

Die Musikforschung

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

57. Jahrgang 2004 / 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>, Tel. 0561 / 3105-255, Fax 0561 / 3105-254.

Bezugsbedingungen: „Die Musikforschung“ ist durch alle Musikalienhandlungen oder unmittelbar vom Verlag zu beziehen. Preis jährlich € 64,- (SFr 124,20), zuzüglich Porto- und Versandkosten. Einzelpreis des Zeitschriftenheftes € 23,- (SFr 44,60). Für die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung ist der Bezugspreis durch den Mitgliedsbeitrag abgegolten. Letzter Kündigungstermin für das Zeitschriftenabonnement ist jeweils der 15. November. Abonnementsbüro 0561 / 3105-262.

Anzeigenannahme: Bärenreiter-Verlag, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, Tel. 0561 / 3105-153, 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 liegen folgende Beilagen bei: Stiftung Kloster Michaelstein, Blankenburg; Brepols Publishers, Turnhout/Belgien.

Inhalt dieses Heftes

Peter Cahn: Zum Gedenken an Helmut Huckle (1927–2003)	1
John Irving: „Er hat geschmack, und über das die größte Compositionswissenschaft“: Geschmack, Fertigkeit und Kreativität in Mozarts „Haydn“-Streichquartetten	2
Danuta Mirka: Das Spiel mit der Kadenz	18
Claudia Maurer Zenck: Einige ungewohnte Bemerkungen über die „Zauberflöte“ oder: Pamina walzt, Tamino sitzt im Wirtshaus	36

Berichte

Michaelstein, 9. bis 11. Mai 2003: XXXI. Wissenschaftliche Arbeitstagung „Maschinen und Mechanismen in der Musik“	56
Frankfurt am Main, 2. bis 4. Juli 2003: „Intime Textkörper. Der Liebesbrief in den Künsten“	57
Zürich, 4. bis 6. Juli 2003: „Brahms – der Konservative?“	58
Antwerpen, 30. und 31. August 2003: Internationales Kolloquium „Philippus de Monte“	59
Siegen, 23. bis 25. September 2003: Internationales Kolloquium „Die Orgel zwischen gestern und morgen“	60
Köln, 8. bis 11. Oktober 2003: Internationales Musikwissenschaftliches Symposium „Musik und Verstehen“	61
Leipzig, 17. bis 19. Oktober 2003: „Krzysztof Penderecki. Musik im Kontext“	62
Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht	63

Fortsetzung des Inhaltsverzeichnisses Umschlagseite III

Besprechungen

Con dolce suon che da te piove. Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo (Huck; 76) / D. Schmidt: „Armide“ hinter den Spiegeln. Lully, Gluck und die Möglichkeiten der dramatischen Parodie (Jacobshagen; 77) / Musik und Theater am Hof der Bayreuther Markgräfin Wilhelmine (Brandenburg; 79) / L. Lütteken: Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785 (Klassen; 80) / Fr. Halévy: Lettres (Schneider; 82) / H. Berlioz: La Critique musicale 1823–1863. Volume 3; H. Berlioz: Schriften (Berger; 83) / Hector Berlioz in Deutschland (Berger; 85) / K. Grönke: Frauenschicksale in Čajkovskijs Puškin-Opern (Braun; 85) / Mit 1000 Küssen Deine Fillu: Briefe der Sängerin Marie Fillunger an Eugenie Schumann 1875–93 (Nieberle; 86) / Europäische Klaviermusik um 1900. Catalogue raisonné (Edler; 87) / Myriam Marbe – Komponistin zwischen Ritual und Intellekt (Gojowy; 88) / D. Lomtev: Deutsche Musiker in Russland; D. Lomtev: An der Quelle. Deutsche Musiker in Russland; D. Lomtev: Nemeckie muzykanty v Rossii (Gaub; 89) / Studien zur Musikarchäologie I: Saiteninstrumente im archäologischen Kontext; II: Musikarchäologie früherer Metallzeiten; III: Archäologie früher Klangerzeugung und Tonordnung (Salmen; 90) / A. Reischert: Kompendium musikalischer Sujets (Schmierer; 91) / R. Ploeger: Studien zur systematischen Musiktheorie (Brügge; 92) / G. Fr. Händel: Neun Deutsche Arien HWV 202–210 (Landgraf; 92) / Chr. W. Gluck: Sämtliche Werke III/19: L'innocenza giustificata (Schmierer; 93) / J. Haydn: Werke XXXII/2: Volksliedbearbeitungen Nr. 101–150 (Weber-Bockholdt; 94) / J. Haydn: Werke XXXII/3: Volksliedbearbeitungen Nr. 151–268 (Weber-Bockholdt; 95) / H. Berlioz: New Edition of the Complete Works. Volume 17: Harold en Italie; Volume 4: Incomplete Operas (Berger; 96) / F.-A. Guilman: Ausgewählte Orgelwerke I und II; Léon Boëllmann: Sämtliche Orgelwerke I und II (Weyer; 97) / P. I. Čajkovskij: Complete Works II/39a–c: Symphony No. 6 (Grönke; 98).

Eingegangene Schriften	100
Eingegangene Notenausgaben	105
Mitteilungen	106
Die Autoren der Beiträge	107
Hinweise für Autoren	108

Zum Gedenken an Helmut Hucke (1927–2003)

von Peter Cahn, Frankfurt am Main

Am 6. November 2003 ist Helmut Hucke in Bad Homburg gestorben, wo er seit fünf Jahren in einem Pflegeheim lebte, körperlich geschwächt und zuletzt kaum mehr ansprechbar. Nach einem physischen Zusammenbruch und anschließender Reanimation im Mai 1990 hatte er die letzten 13 Jahre in einer Art Schattenreich gelebt. Zwar schien er nach einigen Monaten sein Sprach- und sogar sein Erinnerungsvermögen zumindest partiell wiederzufinden, im Lauf der Jahre jedoch versank er allmählich tiefer und tiefer in jenes Dunkel. Das Manuskript der ihm gewidmeten Festschrift hatte er an seinem 60. Geburtstag (1987) noch bei bester Gesundheit entgegengenommen, ihre Lektüre im Druck blieb ihm versagt.

Helmut Hucke studierte in Freiburg im Breisgau Musikwissenschaft (Wilibald Gurlitt, Hermann Zenck), Germanische Philologie, Christliche Archäologie, Patrologie und Kirchengeschichte. 1952 wurde er bei Wilibald Gurlitt mit der Dissertation *Untersuchungen zum Begriff ‚Antiphon‘ und zur Melodik der Offiziumsantiphonen* promoviert. Choralforschung blieb auch späterhin sein zentrales Thema, wobei er sich vor allem auf das komplexe Problem der Überlieferung des Gregorianischen Gesangs konzentrierte. Für seine These, dass diese Überlieferung im Wesentlichen in Frankenreich entstanden sei, hat er im Lauf der Jahre immer neue Differenzierungen und Zeugnisse gefunden, nicht nur in der Art der Aufzeichnung der Gesänge, sondern auch in der Entwicklung des Systems der Psalmtöne und der Kirchentönen und der Einpassung des *Cantus Romanus* in dieses System, die er als Leistung der karolingischen Renaissance erkannte. Ein Forschungsstipendium ermöglichte ihm 1953–56 die Vertiefung seiner Studien in Rom und in Neapel. Dort begann ihn das Werk Pergolesis zu fesseln – angesichts der unbefriedigenden Lage der Pergolesi-Forschung und der Mängel der Ausgabe Francesco Caffarellis ein kaum weniger komplexes Thema. Der intensiven Befassung mit diesem neuen Arbeitsgebiet kam zugute, dass Hucke nach vierjähriger Assistentenzeit am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Frankfurt/M. (Helmuth Osthoff) zur Leitung der Musikgeschichtlichen Abteilung am Deutschen Historischen Institut in Rom freigestellt wurde. Seine Berufung zum Berater des Zweiten Vatikanischen Konzils (1964) zeigt, dass seine zahlreichen Beiträge zur Gestaltung des Musikalischen Ritus und sein Wirken als Herausgeber der Zeitschrift *Musik und Altar* ein Echo fanden. 1964 als Assistent nach Frankfurt zurückgekehrt habilitierte Hucke sich 1967 mit der leider ungedruckt gebliebenen Arbeit *G. B. Pergolesi. Umwelt, Leben, Dramatisches Werk*. Einladungen zu Gastprofessuren führten ihn zwischen 1969 und 1985 dreimal in die USA. 1983 folgte er einem Ruf an die Frankfurter Hochschule für Musik, an der er ein Musikwissenschaftliches Seminar einrichtete. Maßgeblich beteiligt war er an der Arbeitsgruppe „Medieval Chant“ und dem Forschungsprojekt „Cappella Sistina“ der IGMW, an den Anfängen der neuen Pergolesi-Gesamtausgabe und an der Förderung des *Corpus Troporum* (Stockholm).

Vielfältige wissenschaftliche und menschliche Kontakte zu Forschern in den USA, Italien, Frankreich und Schweden befruchteten seine eigene Arbeit – genannt seien Leo Treitler und Michel Huglo –, aber auch die von ihm selbst ausgehenden kreativen Impulse wurden vielfach wirksam, denn im Vermitteln eigener Anregungen lag eine seiner besonderen Stärken.

„Er hat geschmack, und über das die größte Compositionswissenschaft“: Geschmack, Fertigkeit und Kreativität in Mozarts „Haydn“-Streichquartetten*

von John Irving, Bristol

In einem Brief an seine Tochter Nannerl vom 16. Februar 1785 beschreibt Leopold Mozart eine Aufführung der neuesten Streichquartette Wolfgangs mit folgenden Worten:

„am Samstag war abends H: *Joseph Haydn* und die 2 Baron Tindi bey uns, es wurden die neuen quartetten gemacht, aber nur *die 3 neuen* [KV 458, 464 und 465], die er [Mozart] zu den anderen 3, die wir haben [KV 387, 421 und 428], gemacht hat, sie sind zwar ein bischen leichter, aber vortrefflich componiert: H: Haydn sagte mir: *ich sage ihnen vor gott, als ein ehrlicher Mann, ihr Sohn ist der größte Componist, den ich von Person und den Nahmen nach kenne: er hat geschmack, und über das die größte Compositionswissenschaft.*“¹

Ein solches Urteil muss den Vater mit nicht unerheblichem Stolz erfüllt haben. Nicht nur fand der Ruhm Wolfgangs Ausdruck in der häufigen Veröffentlichung seiner Werke im Wien der frühen bis mittleren 1780er Jahre und im Erfolg der Abonnement-Konzertreihen, durch die er auch als Pianist bekannt wurde; er hatte darüber hinaus die persönliche Anerkennung des größten europäischen Komponisten des ausgehenden 18. Jahrhunderts gewonnen, nämlich Joseph Haydns. Leopold konnte mit Recht behaupten, dass sein Sohn als künstlerisches Phänomen in Wien Fuß gefasst hatte.

Haydns Urteil über Mozart, „er hat geschmack, und über das die größte Compositionswissenschaft“, war für Leopold (und zweifelsohne auch für Wolfgang, sollte Haydn es in der Gegenwart von Vater und Sohn geäußert haben) eine Bestätigung; für uns jedoch stellt es weniger End- als Ausgangspunkt dar. Bemerkenswerterweise unterscheidet Haydn in seiner Formulierung zwischen „Geschmack“ und „Compositionswissenschaft“. Implizit ist dabei eine Opposition der beiden Eigenschaften; während die eine a priori existiert, aber kaum eine Definition zulässt (beschreibt sie die Gestaltung des musikalischen Materials oder den Standpunkt gegenüber diesem? Kann sie als Disziplin unterrichtet oder erlernt werden?), ist die andere ganz offensichtlich als Kategorie bestimmt, als Summe der Vorgehensweisen, welche die per Konvention sanktionierte technische Verarbeitung eines als angemessen betrachteten musikalischen Rohmaterials umfassen. Die Beziehung der beiden Eigenschaften zueinander bleibt dabei unklar: Stellen sie getrennte Gefilde dar? Geht das eine dem anderen voraus? Sind sie mitunter gleichzeitig, womöglich gar symbiotisch tätig? Haydns Kommentar fordert eine Untersuchung des Verhältnisses von Geschmack und Fertigkeit in Mozarts Quartetten heraus.

Betrachten wir zunächst, welche Art von Wertung Haydn bezüglich Mozarts Quartetten vornahm, die er bei diesem Anlass im Februar 1785 kennen lernte. Seine Sinne erfassten musikalisches Material, in konventionalisierte Form gebracht und in jeder Hinsicht vollendet und abgeschlossen, und nach Ablauf eines gedanklichen Prozesses

* Für die Übersetzung aus dem Englischen danke ich freundlichst Arne Muus.

¹ Mozart: *Briefe und Aufzeichnungen – Gesamtausgabe*, hrsg. v. Wilhelm A. Bauer u. Otto E. Deutsch, Kassel/Basel 1962–75, Bd. 3 (1963), S. 373 [Nr. 847].

bildete er sich ein Urteil. Der zweite Teil der Haydn'schen Formulierung (dass Mozart „die größte Compositionswissenschaft“ habe) entspringt der Vorstellung, man urteile durch Abgleichen des musikalischen Materials mit vorgegebenen, pädagogisch determinierten Kategorien. Diesen zufolge wäre leicht einzusehen, dass Mozarts Umgang mit diesem Material höchste Meisterschaft verriet. Doch woher rührt der erste Teil? Auf welcher Grundlage konnte Haydn dem Autor der Quartette „Geschmack“ bescheinigen?

Geschmacksurteile bringen zuallererst die Frage der Allgemeingültigkeit mit sich. Was dem einen geschmackvoll erscheint, mag die Abneigung eines anderen hervorrufen; die Reflexion über Material, das von unseren Sinnen erfasst wird (in diesem Falle Streichquartette von Mozart), scheint daher in einer rein subjektiven Dimension beheimatet zu sein. Wer sollte in der Sache richten? Auf den ersten Blick scheint es Haydn zu sein, der richtet und in der Folge zu einem positiven Urteil gelangt. Doch dem ist nicht so. Wie Immanuel Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft* (1790)² aufzeigte, sind Geschmacksurteile unabhängig von Begriffen. Geschmack vollzieht sich nicht vor dem Hintergrund bestimmter messbarer Normen (Form, Größe, Farbe, Dauer etc., die in Regeln gefasst werden könnten), denn dann hätten wir es mit einem analytischen statt mit einem ästhetischen Urteil zu tun. Die Behauptung, unser Geschmack lasse uns ein Kunstwerk seiner Form wegen als schön empfinden, beruhte nicht (oder jedenfalls nicht strikt) auf einem Geschmacksurteil, da ihr ein Begriff zugrunde läge. Kant vertrat die Auffassung, dass Geschmacksurteile grundsätzlich nicht auf Begriffen basierten und nicht zum Bereich der Erkenntnisurteile gehörten; sie seien rein ästhetische Urteile.³ Von dieser Annahme ausgehend, argumentierte er weiter, dass es keinen empirischen Beweisgrund gäbe, aufgrund dessen zwingend ein bestimmtes Geschmacksurteil zu fällen sei, da solch ein Beweis notwendigerweise das Erkenntnisvermögen des Geistes einbeziehe. Darüber hinaus könne es kein objektives Prinzip des „Geschmacks“ geben, da dieses einen begrifflichen Umgang mit dem Objekt des Urteils voraussetze, bei der die Schönheit des Objekts von einem Vergleich seiner materiellen Eigenschaften mit einer Reihe von gegebenen Bedingungen abgeleitet werde.⁴

Kant zufolge ist daher jedes Geschmacksurteil begriffsunabhängig und deshalb nicht objektiv sondern subjektiv. Das bedeutet, dass Geschmack dem Betrachter innewohnt und nicht dem betrachteten Objekt; denn wenn dem so wäre, gründete sich das Geschmacksurteil auf einer Analyse dieses Objekts und stellte somit ein kognitives und kein ästhetisches Urteil dar. Im Geschmacksurteil fügen sich die Qualitäten, die dem Objekt inhärent sind, dem individuellen Geschmack des Beobachters, und die resultierende Lust ist ästhetisch, nicht rational. Kant beschreibt diese Empfindung als das

² Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (1790) (= *Werkausgabe*, hrsg. v. Wilhelm Weischedel, Bd. 10), Frankfurt/M. 1974. Es sei darauf hingewiesen, dass hier nicht die historische Annahme postuliert werden soll, Haydn sei mit Kants Werk vertraut gewesen – letzteres wurde auch erst fünf Jahre nach der geschilderten Begegnung Haydns und Mozarts veröffentlicht. Es geht im vorliegenden Falle vielmehr um eine gedankliche Parallele. Wenn Kant eine bestimmte Funktion des Geschmacksurteils formulieren konnte, dann existierte diese Funktion unabhängig von jeder Chronologie. Die Tatsache, dass sie erst zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt in gedruckte Form gebracht wurde (1790), und selbst dann auf eine Weise, die außerhalb (oder gar innerhalb) philosophischer Kreise nur wenige gedanklich durchdringen konnten, mindert in keiner Weise ihren ontologischen Status. Somit ist Kants Konzept für uns ein zulässiges Modell für die Untersuchung von Haydns Geschmacksurteil über Mozarts Quartette.

³ Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 32, S. 210 ff.

⁴ Ebd., § 33–34, S. 215 ff.

„freie Spiel der Erkenntnisvermögen“.⁵ Dieses „freie Spiel“ ist a priori ein Akt der Erkenntnis; und da alle Menschen „erkennen“, besitzt er Allgemeingültigkeit. Folglich ist auch jedes Geschmacksurteil von allgemeiner und nicht nur von rein subjektiver Gültigkeit. Haydn war aus dieser Perspektive also nicht Richter über Mozarts Geschmack, sondern Medium einer unabhängigen Sinneserfahrung, in der sich die phänomenale Manifestation (von Mozarts Quartetten) zugleich als Gemütsstimmung ausdrückt. Diese Einheit von Gefühl und Form – eine unwillkürliche Reaktion auf den Stoff, kein Ergebnis rationalen Vergleichens mit gegebenen Kategorien – ließ Haydn zu seinem Urteil kommen, dass Mozart „Geschmack“ habe.

Fassen wir zusammen: Haydn war der Auffassung, dass Mozart zweierlei Fähigkeiten besitze, nämlich einerseits die intuitive Gabe des Geschmacks (ein ‚Gefühl für‘ Gestalt, Proportion, Verknüpfung, Ablauf, Betonung usw.), die sich frei von Konzepten entfaltet, und andererseits die technische Fertigkeit, diese Elemente (d. h. Gestalt, Proportion, Verknüpfung) nach gegebenen und analytisch nachvollziehbaren Kategorien zu verarbeiten. Diese beiden Fähigkeiten ergänzen sich; letztere erschloss sich Haydn analytisch, erstere hingegen intuitiv, als ein Geschmacksurteil. Darüber hinaus folgt aus der kantianischen Perspektive, dass Haydns eigene Kompositionstechniken als Kriterium für seine Einschätzung von Mozarts Musik nicht relevant sind, da eine Beurteilung auf der Grundlage bestimmter Begriffe lediglich zu einem „analytischen“ Standpunkt führt. Hätte Haydn etwa seine eigenen Quartette op. 33 (1781/82), als Maßstab angelegt, wäre er wahrscheinlich zu dem Schluss gekommen, dass Mozarts Quartette in ihrem Ablauf wesentlich stärker auf „polythematischen“ Strategien beruhen (z. B. Exposition und Durchführung im ersten Satz von KV 428, Es-Dur) und sich darin von seinen eigenen Bemühungen um motivische Konzentration unterscheiden. Doch dieser – hypothetische – Schluss wäre auf analytischem statt auf ästhetischem Wege erreicht worden. Ob Haydn Mozarts individuelle Kompositionsprozesse als „schön“ empfand, ist hierbei nicht die Frage. Entscheidend ist, dass Mozarts Quartette als ‚sinnliche Gegenstände der Erkenntnis‘ in der Lage waren, in Haydn die ‚ästhetische Empfindung von Schönheit‘ hervorzurufen, in deren Folge er Mozart „Geschmack“ bescheinigte. Einem solchen ästhetischen Urteil lag dabei nicht Haydns genaue Analyse bestimmter technischer Merkmale zugrunde, sondern die Form eines jeden Quartettes als Ganzem, die offenkundig mehr ist als die Summe ihrer Teile. Jedes Quartett, als Objekt manifest geworden, wirkte so als Katalysator für das „freie Spiel der Erkenntnisvermögen“ (wenn auch ohne feste Begriffe) und rief in Haydn (offenbar) eine Lustempfindung hervor. Dass diese Wahrnehmung eine mögliche Folge der akustischen Begegnung mit Mozarts Quartetten war, ist aus Kant’scher Sicht die Grundlage des Haydn’schen Geschmacksurteils, welches darüber hinaus nicht von rein persönlicher, sondern von universeller Gültigkeit ist.

Vielleicht erscheint diese Trennung von intuitiven und analytischen Gefilden aber auch zu artifiziell und konstruiert. Im Akt des Beurteilens mag man wohl versuchen, die Ganzheit der Objektgestalt zu würdigen, ohne sich den Weg von formalistischen Überlegungen verstellen zu lassen. Im schöpferischen Akt hingegen vereinigen sich

⁵ Ebd., § 9, S. 132.

Geschmack und Fertigkeit häufig unter gegenseitiger Beeinflussung. Die Möglichkeit der Überlappung möchte ich im Folgenden auf zweierlei Weise untersuchen: zum einen durch die Betrachtung einer Reihe von Skizzen zu den betreffenden Quartetten, zum anderen, indem ich drei Modelle zur Ortung von Geschmack innerhalb des schöpferischen Prozesses diskutiere.

Skizzen im Kompositionsprozess – Geschmack oder Fertigkeit?

In der abgedruckten Widmung dieser Quartette an Haydn hielt Mozart im September 1785 fest, dass sie „il frutto di una lungha, e laboriosa fatica“ („die Frucht langer und mühevoller Anstrengung“) seien. Seine „mühevollen Anstrengung“ spiegelt sich in den verschiedenen Arten von Korrekturen wider, die in den autographen Partituren erscheinen, und unterstreicht die Schwierigkeit, zwischen Geschmack und Fertigkeit zu unterscheiden. Unter den Autographen der Quartette finden sich Skizzen, die ihren Ursprung im kompositorischen Prozess haben, und es erscheint aufschlussreich, diese Skizzen nach Hinweisen auf den Ort des Geschmacks in Mozarts Kompositionsprozess zu befragen.⁶

Im Gegensatz zu Beethovens Skizzen streben die Mozart'schen nicht auf eine ‚Idealform‘ zu; stattdessen ist der ursprüngliche Gedanke fast immer von hoher Aussagekraft, zeugt von einem sensiblen Gespür für die endgültige Fassung (und damit auch von Mozarts Geschmack). Dennoch finden sich mitunter Revisionen schon in den Skizzen (also noch bevor Mozart sie zu Teilen eines kompletten Werkes beförderte). Die Tatsache, dass überhaupt ein Element des rationalen Nachdenkens über das rein Intuitive in diesen Skizzen existiert, legt nahe, dass Geschmack das Bewusste eher umfasst denn ausschließt.

In einigen Fällen handelt es sich schlicht um das Überdenken einer einzelnen Note. So hatte die Bratschenstimme in Takt 2 zu Beginn von KV 387 in G-Dur ursprünglich die Form *a-e-f-e* (in der Folge mit dunklerer Tinte geändert zu zwei Achteln *e-gis* auf dem dritten Schlag). In anderen Fällen sind die Überarbeitungen gewichtiger und umfassen beispielsweise die Anordnung der Variationen im Finale des A-Dur-Quartetts, KV 464, die im Laufe der Komposition ihren Platz wechselten. Auf f. 50v des autographen Manuskripts findet sich Variation 6 der Endfassung, gefolgt von der Minore-Variation auf f. 52; offensichtlich hatte Mozart die endgültige Var. 6 also als Fortsetzung nach Var. 3 intendiert und zu diesem Zeitpunkt noch nicht an eine Moll-Variation gedacht.

⁶ Vgl. dazu John Irving, *Mozart: the ‚Haydn‘ Quartets*, Cambridge 1998, Kapitel 2. Mozarts Skizzen als generelles Phänomen sind von Ulrich Konrad gewissenhaft dokumentiert, herausgegeben und kommentiert worden. Vgl. Ulrich Konrad, „Mozart's Sketches“, in: *EM* 20 (1992), S. 119–130; ders., *Mozarts Schaffensweise: Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen*, Kassel 1992; sowie ders., *Wolfgang Amadeus Mozarts Werke: Skizzen* (= NMA Bd. X/30/3), Kassel 1998. Weitere Studien zum Kompositionsprozess bei Mozart finden sich in: Wolf-Dieter Seiffert, „Mozart's ‚Haydn‘ Quartets: An Evaluation of the Autographs and First Edition, with Particular Attention to mm. 125–42 of the Finale of K. 387“, in: *Mozart Studies* 2, hrsg. v. Cliff Eisen, Oxford 1997, S. 175–200; Ludwig Finscher, „Aspects of Mozart's Compositional Process in the Quartet Autographs: I. The Early Quartets, II. The Genesis of K. 387“, in: *The String Quartets of Haydn, Mozart and Beethoven – Studies of the Autograph Manuscripts. A Conference at Isham Memorial Library, March 15–17, 1979*, hrsg. v. Christoph Wolff u. Robert Riggs, Cambridge/Mass. 1980, S. 121–153; Marius Flothuis, „A Close Reading of the Autographs of Mozart's Ten Late Quartets“, in: ebd., S. 154–178; und Christoph Wolff, „Creative Exuberance vs. Critical Choice: Thoughts on Mozart's Quartet Fragments“, in: ebd., S. 191–210.

Als er sich dann doch dazu entschloss, platzierte er Nr. 6 am Ende des Satzes und komponierte eine zusätzliche Dur-Variation (5), wobei er die einzelnen Variationen gemäß dem endgültigen Ablauf neu nummerierte.

Doch den mit Abstand am weitesten gehenden Umarbeitungen in der gesamten Serie von Quartetten begegnen wir im Finale von KV 387, G-Dur, vollendet am 31. Dezember 1782, welches eine virtuose Kombination von Sonatenform und Fuge darstellt. In der Hauptsache scheinen Mozarts Probleme solche der Notation gewesen zu sein. Die Fortsetzung nach dem zentralen Doppelstrich des Satzes erwies sich als besonders diffizil. Es existieren vier Fassungen. Auf f. 13v skizzierte Mozart zwei Versionen, die sich von der anschließend im Haupttext auf ff. 11–11v festgehaltenen Fassung unterscheiden. (Auch mit jener dritten Version war er später unzufrieden, und auf einem separaten, in das Manuskript eingelegten Blatt (f. 10) überarbeitete er die Passage ein weiteres Mal, wobei sie ihre endgültige Form fand.) Die vorangehenden Fassungen zeugen von Mozarts Zweifeln bezüglich der Notation der komplizierten chromatischen Sequenz in den Takten 125–142; sowohl über die Anordnung der einzelnen musikalischen Stränge als auch über die Oktavlage einiger dieser Strukturen war er sich zunächst nicht im Klaren. Seine Sorge galt dabei in erster Linie dem in ganzen Noten fortschreitenden Kontrapunkt der Oberstimmen (Bsp. 1a).

Die erste Skizze scheint in mancher Hinsicht der weiter unten auf f. 13v beigefügten zweiten (Bsp. 1b) überlegen. Die erste kommt beispielsweise in ihrer Anlage des Kontrapunkts dem fertigen Satz näher, da sie bereits die Imitation der beiden Geigen beinhaltet. Diese geht in der zweiten Skizze verloren (in welcher Mozart mit dem Einsatz der chromatischen Figur in der Bratsche begann, die er dann zum vierstimmigen Kontrapunkt vervollständigte, diesmal unter Einbezug der Cellostimme). Hier übernimmt die zweite Violine Teile des Materials, das vorher der Bratsche zugeordnet worden war; das Resultat ist allerdings noch weniger abgerundet. Warum dieser ‚Rückschritt‘ in Mozarts Entwürfen? Teilweise mag er von den Permutationsmöglichkeiten des Motivs in ganzen Noten so fasziniert gewesen sein, dass er sich einem spielerischen Experimentieren mit dem Material hingab, auch auf die Gefahr hin, einer zufriedenstellenden Lösung dabei keinen Schritt näher zu kommen. Oder aber er war auf der Suche nach etwas Grundlegenderem – nach einer Möglichkeit, die Viola in den taktweise fortschreitenden Kontrapunkt einzubinden. Zugegebenermaßen ist die Bratschenstimme in der ersten Skizze nicht vollkommen zufriedenstellend: Ihr fehlen die Eleganz und der Fluss der darüber liegenden kanonischen Arbeit und der chromatischen Beiträge des Cellos darunter. Daher lässt Mozart sie in der zweiten Skizze in den Kanon eintreten, indem sie die zweite Violine auf dem dritten *as* ablöst (T. 13 in Bsp. 1b) und den Kanon mit Violine 1 in der unteren Undezime fortsetzt.⁷

In mindestens zweierlei Hinsicht ist diese Gestaltung unpraktisch. Erstens ist sie unausgewogen. Jede Imitation des Ganze-Noten-Motivs setzt mit einem übergebundenen Notenpaar nach einem Quartsprung ein, mit Ausnahme des Viola-Einsatzes, der sich unbe-

⁷ Zu dieser Passage vgl. auch Ulrich Konrads wichtigen Artikel „In seinem Kopf lag das Werk immer schon vollendet ...“: Bemerkungen zu Mozarts Schaffensweise am Beispiel des Klaviertrios B-Dur KV 502“, in: *MJb* 1991, S. 540–551. Auf S. 546 legt Konrad nahe, dass diese verschiedenen Fassungen des Finales von KV 387 sich schrittweise Mozarts gedanklicher ‚Idealform‘ der Phrase näherten, er jedoch um eine geeignete Wiedergabe auf dem Papier rang. Diese Auffassung weicht von der hier vertretenen ab, soll jedoch in anderem Zusammenhang wieder aufgegriffen werden.

Bsp. 1a: Mozart, Quartett in G-Dur, KV 387, Finale, Anfang der Durchführung (T. 125–42), erste Skizze des Kontrapunkts aus dem Autograph, folio 13^v

Bsp. 1b: Mozart, Quartett in G-Dur, KV 387, Finale, Anfang der Durchführung (T. 125–42), zweite Skizze des Kontrapunkts aus dem Autograph, folio 13^v

merkt in einer Reihe von übergebundenen ganzen Noten vollzieht. Zweitens verliert dieses Einsetzen noch zusätzlich an Deutlichkeit durch die zweite Geige, die nun einen Oktavsprung nach oben vollführen muss und dadurch nicht nur die Aufmerksamkeit auf sich lenkt, sondern (zu Unrecht) auch einen neuerlichen Imitationseinsatz andeutet. Mozart entschied sich an diesem Punkt wahrscheinlich für die Gestaltung der Oberstimmen wie in Skizze 1 festgehalten und trug diese in die leeren oberen Systeme am Ende von f. 11 und zu Beginn von f. 11^v ein, wobei er die Notation der Vorzeichen noch leicht veränderte (dies ist als Skizze 3 in Bsp. 1c wiedergegeben).

Von hier ist es nur noch ein kleiner Schritt zur endgültigen Fassung. An einem bestimmten Punkt stellte Mozart fest, dass die harmonischen Fortschreitungen dieser schwierigen Passage auch ohne den widerspenstigen Violapart vollständig wären. Dies löste all seine Probleme, denn indem er die chromatischen Viertelnoten-Skalen zwischen Cello und Bratsche aufteilte (so dass die sich abwechselnden Phrasen jeweils auf einem Ton endeten, den die Bratsche ursprünglich in einer höheren Oktave gespielt hatte), gelangte er zu einer völligen

Bsp. 1c: Mozart, Quartett in G-Dur, KV 387, Finale, Anfang der Durchführung (T. 125–42), dritte Skizze des Kontrapunkts aus dem Autograph, Folio 11–11^v

Integration dieses Instruments (das er selbst bei Aufführungen des Quartetts gespielt hätte – ein weiterer Anreiz, den Part möglichst interessant zu gestalten) in den Kontrapunkt. Im gleichen Zug gab er den Geigen die Freiheit, ihren Kanon ohne Einmischung struktureller Fremdkörper auszukosten. Diesen revidierten Text legte er dem fertigen Quartett auf einem Einzelblatt (f. 10) bei, dessen andere Hälfte, wie Alan Tyson gezeigt hat, als f. 22 die Schlusstakte des D-Moll-Quartetts KV 421 (offenbar Juni 1783) trägt.⁸ Wahrscheinlich kam Mozart der Ausweg aus dem kontrapunktischen Labyrinth von KV 387 erst zu diesem Zeitpunkt in den Sinn, also beinahe sechs Monate nach dem Datum des Autographs (31. Dezember 1782). Er scheint dabei auf der Suche nach einer Lösung für die Notation gewesen zu sein, die sowohl deutlich als auch von einfacher Gestalt war. In diesem Sinne laufen die Überarbeitungen progressiv auf ein ‚Ideal‘ zu, das vornehmlich für den Komponisten selbst von Bedeutung war. Der klangliche Eindruck ist in allen Fällen (jedenfalls im Wesentlichen) gleich; nur die genaue Anordnung verändert sich, was darauf hindeutet, dass der Stimulus, die Verwirklichung des Ideals immer wieder zu suchen, nicht durch Mozarts Fertigkeit, sondern durch seinen Geschmack motiviert wurde. Dieser Geschmack mag sich von Mozarts anfänglichem Unvermögen, eine elegante und ökonomische Idealform dieser Passage zu finden, gestört gefühlt haben. Zugleich war dieses Unvermögen der Verwirklichung aber auch ein Unvermögen, jene technischen Mittel geistig zu erfassen, mit denen die einzelnen Stimmen ideal miteinander in Verbindung gebracht würden (speziell die Imitation der beiden Geigen). Es ist daher schwierig, hier zwischen Geschmack und Fertigkeit als treibender Kraft zu unterscheiden.

⁸ Vgl. Alan Tyson, *Mozart: Studies of the Autograph Scores*, Cambridge/Mass. 1987, S. 85.

Der Ort des Geschmacks im schöpferischen Prozess: Drei Modelle

Drei mögliche Modelle für die Ortung von Geschmack in Mozarts schöpferischem Prozess sollen im letzten Teil dieses Textes ausführlicher untersucht werden. Jedes einzelne bezieht sich auf das Verhältnis von Geschmack und Genie wie es im achtzehnten Jahrhundert wahrgenommen wurde. Modell 1 betrachtet Geschmack im Wahrnehmungsprozess als gleichbedeutend mit Genie im Schöpfungsprozess; beide sind ‚intuitive‘ Schritte und unabhängig von analytischen Begriffen, vielmehr gehen sie diesen voraus. Modell 2 behandelt die beiden Ausdrücke als gleichwertig in ihrer Funktion (der Betrachter hat Geschmack, der Schaffende hat Genie), zieht aber das ‚Ganze‘ (also eine Verbindung von intuitivem und vernunftmäßigem Vorgehen) dem in Modell 1 implizierten sukzessiven Ablauf vor. Modell 3 identifiziert Geschmack als vergleichsweise spätes Stadium im schöpferischen Prozess, als retrospektive Abrundung des praktisch vollendeten Produktes der Vernunft.

In der Ästhetik des späten achtzehnten Jahrhunderts stellte jedes Geschmacksurteil über ein Kunstwerk etwas Intuitives dar. Auch bei der Schöpfung eines Kunstwerkes spielte Intuition eine wesentliche Rolle. Die Auffassung, dass das Genie, dessen es zur Konzeption eines Kunstwerks bedarf, ebenso intuitiver Natur sei, war im achtzehnten Jahrhundert weit verbreitet. Geschmack und Genie waren zwei Seiten der gleichen Medaille: Das Genie des Künstlers erlaubte es ihm, intuitiv zu schaffen, während der Geschmack des Betrachters diesen in die Lage versetzte, intuitiv zu urteilen. Geschmack und Genie waren Ausdruck des gleichen geistigen Vermögens, kreativ im einen Falle, rezeptiv im anderen, und eröffneten somit einen Austausch zwischen Künstler und Betrachter. Rationale Analyse spielte keine oder nur eine geringe Rolle in dieser Gleichsetzung. Der britische Maler Joshua Reynolds brachte diese Position trefflich auf den Punkt (obgleich er sie insofern nicht teilte, als sie den ‚rationalen‘ Teil von Kreativität unterbewerte, der eine Beurteilung aufgrund ‚feststehender Prinzipien‘ erlaube):

„Genius and taste, in their common acceptation, appear to be very nearly related; the difference lies only in this, that the genius has superadded to it a habit or power of execution; or we may say, that taste, when this power is added, changes its name, and is called genius. They both, in the popular opinion, pretend to an entire exemption from the restraint of rules. It is supposed that their powers are intuitive; that under the name of genius great works are produced, and under the name of taste an exact judgement is given, without our knowing why, and without our being under the least obligation to reason“⁹.

Die geistige Begabung, in der sich Genie und Geschmack ausdrücken, ist dieser zeitgenössischen Formulierung zufolge „befreit von der Beschränkung durch Regeln“ und umfasst somit etwas grundlegend anderes als Haydns Diktum von der „Compositionswissenschaft“, der bewussten und rationalen kompositorischen Fertigkeit. Getreu dieser Auffassung heben die Legenden um Mozarts Kreativität das rein Intuitive hervor. Sie wurden nach Mozarts Tod von Constanze Mozart und ihrer Schwester Sophie Haibel bekräftigt. Im Gespräch mit Vincent und Mary Novello in Salzburg am 14. Juli 1829 etwa versicherte Constanze, dass Mozart erst im Endstadium des kompositorischen Prozesses zu Feder und Tinte griff:

⁹ Joshua Reynolds, „Discourse VII“ (10.12.1776), in: *Joshua Reynolds' Discourses*, hrsg. v. Helen Zimmern, London 1887, S. 134.

„Question. In composing, whether he sat at the [keyboard] and tried over different passages as they occurred to him, or whether he deferred writing down any piece until he had completely constructed and finished it in his own mind, and then scored it at once [...]?

Vincent[‘s note of Constanze’s reply]. He seldom went to any instrument when he composed [...] In composing, he would get up and walk about the Room quite abstracted from everything that was going on about him.

Mary[‘s note of Constanze’s reply]. When some grand conception was working in his brain he was purely abstracted, walking about the apartment and knew not what was passing around, but when once arranged in his mind, he needed no Piano Forte [...] He could never entirely abstract himself from his musical thoughts. Billiards he was very fond of, but he composed while he played, [and] if he conversed with his friends, he was always at work in his mind.“¹⁰

Die Formulierung der Frage nimmt die Art der Antwort vorweg, welche die Novellen erwarteten, was darauf hindeutet, dass Anekdoten über Mozarts erstaunliches Detailgedächtnis bereits allgemeine Verbreitung gefunden hatten. Jean-Baptiste-Antoine Suard überliefert einen (möglicherweise fiktiven) Bericht dieser Art in seinen „Anecdotes sur Mozart“:

„Quand il était saisi d’une idée, on ne pouvait pas l’arracher à l’ouvrage. Il composait au milieu de ses amis, il passait des nuits entières au travail. Dans d’autres terms, il ne pouvait achever un ouvrage qu’au moment même où il fallait l’exécuter. Il lui arrivera même un jour qu’ayant une pièce à fair pour un concert de la cour, il n’eut pas le tem[p]s d’écrire la partie qu’il devait executer. L’empereur Joseph, jetant par hazard les yeux sur le papier de musique que Mozart avait l’air de suivre, fut étonné de n’y voir que des lignes sans notes et lui dit: Où est votre partie? Là, répondit Mozart, en mettant la main sur son front.“¹¹

Suard erwähnt, dass Mozart im kompositorischen Akt „von einer Idee ergriffen“ worden sei. Auf die Idee der „Besessenheit“ von den Musen war bereits Charles Batteux in *Les beaux-arts réduits à un même principe* ausführlich eingegangen,¹² einem der einflussreichsten Texte seiner Art im Europa der Aufklärung und in Deutschland wohlbekannt in der Übersetzung Johann Christoph Gottscheds, einem Lexikographen und Rhetoriker, nach dessen Werken Leopold Mozart stets Ausschau hielt.¹³ Batteux beschreibt diesen Zustand der „Besessenheit“ als „enthousiasme“ und weist darauf hin, dass der schaffende Künstler „sich verliere“, seinem normalen, bewussten Geisteszustand entfliehe und völlig in dem Gedanken aufgehe, den er zum Ausdruck bringen möchte.¹⁴ Interessanterweise unterscheidet Batteux zwischen der Idee der Besessenheit „von der Musik“ und der Besessenheit „von den musikalischen Gedanken selbst“, die ihn, nachdem sie von seiner Vorstellung Besitz ergriffen haben, unwillkürlich dazu bringen, die Kraft seines Genies anzuwenden und ein Kunstwerk zu formen. Dies mag

¹⁰ Ausz. aus: *A Musical Pilgrimage. Being the Travel Diaries of Vincent & Mary Novello in the Year 1829*, hrsg. v. Rosemary Hughes, London 1955, S. 77–78, in dem sie ihren Besuch bei Constanze Nissen festhielten. Zit. nach: O. E. Deutsch, *Mozart. Die Dokumente seines Lebens* (= NMA X/34, Suppl.), Kassel 1961, S. 460 f.

¹¹ Zunächst in *Meslanges de Littérature*, Bd. 5, Paris 1804, S. 337 f.; zit. nach: Deutsch, *Dokumente*, S. 429 f.

¹² Paris 1746; es existiert auch eine Faksimile-Ausgabe des Nachdrucks von 1773: Genf 1969. Kapitel IV „Dans quel état doit être le Génie pour imiter bien la belle Nature“ behandelt die Besessenheit. Das vorherrschende „Prinzip“ des Traktats von Batteux ist die Theorie der Nachahmung, durch Marpurgs Zeitschrift *Historisch-Kritische Beyträge* auch in Deutschland bekannt gemacht. Deren erste Ausgabe (1745/55) enthält Beiträge von Caspar Reutz („Sendschreiben eines Freundes an den anderen über einige Ausdrücke des Herrn Batteux von der Musik“, S. 273–311) sowie von Johann Adam Hiller („Abhandlung von der Nachahmung der Natur in der Musik“, S. 542 f.). Vgl. Bellamy Hosler, *Changing Aesthetic Views of Instrumental Music in Eighteenth-Century Germany*, Ann Arbor 1981.

¹³ Johann Chr. Gottsched, *Auszug aus des Herrn Batteux schönen Künsten aus dem einzigen Grundsatz der Nachahmung hergeleitet [...]*, Leipzig 1754; Leopold Mozart schrieb am 9. Juni und 28. August 1755 an den Augsburger Verleger Lotter mit der Bitte um Zusendung sämtlicher Werke Gottscheds, die er zur Hand habe. Vgl. *Mozart: Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 1 (Nr. 2 und 8) sowie Bd. 5 (*Kommentar*) zu diesen Briefen. Gottscheds Werke spielten in Deutschland um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts eine enorme Rolle in Briefen und wurden vielfach nachgedruckt. Leopold besaß die *Ausführliche Redekunst*, Augsburg 1736, und die *Grundlegung einer Deutschen Sprachkunst*, Augsburg 1748.

¹⁴ Charles Batteux, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, Nachdruck d. Ausg. Paris 1773, Genf 1969, S. 51–57, bes. S. 54 f.

zumindest in Teilen ein Zugeständnis an die Ideale der Aufklärung sein, war dieser doch schon allein der Gedanke an übernatürliche Einflüsse (als Gegensatz zum rational Erklärbaren) im höchsten Masse zuwider.

Solch ein Zustand der inspirierten „Besessenheit“ wurde auch von zeitgenössischen Musiktheoretikern zur Kenntnis genommen, darunter Heinrich Christoph Koch:

„Soll sich nun bey dem Tonsetzer, der die Anlage eines Tonstücks erfinden will, durch welches diese oder jene Empfindung erweckt werden soll, eine gewisse Leichtigkeit im Erfinden äussern, so muß er sich in einem hierzu nöthigen Seelenzustande befinden, den man die Begeisterung nennet. ‚Alle Künstler (spricht SULZER in der allgemeinen Theorie der schönen Künste, im Art. Begeisterung) von einigem Genie versichern, daß sie bisweilen eine ausserordentliche Wirkksamkeit der Seele fühlen, bey welcher die Arbeit ungemein leicht wird; da die Vorstellungen sich ohne große Bestrebung entwickeln, und die besten Gedanken mit solchem Ueberflusse zuströmen, als wenn sie von einer höhern Kraft eingegeben würden. Dieses ist ohne Zweifel das, was man die Begeisterung nennt. Befindet sich ein Künstler in diesem Zustande, so erscheint ihm sein Gegenstand in einem ungewöhnlichen Lichte; sein Genie, wie von einer göttlichen Kraft geleitet, erfindet ohne Mühe, und gelangt ohne Arbeit zum besten Ausdruck dessen, was es erfunden‘ [...]

Hat der Tonsetzer nun in diesem Seelenzustande die Haupttheile seines Stücks erfunden, und erscheinen ihm nun diese Teile in ihrer Verbindung und zugleich mit ihren Hauptzügen begleitet, als ein vollkommenes Ganzes, welches sowohl in Rücksicht seiner Theile, als auch in Ansehung ihrer Folge und Verbindung ihn vollkommen befriediget, ihn ganz an sich zieht, und seine Begeisterung erhöht; dann versäume er keinen Augenblick, dieses schöne Ganze, welches in seiner Vorstellung vorhanden ist, auf das geschwindeste zu Papiere zu bringen, damit kein Gedanke, ja kein Zug desselben durch die vielleicht noch zuströmenden Gedanken in der Fantasie verwischt oder gar ausgelöscht werde.“¹⁵

Auf ähnliche Weise bezogen sich auch andere Autoren der Zeit zur Erklärung der herausragenden Leistung von Interpreten oft auf deren „Besessenheit“ – besonders bei der Improvisation.¹⁶ Auch Berichte über Mozarts eigenes Spiel greifen auf das gleiche Vokabular zurück, etwa die folgende Beschreibung des Erfindungsreichtums von Mozart in seinen Kindertagen, dessen Zeuge Daines Barrington wurde:

„Having been informed, however, that [Mozart] was often visited with musical ideas, to which, even in the midst of the night, he would give utterance on his harpsichord; I told his father that I should be glad to hear some of his extemporary compositions. The father shook his head at this, saying, that it depended entirely upon his being, as it were, musically inspired, but that I might ask him whether he was in humour for such a composition [...] I said to the boy, that I should be glad to hear an extemporary *Love Song* [...] The boy [...] looked back with much archness, and immediately began five or six lines of a jargon recitative proper to introduce a love song [...] Finding that he was in humour, and as it were inspired, I then desired of him to compose a *Song of Rage* [...] The boy again looked back with much archness and began five or six lines of a jargon recitative proper to precede a *Song of Anger* [...] This lasted also about the same time with the *Song of Love*; and in the middle of it, he had worked himself up to such a pitch, that he beat his harpsichord like a person possessed, rising sometimes in his chair.“¹⁷

Modell 1 bietet eine Formel an, die Geschmack mit der intuitiven Arbeit des Genies gleichsetzt, d. h. mit dem Anfangsstadium des Schaffens. Diese Konstruktion macht deutliche Anleihen bei der klassischen Rhetorik und ihren partes, deren erster, die *inventio*, als die eigentliche Erfindung des Materials dem bewussteren Schritt der *dispositio* vorausgeht, die das Potential des erfundenen Materials gemäß einer oder mehrerer konventioneller Strategien ausarbeitet. Das von den Autoren der ersten Hälfte des Jahrhunderts, z. B. Gottsched, ererbte rhetorische System wurde von Musikern wie etwa Johann Mattheson, vor allem in seinem *Kern melodischer Wissenschaft*, auf die

¹⁵ Heinrich Chr. Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Bd. 2, Reprograf. Nachdr. d. Ausg. Leipzig 1787, Hildesheim 2000, S. 94–96.

¹⁶ Eine interessante Zusammenstellung von Berichten aus dem 18. und 19. Jh. über Interpreten im tranceartigen Zustand sowie von zeitgenössischen Beschreibungen findet sich bei Neal Zaslaw, „Ornaments for Corelli’s Violin Sonatas, op. 5“, in: *EM* 24 (1996), S. 95–115.

¹⁷ Bericht von Dr. Daines Barrington, 29. September 1769, an den Sekretär der Royal Society, London; zit. nach Deutsch, *Dokumente*, S. 89.

Musik übertragen und blieb während der gesamten Klassik ein wichtiges Element musikalischen Denkens. Die Rhetorik war im Bildungssystem Süddeutschlands und Österreichs fest verankert und umschloss in der kulturellen Realität Haydns und Mozarts verschiedenartigste intellektuelle Beschäftigungen.¹⁸ Indem es zeitgenössisches Verständnis und Stellenwert der rhetorischen partes widerspiegelt, hebt Modell 1 die Trennung von intuitiven und rationalen Fähigkeiten hervor (wobei die Intuition dem Vernunftmäßigen vorangeht, in Analogie zu den sukzessiven rhetorischen Schritten der *inventio* und *dispositio*). Geschmack ist in dieser Formulierung mit ersteren verknüpft. Im Gegensatz dazu betont Modell 2 das Endprodukt der intuitiven und rationalen Fähigkeiten.

Es sei daran erinnert, dass die Quartette, die Haydn im Februar 1785 zu Gehör bekam, selbstverständlich fertige Werke waren. Was er nicht wissen konnte, war, auf welche Art und Weise diese fertigen Produkte genau entstanden waren. Haydn bewertete Mozarts Arbeit vom Standpunkt eines Hörers aus (sei er auch Komponist) und fällte somit ein Geschmacksurteil über ein abgeschlossenes Kunstwerk. Obwohl ihm dieses Urteil offensichtlich sagte, dass auch Mozart „Geschmack“ besitze, ist es wichtig, sich ins Gedächtnis zu rufen, dass der Gegenstand der Haydn’schen Bewertung (also Mozarts vollendete Quartette) eine Manifestation des Mozart’schen Kompositionsprozess darstellt: ein ‚äußerlich hörbares Zeichen eines innerlichen, geistigen Vorgangs‘, das des Künstlers im schöpferischen Akt. Haydns Urteil, dass Mozart Geschmack besitze, beruhte auf seiner Einschätzung einer bestimmten Vorstellung von Mozarts „geschmackvollem“ Umgang mit den musikalischen Elementen während des kompositorischen Prozesses. Mozarts ‚umfassende Kenntnis der Komposition‘ stellte sich also in den Dienst der ästhetischen Sache: der Herstellung eines künstlerischen Objekts, das gemäß der zeitgenössischen Definition „geschmackvoll“ war. Hier ist die Ästhetik also gewichtiger als die Fertigkeit. Mozarts ‚umfassende Kenntnis der Komposition‘ fand Anwendung auf die materiellen Produkte seines ‚Genies‘, und das Resultat dieser Verbindung von intuitivem und rationalem Vermögen war ein Kunstwerk (in diesem Falle eine Gruppe von Quartetten), das „Geschmack“ besaß und das als Objekt eines Geschmacksurteils (Haydns) fungierte.

Joshua Reynolds brachte die Auffassung von Genie als ‚Ganzheit‘, die Modell 2 zu Grunde liegt, prägnant zum Ausdruck:

„Genius consists, I conceive, in the power of expressing that which employs your pencil, whatever it may be, as a whole; so that the general effect and power of the whole may take possession of the mind, and for a while suspend the consideration of the subordinate and particular beauties or defects.“¹⁹

Kant spricht das Konzept der ‚Ganzheit‘ in seiner Abhandlung des Verhältnisses von Genie und Geschmack ebenfalls an; bei ihm unterscheidet sich dieses Verhältnis

¹⁸ Dass sowohl Haydn als auch Mozart mit den Grundlagen der klassischen Rhetorik vertraut waren, ist in verschiedenen neueren Untersuchungen nachgewiesen worden, darunter David P. Schroeder, *Haydn and the Enlightenment: the Late Symphonies and their Audience*, Oxford 1990; Marc Evan Bonds, *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Cambridge/Mass. 1991; Elaine R. Sisman, *Haydn and the Classical Variation*, Cambridge/Mass. 1993; dies., *Mozart: the ‚Jupiter‘ Symphony*, Cambridge 1993; John Irving, *Mozart’s Piano Sonatas: Contexts, Sources, Style*, Cambridge 1997; ders., *Mozart: the ‚Haydn‘ Quartets*, Cambridge 1998.

¹⁹ J. Reynolds, „Discourse XI“ (10.12.1782), in: *Joshua Reynolds’ Discourses*, S. 175.

grundlegend von dem weiter oben in Modell 1 angeführten. Er betrachtet Geschmack als etwas vom Genie Verschiedenes, als eine eher passive denn aktive Eigenschaft:

„Zur Beurteilung schöner Gegenstände, als solcher, wird Geschmack, zur schönen Kunst selber aber, d. i. in der Hervorbringung solcher Gegenstände, wird Genie erfordert. [...] So viel von der schönen Vorstellung eines Gegenstandes, die eigentlich nur die Form der Darstellung eines Begriffs ist, durch welche dieser allgemein mitgeteilt wird. – Diese Form aber dem Produkte der schönen Künste zu geben, dazu wird bloß Geschmack erfordert, an welchem der Künstler, nachdem er ihn durch mancherlei Beispiele der Kunst, oder der Natur, geübt und berichtigt hat, sein Werk hält, und, nach manchen oft mühsamen Versuchen, denselben zu befriedigen, diejenige Form findet, die ihm Genüge tut: daher diese nicht gleichsam eine Sache der Eingebung, oder eines freien Schwunges der Gemütskräfte, sondern einer langsamen und gar peinlichen Nachbesserung ist, um sie dem Gedanken angemessen und doch der Freiheit im Spiele derselben [nämlich dem freien Spiel der Einbildungskräfte, wie oben in Zusammenhang mit dem künstlerischen Urteilen erläutert] nicht nachteilig werden zu lassen. [...] Der Geschmack ist [...] die Disziplin (oder Zucht) des Genies, beschneidet diesem sehr die Flügel und macht es gesittet oder geschliffen; zugleich aber gibt er diesem eine Leitung [...] und, indem er Klarheit und Ordnung in die Gedankenfülle hineinbringt, macht er die Ideen haltbar.“²⁰

Laut Kant kommt Geschmack also erst zu einem späteren Zeitpunkt des kreativen Prozesses ins Spiel als Modell 1 es nahe legt, nämlich simultan mit dem vernunftgesteuerten Umgang mit dem Stoff. Geschmack ‚züchtigt‘ das Material der vorangegangenen ‚Inspiration‘, indem er sich gleichsam als ‚alter ego‘ zu ihr gesellt. So meint etwa Sulzer, guter Geschmack erfordere sowohl hinsichtlich des materiellen Inhalts eines Kunstwerks als auch bezüglich seiner Form eine intensive Auseinandersetzung mit dem ‚Plan‘ (den Sulzer „Anlage“ nennt und in seinem von der Rhetorik beeinflussten Modell des Schaffensprozesses als Stufe zwischen „Erfindung“ und „Ausführung“ ansiedelt, wo er eine Ausgleichsebene zwischen intuitiven und rationalen Gefilden darstellen soll). Im Idealfalle würden Inhalt und Form sich zu einem Werk von hoher Qualität vereinigen.²¹ All dies fügt sich nahtlos in das Bild von der ‚Dualität‘ von ‚Form‘ und ‚Gedanke‘, die von anderen Denkern der Aufklärung postuliert wurde. Der Gedanke (als Stoff der Inspiration) wird im Geiste des schaffenden Künstlers durch die verschiedenen technischen Prozesse seiner Kunst geformt und ausgebildet. Zu denjenigen, die diese Zweiheit von Form und Gedanke behandelten, gehörte der deutsche Philosoph Johannes Nicolaus Tetens (1736–1807), dessen Lebenswerk der Versuch einer Synthese von Lockes empirischer Philosophie und Leibnizscher Logik war. Tetens' Hauptwerk stellen seine *Philosophischen Versuche über die menschliche Natur und ihre Entwicklung* dar.²² In seiner Theorie sind die Sinne (des Sehens, Hörens usw.) die wichtigste Kraft, während der Geist als sekundäre, rationalisierende Kraft unsere Sinneseindrücke zu einem kohärenten Bild zusammenfügt. Beim ‚Verstehen‘ formt das menschliche Bewusstsein selbst logische Muster aus reinen, ‚ungeformten‘ Gedanken und stellt so Zusammenhang her. Ordnung vollzieht sich daher im Geiste und ist somit keine neutrale Eigenschaft, die dem Material selbst innewohnt. Der „reine Gedanke“ besitzt natürlich auch von sich aus einen Wert, doch erst durch das nach Form strebende Bewusstsein gewinnt er Bedeutung. Er ist das Rohmaterial, aus dem die Konzepte der Vernunft geknüpft werden („sie sind auch nichts mehr als der Stoff oder die Materie dazu“). In Tetens' eigenen Worten: „Die Form der Gedanken und der Kenntnisse ist ein Werk der

²⁰ Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 48: S. 246, 248 und § 50: S. 257.

²¹ Vgl. Nancy Kovaleff Baker u. Thomas Christensen, *Aesthetics and the Art of Musical Composition in the German Enlightenment. Selected Writings of Johann Georg Sulzer and Heinrich Christoph Koch*, Cambridge 1996, S. 73.

²² Leipzig 1777.

denkenden Kraft [...] Alle Ideen und Begriffe sind also ohne Ausnahme bearbeitete Empfindungsvorstellungen.“²³

Als Beispiel für solch ein ‚ganzheitliches‘ Konzept von Geschmack als Verbindung von Intuition und Vernunft möge die Überleitung der Exposition im ersten Satz des A-Dur-Quartetts KV 464 dienen. Die als Ausgangspunkt dienende harmonische Konzeption gehört der Theorie nach zur rhetorischen Ebene der *inventio*, während ihre genaue Anordnung (d. h. die Koordination von harmonischer Fortschreitung und thematischem Material) in den Bereich der anschließenden *dispositio* fällt.²⁴ Vermutungen über die Art der *inventio* anzustellen, auf der dieser Übergang fußt, erweist sich als nicht ganz nutzlos. Mozarts erster Gedanke mag eine einfache Abfolge dreier Strukturelemente gewesen sein: der Beginn in A-Dur (T. 16–17), das neue Thema der ersten Violine in C (T. 25) und die Auflösung in die Doppeldominante H-Dur, welche die Vorstellung des zweiten Themas in der Dominante E-Dur (T. 37) vorbereitet. Oder vielleicht war sein Gedanke auch schon ausgereifter und beinhaltete neben den wichtigsten harmonischen Vorgängen auch einige melodische Details, wie die Gestalt des C-Dur-Themas und seiner chromatischen Fortsetzung in den Takten 29–32 (VI. 1+2) sowie seiner Auflösung in die Doppeldominante H am Schluss. Mozarts *inventio* (wie auch immer sie geartet gewesen sein mag) entspricht den „reinen, ungeformten“ Gedanken“ bei Tetens, die noch eines vernunftgeordneten Kontextes entbehren. Ihren endgültigen Aufbau (die *dispositio*) fanden die einzelnen Schritte dieses harmonischen Ablaufs in einer Einbindung des Eröffnungsthemas des Quartetts in eine Kontrapunktstruktur (T. 16–20), einem neuen Thema (C-Dur), einer aufsteigenden chromatischen Fortsetzung, die zu einem ohrenfälligen Akkord mit tieferer Quinte führt (T. 32), und schließlich einer stabilisierenden Kadenzfortschreitung mit Betonung auf H.

Folgt man der Formulierung von Geschmack in Modell 2, lässt sich diese Überleitungspassage ‚als Ganzes‘ – als Vereinigung von zugrunde liegender, intuitiver Harmoniefolge und Ausschöpfung dieses Potenzials mithilfe gewisser kompositorischer Strategien – als eine Verkörperung von Mozarts Geschmack verstehen. Mozart verwendete gewisse technische Elemente, ordnete sie mit Bedacht, um einen bestimmten Effekt zu erzeugen, und schuf so eine Überleitung, die als Fortentwicklung von einem relativ diatonischen Ausgangspunkt zu einem relativ chromatischen Endpunkt verstanden werden kann. Dieses tonale Moment unterstreicht das Verlassen der Tonika, A-Dur, welches für diesen Abschnitt der Sonatenform charakteristisch ist. Eine solche Auffassung würde ein Geschmacksurteil darstellen: Es handelt sich bei ihr nicht um eine analytische Beurteilung, sondern um die intuitive Erkenntnis, dass der Gegenstand des Geschmacks (die Überleitung) die angemessene Manifestation einer Idee darstellt (der überzeugenden Abkehr von der Tonika in der Sonatenexposition).

Das dritte und letzte Modell, das hier untersucht sei, setzt Geschmack mit der Abrundung einer strukturell im Wesentlichen vollendeten Form gleich. Dieser geschmackliche ‚letzte Schliff‘ macht ein Kunstwerk zu ‚schöner Kunst‘. Auf diese Weise argumentiert auch Sulzer in seiner überaus einflussreichen *Allgemeinen Theorie der*

²³ Zit. nach Raffaele Ciafardone, *Die Philosophie der deutschen Aufklärung: Texte und Darstellung*, dt. v. Norbert Hinske und Rainer Specht, Stuttgart 1990, S. 200 f.

²⁴ Zu den partes der klassischen Rhetorik siehe Irving, *Mozart's Piano Sonatas*, S. 116–150.

Schönen Künste. Er vertritt die Auffassung, dass die Vollendung eines Kunstwerkes in all seinen Einzelheiten durch Vernunft und Genie des Künstlers erreicht werde, dass es aber die Fähigkeit des Geschmacks sei, die das Werk zu ‚schöner Kunst‘ mache und den rein notwendigen materiellen Inhalt in die Sphäre des Schönen erhebe.²⁵ Offenkundig siedelt Sulzer Geschmack auf einer recht fortgeschrittenen Ebene des Vorgehens an, die im Ablauf der kreativen Tätigkeit erst vergleichsweise spät ins Spiel kommt, nachdem die wichtigsten Umrisse bereits festgelegt sind. Entscheidend ist, dass Sulzer sich zur Illustration der Rede bedient, da der von ihm beschriebene Prozess der rhetorischen Ebene der *elocutio* entspricht, bei der um der Erhöhung der Expressivität willen sprachliche Wendungen und Tropen (wie Metapher, Hyperbole und dergleichen) in die Struktur eingebracht werden. In der Musik der Klassik umfasste die *elocutio* vor allem die feinfühligere Ergänzung des bereits festgelegten harmonischen und melodischen Verlaufs um Figuren wie Triller, expressive Appoggiaturen etc. zum Zwecke der Ausdruckssteigerung. Diese Verfeinerungen hatten musikalisch nicht nur unmittelbare Auswirkungen, sondern zwangsläufig auch einen Langzeiteffekt, da Form in der Musik auf Wiederholung basierte und Wiederholung ebenso zwangsläufig die Gelegenheit zur Variation bot – beispielsweise zur melodischen Verzierung.

Die Vorstellung von der rhetorischen *elocutio* als Verzierung findet sich in zeitgenössischen Abhandlungen über die Komposition bestätigt, welche häufig zwischen einfacher und figurierter Melodie unterscheiden. Diese baut auf jener auf, indem sie ein einfaches Grundmuster melodisch ausschmückt – das wiederum rechtmäßig auf eine der kontrapunktischen Gattungen aus Fux' *Gradus ad Parnassum* (1725) zurückgeführt werden konnte.²⁶ Diese Idee wird in einer Reihe von zeitgenössischen Abhandlungen zum Ausdruck gebracht, wenn auch in unterschiedlichem Ausmaße; in seinem *Versuch einer Anleitung zur Composition*²⁷ erweitert Koch einen einfachen Achttakter allein durch melodische Ausschmückung und Wiederholung zu einem ganzen Satz von 32 Takten und geht damit wohl am weitesten.²⁸ Zur Verdeutlichung des Verhältnisses von einfacher und figurierter Melodie sei auf den langsamen Satz des „Jagdquartetts“ KV 458 verwiesen; was die erste Geige in T. 21ff. spielt, kann als ‚figurierte‘ Verzierung einer ursprünglich ‚einfachen‘ Melodie aufgefasst werden (Bsp. 2). Das untere der drei gegebenen Systeme stellt wohl am ehesten Mozarts Inspiration dar (die *inventio* der Rhetorik), das mittlere eine erste Verfeinerung, bei der Mozart etwa den Rhythmus deutlicher ausarbeitete (*dispositio*), das obere schließlich die abgerundete Endfassung, nunmehr komplett mit allen expressiven melodischen und rhythmischen Nuancen (*elocutio*). Es soll mit diesem Beispiel keineswegs angedeutet werden, dass Melodie das einzige Kriterium der Mozart'schen Inspiration gewesen sei. Grundmelodie (in welcher

²⁵ Vgl. Johann G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. 2, Leipzig 1792, Nachdruck Hildesheim 1967, S. 371–373.

²⁶ *The Study of Counterpoint from Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum*, hrsg. u. übers. v. Alfred Mann, New York 1965. Bsp. 55 (S. 53) der dritten Gattung und Bsp. 82 (S. 64) der fünften Gattung können im Vergleich zum ursprünglichen Bsp. 5 (S. 29) der ersten Gattung als ausfigurierte Melodien betrachtet werden. Mozart mag das Lehrwerk von Fux gekannt haben – sein Vater erwarb im Jahre 1746 ein Exemplar. Haydn erlernte den Kontrapunkt nachweislich auf Grundlage dieses Textes.

²⁷ H. C. Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Bd. 3, Reprograf. Nachdr. d. Ausg. Leipzig 1793, Hildesheim 2000, S. 226–230.

²⁸ Vgl. E. R. Sisman, „Small and Expanded Forms: Koch's Model and Haydn's Music“, in: *MQ* 68 (1982), S. 444–475.



Bsp. 2: Mozart, Quartett in B-Dur, KV 458, Adagio, T. 21–25: ‚figurierte‘ Verzierung einer ursprünglich ‚einfachen‘ Melodie

genauen Gestalt auch immer) und geeignetes harmonisches Gerüst kamen ihm wahrscheinlich zugleich in den Sinn. Die Phrase mag ihren geistigen Ursprung in einer tragenden kadenzierenden Akkordfolge gehabt haben: T – (D) – Sp₃ – D⁷ – T. Strukturell gesehen ist diese Abfolge lediglich ein verzögerter Ganzschluss, der zur Tonika Es-Dur und so zur Reprise des Ausgangsthemas zurückführt. In gewisser Hinsicht ist die gesamte Phrase eine raffinierte Ausarbeitung einer einfachen Kadenz, die einerseits von Mozarts Geschmack als Komponist zeugt und andererseits als objektive Manifestation den Betrachter zu einem Geschmacksurteil einlädt.

*

Unsere Suche nach dem Ort des Geschmacks innerhalb des schöpferischen Prozesses kann weder umfassend noch endgültig sein. Mag die Versuchung auch groß sein, die einzelnen Stufen der Entstehung eines musikalischen Werkes mit Blick auf die hier diskutierten Texte als strikt getrennt zu betrachten: erst die Invention (der Stoff der ‚Inspiration‘), dann die methodische Arbeit der Komposition, bei der diese Grundgedanken durch rationale, technische Prozesse (Planung der tonalen Großanlage, greifbar in strukturell abgrenzenden Kadenzen, periodische Phrasierung, Ablauf usw.) ‚leibhaftig‘ werden; die Darstellung des kreativen Prozesses in aufeinanderfolgenden Schritten, sei es in den philosophischen Worten eines Tetens oder gemäß allgemein bekannter rhetorischer Modelle, ist dennoch eindeutig durch ein pädagogisches Interesse an Klarheit motiviert. In Vorlesung und Lehrbuch müssen Ideen in sukzessiver Form abgehandelt werden, und im vorliegenden Falle birgt dieser Zwang die Gefahr, dass etwa der rhetorische Schritt der inventio innerhalb des kreativen Prozesses als völlig unabhängig von der dispositio aufgefasst wird, aus dem einfachen Grunde, dass alle Lehrbücher der Rhetorik die zwei begrifflichen Ebenen in verschiedenen Kapiteln, gar verschiedenen Bänden erörtern. Doch dies ist lediglich ein Sachzwang des Mediums, in dem die Information übermittelt wird. Das Gleiche gilt natürlich für jene rhetorischen Handbücher, die durch ihren Aufbau sicher stellen wollen, dass die Elemente der inventio völlig verstanden wurden, bevor der Schüler sich mit den Techniken der dispositio auseinandersetzt. All dies ist pädagogisch sinnvoll, lässt uns aber leicht vergessen, dass sich ein geübter Redner dadurch auszeichnet, dass er in der Lage ist, die unterschiedlichen Elemente seiner Rede zugleich zu entwerfen – besonders wenn aus dem Stegreif gesprochen wird. Etwas ganz anderes ist es hingegen, ein Lehrbuch darüber zu verfassen. Hierbei müssen die verschiedenartigen Elemente, die eine Rede ausmachen, zwangsläufig gesondert vermittelt werden, um den Schüler nicht zu verwirren. Es

gibt keinerlei Anlass, für die musikalische Komposition nicht das Gleiche zu vermuten: Obgleich Sulzer und Koch scheinbar getrennte schöpferische Konzepte der „Erfindung“ und der „Ausführung“ umreißen, deutet dies wohl kaum auf fest verankerte und unvereinbare Kategorien hin. Auf Mozarts Musik angewandt, wirkt die Annahme, dass die musikalischen Elemente (Melodie, Harmonie, Rhythmus usw.), die etwa in der oben untersuchten Überleitung des ersten Satzes von KV 464 zusammenwirken, isoliert konzipiert worden seien, vielmehr höchst artifiziell; Mozarts Inspiration beinhaltete ganz offensichtlich all diese Elemente zugleich.

Schließlich läßt Haydns Kommentar, der intuitiven „Geschmack“ von rationaler „Compositionswissenschaft“ trennt, zu der Überlegung ein, ob ein Komponist ein Thema erfindet und es anschließend ausarbeitet oder ob er von vornherein nur Themen erfindet, von denen er aus Erfahrung weiß, dass sie sich als der Art von Verarbeitung, die er für ein bestimmtes Stück vor Augen hat, angemessen erweisen werden. Dies würde einen Zusammenhang bedingen, in dem das musikalische Thema nicht als „Ding an sich“ ersonnen würde, sondern mit Blick auf sein Werden im Laufe eines Werkes oder Satzes, unter anderem etwa auf sein Potenzial zur Entwicklung und Kombination mit anderen Themen. Das erste Thema des G-Dur-Quartetts KV 387 wird beispielsweise zunächst in einem Gefüge von Thema plus Begleitung vorgestellt, später aber zu einem imitierenden Kontrapunkt umgeformt (T. 11 ff); im Finale des gleichen Quartetts werden abschließend zwei Fugenthemen verwoben, die zuvor getrennt vorgestellt wurden, wodurch deutlich wird, dass sie in ihrer Gestalt von Anfang an voneinander abhängig waren²⁹. Im ersten Satz des „Dissonanzenquartetts“ KV 465 erweist sich das Allegro-Thema des Beginns als gleichermaßen kontrapunktisch verwertbar, insbesondere in T. 44 der Exposition und zu Beginn der Durchführung.

In all diesen Fällen war es Mozarts rationales (analytisches) Vermögen, welches die genaue Beziehung des Gedanken zu seiner ausgearbeiteten Umsetzung bestimmte. Doch das Prinzip einer von dieser Dualität von Sein und Werden beseelten Struktur bleibt eine intuitive Größe, deren gegenständliche Verwirklichung als ‚Form‘ für Haydn einen kommunikativen, Komponist und Hörer verbindenden ‚Kanal‘ eröffnete und zugleich als Ausweis des Mozart’schen Geschmacks wie als Objekt des Haydn’schen Geschmacksurteils fungierte. Jener von Leopold Mozart festgehaltene Gleichklang des Erfahrens bringt ein tiefgreifendes gegenseitiges Verständnis der beiden großen Komponisten des klassischen Zeitalters zum Ausdruck.

²⁹ Auf solch eine strukturelle Anlage des fugierten Kontrapunkts nimmt auch Vincenzo Manfredini Bezug (*Difesa della musica moderna e de’suoi celebri esecutori*, Bologna 1788, S. 202). Er vertritt die Auffassung, dass in den Werken der Komponisten des frühen 18. Jahrhunderts ein Übermaß an gelehrter Kontrapunktik (besonders ausgedehnter fugierter Passagen) einem Mangel an kunstvoller Melodik gegenüber stehe, weshalb ihre Musik unnatürlich und zu wenig abwechslungsreich sei. Der gute Geschmack werde seiner Überzeugung nach durch diese Uniformität beleidigt, stattdessen sei eine ausgewogene Zusammenstellung imitativer Elemente und freier Passagen von einfacher Melodik und Harmonik von Nöten, wie sie in modernen Fugati (etwa dem Finale von KV 387) den Geschmack von Kennern und Liebhabern gleichermaßen anspreche.

Das Spiel mit der Kadenz*

von Danuta Mirka, Kattowitz

1. Die große Bravour-Kadenz: Ursprung und Gestalt

In der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts, die ihre Begriffe aus der Rhetorik entlehnt hatte, wurde musikalische Form als eine syntaktische Hierarchie definiert. Ähnlich wie eine Rede mittels sogenannter ‚Ruhepunkte des Geistes‘ in Paragraphen, Sätze und Phrasen unterteilt wurde, sollte auch der Verlauf eines musikalischen Stückes mittels verschiedener Endungen oder Zäsuren artikuliert werden, die ihn in Hauptperioden, Perioden, Sätze, Abschnitte und Einschnitte vollständig aufteilten. Aus diesem Grund bilden Endungsformeln – oder, wie man in der damaligen Musiktheorie sagte, „Endigungsformeln“ bzw. „Endigungen“ – neben der Dauer das wichtigste Charakteristikum eines jeden melodischen Teils. Jeder Kompositions-Traktat widmete ihr eine ausführliche Beschreibung.¹

Unter diesen verschiedenen Endungsformeln ist die Kadenz besonders wichtig, weil sie eine Zäsur des Satzes und folglich der ganzen Periode bildet. Im 18. Jahrhundert wurde der Begriff der Kadenz jedoch nicht in seinem heutigen, bloß harmonischen Sinne, sondern für eine melodische Formel verwendet, die sich auf ein harmonisches Muster stützt und zur vollkommensten Form der Schluss-tonika mit dem Grundton in Oberstimme und Bass führt. In seinem *Versuch einer Einleitung zur Composition* beschreibt Heinrich Christoph Koch die Kadenz als eine aus drei Noten bestehende Formel – der dritten, der zweiten und der ersten Stufe der gegebenen Tonart –, die von D_4^6 , D^7 und T unterstützt werden,² wobei

„die erste [Note], die die Vorbereitungsnote des Tonschlusses macht, in den guten Tacttheil zu stehen kömmt. Die zweyte Note der Tonschlussformel ist die Cadenznote, die in dem schlechten Tacttheile den bevorstehenden Fall in den Hauptton macht [...] und nach dieser folgt wieder in dem guten Theile des Tactes der Schluss-ton, oder die Cäsurnote der Cadenz“.³

Aufgrund dieser grundlegenden Gestalt der Kadenz haben sich in der kompositorischen Praxis des 18. Jahrhunderts viele eigenartige Kadenzen entwickelt, die besonders für einzelne Stile und Gattungen geeignet waren und deshalb fast als ihre Kennzeichen angesehen werden können. Unter allen diesen Kadenzformeln der klassischen Musik ist jene, die sich von der virtuosen Schlusskadenz der improvisierten Solo-Kadenzen in Klavierkonzerten ableiten lässt, die stärkste und am meisten verbreitete.⁴ Sie besteht

* Dieser Text entstand im Rahmen eines Forschungsaufenthaltes am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg, der mir dankenswerterweise durch ein Stipendium der Humboldt-Stiftung ermöglicht wurde. Er bildet ein Teil eines umfassenderen Projektes *Musik als Spiel*, das der Kommunikation zwischen dem Komponisten und dem Zuhörer im ausgehenden 18. Jahrhundert gewidmet ist. Eine erste Fassung des Textes wurde während des 2. Kongresses der Gesellschaft für Musiktheorie in München, 10.–13.10.2002, vorgetragen.

¹ Das gilt insbesondere für die Traktate von Joseph Riepel (*Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*, Kap. 2: *Grundregeln zur Tonordnung insgemein*, Frankfurt/M. u. Leipzig 1755, S. 36–57) und Heinrich Christoph Koch (*Versuch einer Anleitung zur Composition*, Bd. 2, Leipzig 1787, Faks.-Nachdr. Hildesheim 1969, S. 384–424).

² Um eine unnötige Komplikation für den Leser zu vermeiden, benutze ich hier und im Folgenden die heutige Benennungen der Akkorde, obwohl sie historisch unangemessen sind.

³ Bd. 2, S. 419–420.

⁴ Zur Entstehung und Struktur dieser Kadenzformel, siehe Danuta Mirka, „The Cadence of Mozart’s Cadenzas“, in: *The Journal of Musicology* (in Vorbereitung).

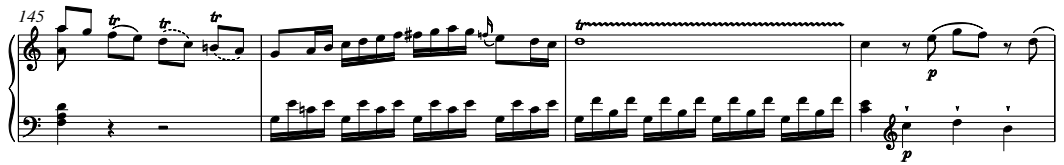
aus den folgenden vier Akkorden: der Subdominante in der Form S^6 , dem Dominant-Quartsextakkord (D_4^6), seiner Auflösung in den Dominantseptimakkord (D^7) sowie der Tonika (T). Jeder Akkord ist zudem mit einer typischen Bewegungsrichtung der Oberstimme verbunden: S^6 mit einer sinkenden, die D_4^6 dagegen mit einer steigenden Bewegung. Dieser Aufstieg auf D_4^6 führt gewöhnlich bis in den Grundton des Akkordes in hoher Oktave und der Schritt zu D^7 wird normalerweise durch eine kleinere Figur überbrückt, die das Ende des Aufstiegs mit dem Triller auf der zweiten Stufe der Tonart verknüpft. Die Kadenz tritt fast immer in geradtaktigem Metrum auf, wobei die Akkorde zwar dieselbe Dauer, doch wechselnde Werte haben: schwach – stark – schwach – stark. Das heißt, dass die Subdominante und der Dominantseptimakkord auf schwache Schläge fallen, der Quartsextakkord und die Tonika hingegen auf starke Schläge. Das stimmt mit dem metrischen Verlauf der Kadenz in Kochs oben zitierter Beschreibung überein, nach der die dritte und erste Stufe mit den „guten Tacttheilen“ verbunden sind und die zweite Stufe mit dem „schlechten Tacttheil“. In der hier beschriebenen Kadenz werden jedoch diese Verhältnisse aus dem Takt auf den Großtakt übertragen.⁵ Es ist bemerkenswert, dass eine solche Möglichkeit von Koch selbst als „vergrößerte“ Form der Kadenz bezeichnet wurde, in der „sowohl die Vorbereitungsnote, als auch die Cadenznote statt eines Tacttheils einen ganzen einfachen Tact einnimmt“.⁶ Den Begriffen der von Koch repräsentierten Musiktheorie des 18. Jahrhunderts entsprechend ist also diese Kadenz ein Tonschluss, der durch Nebennoten und einen subdominantischen Auftakt „vergrößert“ wurde.

Ein weiteres obligatorisches Charakteristikum der Kadenz ist die Begleitung mit der gleichmäßigen Wiederholung der Bassnote unter D_4^6 und D^7 . Auf dem Klavier werden diese Wiederholungen meist als Alberti-Bässe ausgeführt. In Konzerten, wo das Soloinstrument vom Orchester begleitet wird, können sie in Form von Repetitionen erscheinen. Die Subdominante dagegen wird normalerweise nur von einem einzelnen Akkord begleitet und bildet einen Auftakt für den folgenden Großtakt, in dem die typische Begleitfigur der linken Hand beginnt. Alle typischen Züge dieser für die Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts höchst charakteristischen Kadenz findet man im 1. Satz von Mozarts Klaviersonate C-Dur KV 309 (Bsp. 1, S. 19). Ein solcher Prototyp lässt sich jedoch in Einzelfällen mehr oder weniger stark variieren. In der Begleitung fangen beispielsweise die Wiederholungen oft erst auf dem Septakkord an. In der Oberstimme ist nur der Triller, der eigentliche Kern der Kadenz, absolut obligatorisch und durch keine andere Figur zu ersetzen.⁷ Die melodische Bewegung über Subdominante und Quartsextakkord lässt sich in Gestalt verschiedener Tonleitern oder Läufe oder als Kombination aus beidem darstellen, woraus sich eine Vielfalt idiomatischer pianistischer Figurationen ergibt. Auch wenn die melodische Richtung des Prototyps an diesen zwei Akkordstationen nicht immer bewahrt ist, bleibt die Identität der Kadenz

⁵ Dass das Phänomen des Großtaktes oder „Taktgruppen-Metrum“ – wenn auch nicht so genannt – schon im 18. Jahrhundert bekannt war, erweist überzeugend Claudia Maurer Zenck (*Vom Takt. Überlegungen zur Theorie und kompositorischen Praxis im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert*, Wien 2001, S. 251 ff.). Um es in Notenbeispielen zu veranschaulichen, benutze ich die graphische Technik, die von Fred Lerdahl und Ray Jackendoff (*A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge/Mass. 1983) entwickelt worden ist.

⁶ Koch, Bd. 2, S. 421.

⁷ Der Triller erscheint in Kochs *Versuch* bei allen Beispielen der vergrößerten Kadenz (vgl. Bd. 2, S. 421–422).



Bsp. 1: Prototyp der großen Bravour-Kadenz: Mozart, Klaviersonate C-Dur KV 309, 1. Satz, T. 145–148

doch stets erhalten. Geht man noch einen Schritt rückwärts zur ersten Akkordstation, zeigt sich, dass selbst die prototypische S^6 gelegentlich durch andere Formen der Subdominante – S , S_5^6 – oder durch Formen der Doppeldominante (D^7 oder $D_9^{>}$) ersetzt werden kann. Obligatorisch sind lediglich die sechste Stufe der gegebenen Tonart in der Oberstimme und die vierte Stufe – diatonisch oder alteriert – im Bass.

Im Sinne von Robert O. Gjerdingen⁸ und Lawrence Zbikowski⁹ lässt sich diese Kadenz als Schema bzw. kognitive Kategorie beschreiben, d. h. – so Gjerdingen – als eine Kette von Elementen, bei denen man nach der Erkennung des ersten Elements die folgenden Elemente erwartet. Alle konventionellen Formeln weisen die Eigenschaft eines Schemas auf. Im Folgenden werde ich das oben beschriebene Schema „große Bravour-Kadenz“ nennen. Der von Zbikowski stammende Begriff der „kognitiven Kategorie“ ist für die Beschreibung dieser Kadenz aus anderen Gründen nützlich. Zbikowski verwendet ihn zwar in Bezug auf Motive als Einheiten, die der Zuhörer sich im Verlauf eines einzelnen Stücks aneignet und als prototypische Gestalten im Gedächtnis speichert. Er kann aber auch für solche allgemeinen konventionellen Formeln verwendet werden, die ebenfalls aus vielen Varianten destilliert werden, nur dass jene Varianten nicht aus einem einzelnen Stück, sondern aus der Kenntnis vieler Stücke im Rahmen eines breiteren musikalischen Repertoires stammen. Infolgedessen zeigt die Bravour-Kadenz dieselbe Struktur wie die von Zbikowski beschriebenen kognitiven Kategorien mit dem Prototyp im Zentrum und seinen Varianten zur Peripherie hin. Bei der großen Bravour-Kadenz kommt hinzu, dass sie eine innere zeitliche Dynamik besitzt: Die Variationen können am Anfang größer, am Ende dagegen geringer sein, woraus sich interessante Konsequenzen für die Erkennbarkeit der Kadenz und für ihre Manipulationen ergeben, mit deren Hilfe Komponisten mit den Erwartungen des Zuhörers spielen.

Die große Bravour-Kadenz kann auf zweierlei Weisen manipuliert werden. Erstens können solche Manipulationen als innere Störungen des Schemas erscheinen; in dieser Form bilden sie lediglich lokale Erscheinungen. Zweitens können sie auf Veränderungen der Kadenz-Funktion im formalen Prozess des Stückes beruhen, wobei sie eine Rolle im globalen Spiel mit der musikalischen Form annehmen. Bemerkenswerterweise treten beide Typen von Manipulationen kaum in Konzerten, Sonaten oder anderen Gattungen der Instrumentalmusik auf, die für gewöhnlich Gelegenheiten für virtuose solistische Darbietungen bilden. Hier ist die Kadenz fast immer in ihrer regulären Gestalt verwendet.¹⁰ Stattdessen ist die spielerische Behandlung fast ausschließlich in Streich-

⁸ Robert O. Gjerdingen, *A Classic Turn of Phrase: Music and the Psychology of Convention*, Philadelphia 1988.

⁹ Lawrence Zbikowski, „Musical Coherence, Motive, and Categorization“, in: *Music Perception* 17 (1999), S. 5–42; ders. *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*, New York 2002.

¹⁰ Ausnahmen können zwar gefunden werden, wie etwa in Mozarts Klavierkonzert Es-Dur KV 449 (1. Satz: T. 319–320) und G-Dur KV 453 (1. Satz: T. 317–319).

quartetten bzw. -quintetten zu finden. Die Beispiele hierzu (vgl. Tabelle 1, S. 23) findet man in der Streicherkammermusik Joseph Haydns und Wolfgang Amadeus Mozarts und sie begegnen einem gehäuft seit 1787, also in den letzten Jahren ihrer Bekanntschaft und Freundschaft in Wien. Die Chronologie ihres Auftretens lässt vermuten, dass Mozart das Spiel mit der Kadenz von Haydn gelernt hat. Das Vorkommen der großen Bravour-Kadenz in Streichquartetten und -quintetten weist übrigens auf konzertierende Elemente in diesen Gattungen hin. Obgleich sich die weitere Geschichte der Streicherkammermusik in der Richtung der Gleichberechtigung der Instrumente mit verstärkter motivischer Arbeit entwickelte, wurde die Kammermusik des 18. Jahrhundert noch lange stark von der Virtuosität der ersten Geiger geprägt. Haydns Streichquartette Op. 9, die vermutlich für Luigi Tomasini, den besten Violinisten des Esterhazy-Orchester, geschrieben wurden, sowie die Opera 54, 55 und 64 für Johann Tost, einen anderen ausgezeichneten Geiger desselben Orchesters, sind dafür die besten Beispiele. In solchen Quartetten für einen Virtuosen und drei begleitende Musiker war die große Bravour-Kadenz mehr als angebracht.¹¹

2. Das lokale Spiel

Das lokale Spiel mit der großen Bravour-Kadenz kann auf verschiedenste Art und Weise erfolgen. Im Weiteren werde ich mich auf Brechungen beschränken, also auf Fälle, in denen ein erwarteter Akkord durch einen anderen ersetzt wird (vg l. Tabelle 2, S. 24). Da der Prototyp dieser Kadenz aus vier gut definierten Elementen besteht, die in metrisch koordinierter Weise aufeinanderfolgen, unterscheidet er sich von den einfachen Schlussformeln, die nur an den letzten Akkordstationen durch einen Trugschluss aufgebrochen werden könne, darin, dass er an nicht weniger als drei Punkten gebrochen werden kann: nach dem Dominantseptakkord, nach dem Quartsextakkord und nach der Subdominante. Am häufigsten wird bei diesen Kadenzbildungen die abschließende Tonika durch einen anderen Akkord ersetzt. Eine solche Brechung der Kadenz im letzten Moment vor ihrer erwarteten Vollendung bewirkt eine außerordentlich große Überraschung. Wie die Tabelle zeigt, führt sie aber nur selten zum Trugschluss im Sinne der Musiktheoretiker des 18. Jahrhunderts. Für Johann Philipp Kirnberger ist der Trugschluss oder ‚inganno‘, wie er ihn nennt, ein Ersetzen der Tonika durch Tp oder tG.¹² Nach Koch stellt der Trugschluss die Ersetzung einer erwarteten durch eine unerwartete Note in der Oberstimme oder im Bass dar.¹³ Wenn diese ‚Ersatz‘-Note im Bass erscheint, können nicht nur Tp und tG sondern auch T₃ folgen, tritt sie in der Oberstimme auf, erhält man eine T in Grundstellung. In der Tabelle treten aber noch weitaus ungewöhnlichere Ausweichungen auf wie die Molltonika, die Mollsubdominante oder auch die verkürzte Doppeldominante (D₇). Solche Möglichkeiten des Tonika-Ersatzes wurden erst im 19. Jahrhundert ausführlich beschrieben, etwa in Antonin Reichas *Traité de haute*

¹¹ Außer großen Bravour-Kadenz findet man in Haydns Quartetten sogar Fermaten für improvisierte Kadenzen des ersten Violinisten. Siehe dazu Philip Whitmore, *Unpremeditated Art. The Cadenza in the Classical Keyboard Concerto*, Oxford 1991, S. 150.

¹² Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Berlin 1771, S. 97–98.

¹³ Koch, Bd. 2, S. 444–447.

- 1770 Haydn, Streichquartett Es-Dur Op. 9/2, 1. Satz: T. 27–39 und 95–107
 Haydn, Streichquartett Es-Dur Op. 9/2, 4. Satz: T. 15–24 und 47–56
 Haydn, Streichquartett B-Dur Op. 9/5, 4. Satz: T. 36–54 und 159–177
- 1771 Haydn, Streichquartett E-Dur Op. 17/1, 1. Satz: 29–41 und 96–108
 Haydn, Streichquartett E-Dur Op. 17/1, 1. Satz: 56–58
 Haydn, Streichquartett F-Dur Op. 17/2, 1. Satz: T. 26–36 und 88–98
 Haydn, Streichquartett F-Dur Op. 17/2, 1. Satz: T. 58–63
 Haydn, Streichquartett F-Dur Op. 17/2, 4. Satz: T. 61–73 und 152–164
 Haydn, Streichquartett c-Moll Op. 17/4, 3. Satz: T. 59–62
 Haydn, Streichquartett c-Moll Op. 17/4, 4. Satz: T. 39–45
 Haydn, Streichquartett G-Dur Op. 17/5, 1. Satz: T. 28–32 und 84–88
 Haydn, Streichquartett D-Dur Op. 17/6, 4. Satz: T. 39–56 und 120–137
- 1772 Haydn, Streichquartett g-Moll Op. 20/3, 4. Satz: T. 27–38 und 88–98
 Haydn, Streichquartett f-Moll Op. 20/5, 1. Satz: T. 41–43 und 129–131
- 1781 Haydn, Streichquartett C-Dur Op. 33/3, 1. Satz: T. 156–162
 Haydn, Streichquartett C-Dur Op. 33/3, 4. Satz: T. 157–162
 Haydn, Streichquartett Es-Dur Op. 33/2, 1. Satz: T. 23–28, 164
- 1787 Haydn, Streichquartett B-Dur Op. 50/1, 4. Satz: T. 59–64 und 205–214
 Haydn, Streichquartett C-Dur Op. 50/2, 1. Satz: T. 93–100 und 277–284
 Haydn, Streichquartett C-Dur Op. 50/2, 2. Satz: T. 29–31
 Haydn, Streichquartett C-Dur Op. 50/2, 2. Satz: T. 48–53
 Haydn, Streichquartett Es-Dur Op. 50/3, 1. Satz: T. 34–37 und 105–108
 Haydn, Streichquartett Es-Dur Op. 50/3, 1. Satz: T. 76–81
 Haydn, Streichquartett fis-Moll Op. 50/4, 1. Satz: T. 49–56 und 169–176
 Haydn, Streichquartett D-Dur Op. 50/6, 1. Satz: T. 34–48 und 135–149
 Haydn, Streichquartett D-Dur Op. 50/6, 2. Satz: T. 19–22
 Mozart, Streichquintett C-Dur KV 515, 3. Satz: T. 52–56 und 112–118
- 1788 Haydn, Streichquartett G-Dur Op. 54/1, 1. Satz: T. 37–40
 Haydn, Streichquartett A-Dur Op. 55/1, 1. Satz: T. 159–164
 Haydn, Streichquartett A-Dur Op. 55/1, 4. Satz: T. 121–124
 Haydn, Streichquartett f-Moll Op. 55/2, 4. Satz: T. 44–46 und 100–102
- 1790 Mozart, Streichquartett F-Dur KV 590, 4. Satz: T. 109–121 und 280–297
- 1791 Haydn, Streichquartett B-Dur Op. 64 Nr. 3, 1. Satz: T. 58–65 und 159–166
 Mozart, Streichquintett Es-Dur KV 614, 1. Satz: 70–78 und 196–204
 Mozart, Streichquintett Es-Dur, KV 614, 4. Satz: T. 65–72 und T. 248–255
- 1793 Haydn, Streichquartett B-Dur Op. 71/1, 1. Satz: T. 53–66 und 130–144
 Haydn, Streichquartett Es-Dur Op. 71/3, 1. Satz: T. 53–62
 Haydn, Streichquartett Es-Dur Op. 71/3, 1. Satz: T. 89–96 und 262–270
 Haydn, Streichquartett C-Dur Op. 74/1, 1. Satz: T. 48–52 und 145–149
 Haydn, Streichquartett C-Dur Op. 74/1, 1. Satz: T. 82–84
 Haydn, Streichquartett F-Dur Op. 74/2, 1. Satz: T. 74–89 und 228–242

Tabelle 1: Spielerische Behandlungen der großen Bravour-Kadenz in der Streicherkammermusik Haydns und Mozarts

Brechung nach D^7 :

1771	Haydn, Streichquartett E-Dur Op. 17/1, 1. Satz: T. 31	T_3
	Haydn, Streichquartett E-Dur Op. 17/1, 1. Satz: T. 58	tG
	Haydn, Streichquartett F-Dur Op. 17/2, 1. Satz: T. 29 und 91	\mathbb{D}^7
	Haydn, Streichquartett F-Dur Op. 17/2, 1. Satz: T. 61	t \mathbb{D}_3^V >
1772	Haydn, Streichquartett f-Moll Op. 20/5, 1. Satz: T. 43	Tp
	Haydn, Streichquartett f-Moll Op. 20/5, 1. Satz: T. 131	tG
1781	Haydn, Streichquartett C-Dur Op. 33/3, 1. Satz: T. 160	\mathbb{D}^7
1787	Haydn, Streichquartett B-Dur Op. 50/1, 4. Satz: T. 64	s
	Haydn, Streichquartett B-Dur Op. 50/1, 4. Satz: T. 214	\mathbb{D}^7
	Haydn, Streichquartett C-Dur Op. 50/2, 2. Satz: T. 31	t
	Haydn, Streichquartett C-Dur Op. 50/2, 2. Satz: T. 53	\mathbb{D}^7
	Haydn, Streichquartett Es-Dur Op. 50/3, 1. Satz: T. 105	Tp
	Haydn, Streichquartett D-Dur Op. 50/6, 1. Satz: T. 38 und 139	tG
1787	Mozart, Streichquintett C-Dur KV 515, 3. Satz: T. 118	Tp
1791	Haydn, Streichquartett G-Dur Op. 64/4, 1. Satz: T. 83	\mathbb{D}^7
1793	Haydn, Streichquartett C-Dur Op. 74/1, 1. Satz: T. 84	t_3

Brechung nach D_4^6 :

1771	Haydn, Streichquartett E-Dur Op. 17/2, 1. Satz: T. 36 und 103	(D^V)Tp
1781	Haydn, Streichquartett C-Dur Op. 33/3, 1. Satz: T. 165	D_4^6
1787	Haydn, Streichquartett Es-Dur Op. 50/3, 1. Satz: T. 37 und 108	D_7
	Haydn, Streichquartett Es-Dur Op. 50/3, 1. Satz: T. 81	(D^7)tG
1788	Haydn, Streichquartett A-Dur Op. 55/1, 4. Satz: T. 124	D^7
1791	Haydn, Streichquartett G-Dur Op. 64/4, 1. Satz: T. 93	D^7
	Mozart, Streichquintett Es-Dur, KV 614, 4. Satz: T. 72 und 255	D^7
1793	Haydn, Streichquartett B-Dur Op. 71/1, 1. Satz: T. 57	D^7
	Haydn, Streichquartett F-Dur Op. 74/2, 1. Satz: T. 85 und 238	D_4^6

Brechung nach S^6 :

1771	Haydn, Streichquartett G-Dur Op. 17/5, 1. Satz: T. 29 und 85	T_3
1787	Haydn, Streichquartett C-Dur Op. 50/2, 2. Satz: T. 49	D_7
1787	Haydn, Streichquartett fis-Moll Op. 50/4, 1. Satz: T. 50	D^7 -T
1790	Mozart, Streichquartett F-Dur KV 590, 4. Satz: T. 109 und 280	(D^7) S_p
1793	Haydn, Streichquartett Es-Dur Op. 71/3, 1. Satz: T. 89	D_7 - T_3
1793	Haydn, Streichquartett F-Dur Op. 74/2, 1. Satz: T. 232	T_3

Tabelle 2: Brechungen der großen Bravour-Kadenz in der Streicherkammermusik Haydns und Mozarts

composition musicale.¹⁴ Zwei solche außergewöhnliche Trugschlüsse sind im Finale von Haydns Streichquartett B-Dur Op. 50 Nr. 1 zu beobachten. In der Exposition mündet die Bravour-Kadenz in die Mollsubdominante (Bsp. 2a). In der Reprise wird diese kompakte Form der Kadenz verlängert (Bsp. 2b). Dort beginnt sie mit der Zwischendominante zur Subdominante im T. 205, weshalb die Ostinato-Begleitung nicht erst auf der D_4^6 , sondern bereits auf der Subdominante einsetzt. Infolgedessen wird die ganze Kadenz zu einem unteilbaren Block, dessen Homogenität auch dadurch verstärkt wird, dass jede Akkordstation erneut von einer aufsteigenden Brechung in der 1. Violine gekennzeichnet wird. Obwohl es somit keine sinkende Bewegung auf der Subdominante gibt, ist das Modell der großen Bravour-Kadenz doch unverkennbar.

9[>]
 D_7 D_4^6 D_7 s

Bsp. 2a: Haydn, Streichquartett B-Dur Op. 50 Nr. 1, 4. Satz, T. 59–65

(D_7)₃ S D_7 D_4^6

D_7 D_7

Bsp. 2b: Haydn, Streichquartett B-Dur Op. 50 Nr. 1, 4. Satz, T. 205–215

¹⁴ Antonin Reicha, *Traité de haute composition musicale*, Paris 1824–26; hrsg. v. Carl Czerny als *Vollständiges Lehrbuch*, Bd. 3–4, Wien 1832 (vgl. Bd. 3, S. 686–694). Ausführende Musiker reagierten auf die Neuigkeiten der kompositorischen Praxis viel empfindlicher als die Theoretiker. Bereits 1789 nannte Daniel Gottlob Türk in seiner *Klavierschule* den Trugschluss auf der Doppeldominante unter den von ihm sogenannten *cadenze d'inganno*, und am Ende seines Beispiels schrieb er „etc.“, was vermuten lässt, dass er noch ungewöhnlichere Trugschlüsse erlaubte (Leipzig u. Halle 1789, Faks.-Nachdr. hrsg. v. Erwin R. Jacobi (= *Documenta musicologica* XXIII), Kassel 1962, S. 352).

Damit steigt auch die Erwartung an die Dominante in T. 212, sich in die Tonika aufzulösen. Um so stärker wird jedoch diese Erwartung enttäuscht, wenn in T. 214 statt der Tonika der verkürzte Septakkord der Doppeldominante \mathbb{B}^7 hereinbricht.

Diese Doppeldominante wirft die Frage nach der Hierarchie der verschiedenen Trugschlüsse auf. Intuitiv entspricht diese Hierarchie der harmonischen Distanz der Akkorde, die im Trugschluss erscheinen, wobei zunächst zu entscheiden wäre, welche Distanz eigentlich bestimmt werden soll: die Distanz zum vorangegangenen Dominantseptakkord, der tatsächlich erklungen ist, oder jene zur erwarteten Schluss-tonika, die nicht erklingt, sondern gerade vom Trugschluss ersetzt wird? Das Beispiel der Doppeldominante macht deutlich, dass hier die Distanz zur Tonika gemeint ist. Die Doppeldominante ist zwar mit der vorhergehenden Dominante eng verwandt, trotzdem ruft sie eine große Überraschung hervor, weil sie von der erwarteten Lösung in die Tonika weit entfernt ist. Dabei ist die harmonische Distanz nicht der einzige Faktor, der die Hierarchie der Trugschlüsse bestimmt. Wenn es um nichts anderes als die bloße Distanz im Quintzirkel ginge, wäre die Doppeldominante nicht überraschender als der von Kirnberger angegebene Molltonikagegenklang tG. Doch die nach der Dominante folgende Doppeldominante kehrt die erwartete Richtung des harmonischen Verlaufs um. Somit ist nicht nur die Distanz des Akkordes zur erwarteten Tonika, sondern auch die umgekehrte ‚kinetisch-harmonische‘ Energie für den Schock des Trugschlusses verantwortlich. Im Beispiel 2a betrifft diese Umkehr auch den konkreten zeitlichen Verlauf der Kadenz, da die Doppeldominante zum Beginn des harmonischen Schemas der Bravourkadenz zurückkehrt (T. 208): $\mathbb{B}^9 > -D_4^6 - D^7 - \mathbb{B}^7$. Außerdem steht dieser Trugschluss quer zu weiteren Aspekten der Erwartung, von denen der wichtigste gewiss die Stimmführung ist, also die Frage, wie viele Stimmen bei einem Trugschluss von der erwarteten Stimmbewegung abweichen. In einem einfachen Trugschluss auf der Tonikaparallele kommt nur der Bass vom Muster des authentischen Schlusses ab, während im Beispiel 2b von Haydn nicht weniger als drei Stimmen davon abweichen. Es scheint, dass Haydn gerade die Tonikaparallele als Ausgangspunkt dieses außergewöhnlichen Trugschlusses genommen hat, wobei er die Bewegung von Bass und Sopran belässt, die Mittelstimmen dagegen ändert. In der Tat gleicht das Verhältnis des verkürzten Doppeldominantseptakkordes \mathbb{B}^7 zur Tonikaparallele Tp jenem der Tonikaparallele zur Tonika, indem Grundton und Terz des Primärakkords zu Terz und Quinte des Sekundärakkords werden (Bsp. 3a). Dasselbe trifft auf die Mollsubdominante zu: Die Mollsubdominante verhält sich zum Molltonikagegenklang wie der Molltonikagegenklang zur Molltonika (Bsp. 3b). Dennoch hält Haydn offensichtlich die von der Doppeldominante hervorgerufene Überraschung für stärker als die von der Mollsubdominante erzeugte. Das zeigt sich im Finale von Op. 50 Nr. 1 darin, dass er die Mollsubdominante in der Bravourkadenz der Exposition benutzt, an der entsprechenden Stelle der Reprise aber die Doppeldominante einsetzt, um den Zuhörer am Ende noch mehr zu überraschen.

Eine seltener anzutreffende Möglichkeit besteht darin, die Kadenz nach dem dominantischen Quartsextakkord (D_4^6) zu brechen. Wie Tabelle 2 zeigt, kann der erwartete D^7 gelegentlich durch seine dritte Umkehrung (Sekundakkord), durch verschiedene Zwischendominanten oder auch durch einen neuen Einsatz des Quartsextakkordes ersetzt werden. Zahlreich sind jedoch auch solche Fälle, bei denen nach dem

a b

T Tp D^7 t tG s

Bsp. 3: Gemeinsame Töne zwischen Tonika und Trugschlussakkorden

S D^9 D^6 D^7 T

Bsp. 4a: Mozart, Streichquintett Es-Dur KV 614, 4. Satz, T. 248–256

Bsp. 4b: Mozart, Streichquintett Es-Dur KV 614, 4. Satz, vom Hörer erwarteter Verlauf der Kadenz

Quartsextakkord der D^7 in der Grundstellung erscheint. Damit zeigt sich besonders deutlich, dass die große Bravour-Kadenz mehr ist als eine harmonische Kategorie und darum auch gebrochen werden kann, indem zwar der erwartete Akkord eintritt, dafür aber andere Parameter des Prototyps nicht erfüllt werden. Als Beispiel dafür habe ich die Bravour-Kadenz aus Mozarts Streichquintett Es-Dur gewählt (Bsp. 4a). Die Einleitung der Kadenz ist sehr emphatisch und zugleich regulär mit der sinkenden Bewegung über der Subdominante und der steigenden Bewegung auf dem Quartsextakkord. Auch die Begleitung folgt dem vertrauten Muster, denn die Ostinato-Repetitionen beginnen regulär auf dem D^6_4 . Sie werden allerdings jedes Mal nur von drei Achtelschlägen markiert (T. 250, 252), weil ein durchlaufendes Ostinato die Faktur der Begleitung zu wuchtig gemacht hätte. Der D^6_4 ist aber ausgedehnt und nimmt doppelt so viel Raum in Anspruch wie die Subdominante, wodurch die Erwartung des Dominantseptakkordes noch mehr gesteigert wird. Wie diese Erwartung eingelöst werden könnte, zeigt Bsp. 4b. Bei Mozart wird die Kadenz genau in diesem Punkt gebrochen und der starke D^7 durch eine schlichtere Akkordform ersetzt, die zwar denselben harmonischen Inhalt besitzt, doch im Piano ohne den für die Bravour-Kadenz wesentlichen Triller und noch dazu ohne Beteiligung der ersten Geige ausgeführt wird (T. 255). Sie gehört schon zur Schlussgruppe, die unmittelbar nach der Brechung einsetzt, und ihre Auflösung in die Tonika ist nicht mehr Teil der Bravour-Kadenz.

Schließlich kann die große Bravour-Kadenz schon nach der S^6 gebrochen werden. Da die Brechung erfolgt, bevor die Kadenz überhaupt festgelegt ist und im Zuhörer noch keine klare Erwartung über die Fortsetzung hervorgerufen wurde, ist dieser Fall sehr selten und äußerst suggestiv. Der Zuhörer spürt die in Reichweite liegende Kadenz, doch sicher ist er nicht. Diese Wirkung liegt einerseits darin begründet, dass der gegebene Abschnitt der Kadenz hier der kürzeste ist, andererseits hängt sie mit der zeitlichen Struktur des Musters zusammen, das zuerst lockerer gefügt erscheint, um gegen Ende immer genauer festgelegt zu werden. Da somit am Anfang die möglichen Variationen zahlreicher als am Ende sind, ist die Erwartung einer Bravour-Kadenz, die sich bloß auf dieses anfängliche Element gründet, ambivalenter. Trotzdem ist dieses Gefühl untrüglich, wenn eine der üblichen Formen der Subdominante auf den richtigen Schlag des Großtaktes fällt und von anderen prototypischen Aspekten begleitet wird. Obwohl das Muster einer regulären, also nicht gebrochenen Bravour-Kadenz am Anfang großen Raum für Variationen lässt, muss diese Vielfalt der Variationsmöglichkeiten beschränkt werden, wenn die Kadenz gebrochen werden soll. Denn der Effekt der Brechung hängt davon ab, dass der Zuhörer das Schema erkennt. Deshalb erfordern die Brechungen sowohl nach dem D^6_4 als auch insbesondere nach der Subdominante, dass die anfänglichen Elemente der großen Bravour-Kadenz so genau wie möglich dem Prototyp entsprechen. Die Brechung nach der Subdominante ist deshalb keine willkürliche analytische Konstruktion, zumal sie vom Zuhörer ohne Mühe wahrgenommen werden kann. Man kann sich davon an Haydns Streichquartett *fis-Moll*, Op. 50 Nr. 4 (Bsp. 5a), überzeugen. Auf die absteigende Bewegung über der Subdominante in T. 49, die übrigens auffallend dem Prototyp aus Bsp. 1 ähnelt, könnte unmittelbar der Quartsextakkord folgen. Dies spürt der Zuhörer deutlich, nicht nur aufgrund des Subdominantakkordes und der Pause in beiden Unterstimmen, die offensichtlich auf den Einstieg in das Ostinato auf dem Quartsextakkord warten, sondern auch deshalb, weil diese Subdominante auf einen schwachen Schlag des Großtaktes fällt. Der Eintritt des Quartsextakkordes auf dem folgenden starken Schlag erscheint unabwendbar. Der metrische Kontext trägt, im weiteren Umfeld betrachtet, noch stärker zur Erwartung der großen Bravour-Kadenz bei. Beginnt man in T. 44, ist der zur Diskussion stehende Abschnitt bereits sechs Takte lang, die große Bravour-Kadenz würde ihn also zu einer zu erwartenden Länge von acht Takten ergänzen, wobei die zwei fehlenden Takte mit D^6_4 und D^7 gefüllt würden und die Tonika den Anfang der nächsten Periode in T. 52 markierte. Die Erwartung des Zuhörers würde befriedigt, wenn die Spieler nach T. 49 unmittelbar zu T. 54 springen würden, vielleicht mit kleinen melodischen Anpassungen (Bsp. 5b). Doch wird diese Erwartung von Haydn auf höchst spielerische Weise in zwei aufeinander folgenden Schritten getäuscht. Zuerst erscheinen statt des erwarteten Quartsextakkordes ein D^7 und die T als Rest des harmonischen Verlaufs der Kadenz (T. 50). Diese Akkorde treten jedoch vorzeitig und ohne die ihnen eigentlich zukommende Emphase ein, weshalb sie keine Erfüllung, sondern vielmehr eine Auflösung der Kadenz verursachen. Die sinkende Bewegung geht chromatisch weiter, doch ändert sich ihre melodische Figur und verringert sich ihre Geschwindigkeit. Das ergibt einen parodistischen Effekt, als ob der Komponist melodisch und harmonisch zu weit gegangen wäre und, als er es bemerkte, darüber bestürzt wäre. Diese Bestürzung wird

? D⁷ T ?
 s⁶ ← DD⁷³

! D⁶ D⁷ T

Bsp. 5a: Haydn, Streichquartett fis-Moll Op. 50 Nr. 4, 1. Satz, T. 44–56

Bsp. 5b: Haydn, Streichquartett fis-Moll Op. 50 Nr. 4, 1. Satz, vom Hörer erwarteter Verlauf der Kadenz

fast gestisch durch die Verringerung der rhythmischen Werte und die Chromatik dargestellt. Diese Parodie zeigt ihre besondere Raffinesse darin, dass sie, obwohl sie die Erwartung der Bravour-Kadenz enttäuscht, zugleich die auf dem natürlichen kognitiven Mechanismus gegründete Erwartung der weitergehenden sinkenden Bewegung erfüllt.¹⁵

¹⁵ Der Mechanismus der melodischen Erwartungen wurde von Leonard B. Meyer (*Explaining Music: Essays and Explorations*, Chicago 1973) und Eugene Narmour (*Beyond Schenkerism: The Need for Alternatives in Music Analysis*, Chicago 1977; *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structures: The Implication-Realization Model*, Chicago 1990) beschrieben.

Ein zusätzlicher Aspekt dieser Manipulation liegt wieder im Metrum. Zwar wird auf dem Niveau des Taktgruppen-Metrums in T. 50 ein Akzent erwartet, aber diese Erwartung wird nicht eingelöst. Die metrische Orientierung des Zuhörers wird vielmehr verwirrt, indem der regelmäßige Wechsel von starken und schwachen Schlägen erschüttert wird.

In T. 51 wechselt plötzlich das Register, und der dunkel wirkende dominantische Septakkord (D^7) über g bricht herein. Das ist der zweite Schritt der Manipulation. Der neue Abschnitt (T. 52–54) ist in seiner melodischen und harmonischen Faktur ganz vom vorhergehenden Geschehen abgetrennt und stellt einen Einschub oder, wie Koch es genannt hätte, eine Parenthese inmitten der Kadenz dar. Der enigmatische Charakter dieses Einschubs, von den Synkopen bekräftigt, wird durch den Dominantseptakkord erzeugt, der scheinbar in keiner Beziehung zur Tonart A-Dur steht. Erst wenn dieser Akkord in Takt 53 zum verminderten Septakkord als einer verkürzten Doppeldominante übergeht, lässt sich der vorhergehende Akkord im neuen Licht als eine seltene Form der Subdominante in A-Dur, nämlich s^6 mit g als Quartvorhalt, verstehen. Takt 51 wird im Takt 52 wiederholt, darum erwartet man, dass auch Takt 53 mit dem neuen Akkord in Takt 54 wiederholt werde. Stattdessen springt die Musik überraschend zu dem lang erwarteten Rest der großen Bravour-Kadenz (T. 54–56). Das verursacht die zweite metrische Manipulation in diesem Abschnitt, denn auf dem Niveau des Taktgruppen-Metrums erhält der D^6_4 einen Akzent, und so kollidieren in den Takten 53 und 54 zwei aufeinander folgende Akzente miteinander. Auf diese Weise wird jedoch die metrische Situation vor der Brechung restituiert und die in T. 49 angekündigte Bravour-Kadenz schließlich zu Ende gebracht.

Da die Brechung nach der Subdominante beim Zuhörer nur einen vagen Eindruck der herankommenden Bravour-Kadenz erweckt, wird ihr Effekt erst dadurch erfüllt, dass nach der spielerischen Umleitung die Musik schließlich zum regulären Verlauf der Kadenz zurückkehrt. Die obligatorische Rückkehr zur großen Bravour-Kadenz ist somit eine Besonderheit der Brechung nach der Subdominante und erscheint in allen in der Tabelle genannten Fällen dieser Art.

3. *Das globale Spiel*

Wie schon früher bemerkt, kann das Spiel mit der Kadenz nicht nur ihr Schema, sondern auch ihre Funktion und Stelle in der Form betreffen. Diese zweite, formale Art von Manipulationen bezieht sich also auf das globale Niveau der Erwartungen, die auf den Kenntnissen der formalen Schemata aufbaut. Folglich sind diese globalen Erwartungen bewusst, und dadurch unterscheiden sie sich von den intuitiven Erwartungen des lokalen Niveaus. Sie können aber nur dann entstehen, wenn der Zuhörer die entsprechenden Kenntnisse besitzt.

Aus der Vorstellung der musikalischen Form als syntaktischer Hierarchie kann man entnehmen, an welcher Stelle die große Bravour-Kadenz erwartet werden konnte. Weil sie die stärkste Kadenzformel bildet, ist sie für den strukturellen Schluss des ganzen Stückes oder eines seiner autonomen Teile geeignet. Im Verlauf der Sonatensatzform trifft diese Situation am Ende der Exposition oder, wie Koch diesen Teil nannte, des

ersten Hauptperioden zu. Die große Bravour-Kadenz wird hier verwendet, um den im Verlauf dieses Teiles erreichten neuen tonalen Bereich endgültig zu bestätigen und zu beschließen. Der Logik des Sonatensatzes gemäß wird sie dann auch am Ende der Reprise (der dritten Hauptperioden) wiederholt.¹⁶ An beiden Stellen formt die Bravour-Kadenz das Ziel eines längeren musikalischen Verlaufs in Gestalt eines ununterbrochenen Spannungsbogens. Dass diese Kadenz den strukturellen Schluss bildet, heißt jedoch nicht, dass sie die letzte Kadenz ist. Normalerweise fordert die Kraft dieser Kadenz, dass sie von einem Anhang gefolgt wird, der eine Auskomposition der Schlusstonika bildet und mit der Kadenz eine Elision formt. Die Möglichkeit dieses Anhangs ist in der metrischen Struktur der Kadenz vorgesehen, wo die Tonika auf den Beginn des neuen Großtaktes fällt und folglich nicht nur als Ende sondern auch als Anfang fungieren kann.

Die große Bravour-Kadenz im globalem Sinne spielerisch zu behandeln, würde bedeuten, sie in einem unangemessenen Moment bzw. ohne eigentliche Vorbereitung einzuführen. Diese Manipulation auf formalem Niveau könnte entweder durch eine reguläre Kadenz bewirkt werden oder aber mit ihrer Brechung, Auslösung, Ausdehnung oder anderen lokalen Manipulationen zusammengehen.¹⁷ Ein solches globales Spiel mit der Kadenz ist jedoch fast ausschließlich in Haydns Streichquartetten zu beobachten. Hier liegt ein wichtiger Unterschied zwischen Haydn und Mozart. Mozart verwendet die spielerischen Behandlungen für gewöhnlich nur als lokal begrenzte Besonderheit, ohne sie weiter formal auszuarbeiten; von Haydn werden sie dagegen auf strategische Weise für formale Abenteuer benutzt. Um das zu veranschaulichen, möchte ich noch einmal auf zwei oben besprochene Beispiele aus Haydns Op. 50 zurückzugreifen und sie jetzt im weiteren Kontext betrachten.¹⁸

In Op. 50 Nr. 4 erscheint die Bravour-Kadenz, nachdem Haydn schon in T. 43/44 einen strukturellen Schluss der Exposition in A-Dur, der Tonart des Seitensatzes, versucht hatte. Nach dem emphatischen Thema des Seitensatzes ist jene frühere Kadenz allerdings unfähig, die Rolle des Schlusses zu spielen. Dieses Thema greift, wie gewöhnlich in Haydns monothematischen Sonatensatzformen, auf das Hauptthema des Satzes oder, besser gesagt, auf dessen anfänglichen Gedanken zurück, der bei seiner ersten Vorstellung in fis-Moll noch keine eigentliche Thema-Struktur aufweist. Er erhält sie erst bei der zweiten Vorstellung im Seitensatz, der in der Formenlehre des 18. Jahrhunderts allerdings nicht so benannt wurde. Nachdem hier das Unisono-Signal (T. 27–28) vom weiteren Verlauf als ein „Vorspann“¹⁹ abgetrennt worden ist, nimmt das Thema eine reguläre periodische Gestalt von acht Takten mit deutlicher Gliederung in Vordersatz und Nachsatz an. Im Kontext des vorhergehenden Hauptsatzes (T. 1–26), reich an unerwarteten harmonischen und metrischen Wendungen –

¹⁶ Wie die harmonische, so wird auch die formale Terminologie im Folgenden um des Verständnisses willen durch heutige Begriffe ersetzt, insoweit sie den Sinn der Sonatensatzform des 18. Jahrhunderts nicht verwischen.

¹⁷ Tabelle 1 zeigt nur jene spielerischen Behandlungen der Kadenz auf globalem Niveau, die mit dem Spiel auf dem lokalen Niveau verknüpft sind. Die durch die reguläre Form der großen Bravour-Kadenz bewirkten globalen Spiele würden ausführliche Analysen herausfordern, die im Rahmen dieses Aufsatzes nicht gegeben werden können.

¹⁸ Der Leser möge im Folgenden die Partituren hinzuziehen.

¹⁹ Diesen Begriff führt Wolfgang Budday (*Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik*, Kassel 1983, S. 39) ein, um einen einleitenden Takt zu bezeichnen, der zwar den Musiktheoretikern des 18. Jahrhundert bekannt war, aber von ihnen keine eigentliche Benennung erhielt.

„Betrügereyen“ und „Verwirrungen“²⁰ – bildet also das Thema in A-Dur den ersten und zugleich einzigen Ort der Regularität und Stabilität in der ganzen Exposition. Die nächste Periode, die in T. 37 als ein Anhang zum Thema beginnt und zunächst einen regulären Verlauf verspricht, bricht schon zwei Takte später wieder zusammen wegen der stärksten „Betrügerei“ des ganzen Satzes. Die Begleitung hält inne, und nach dem hohen *a* der beiden Geigen in T. 39 setzt in tiefer Lage das *eis* in Bratsche und Violoncello ein. Sein erschütternder Effekt beruht nicht nur auf dem Kontrast von hoher und tiefer Lage, sondern zu allererst auf dem scheinbaren harmonischen Missverhältnis im Kontext der Tonart A-Dur. Um sie in diesen Kontext einzubeziehen, interpretiert der Zuhörer die Überraschung zuerst auf eine naheliegende Weise als *f* – die erniedrigte sechste Stufe – und erwartet seine Lösung abwärts zum *e*, die dann zum Quartsextakkord und weiter zur Schlusskadenz in A-Dur führen sollte. Stattdessen wird die Note in T. 40 wiederholt, was in sich schon eine weitere, durch ein *fz* bekräftigte Überraschung bildet. Dann steigt es unerwarteterweise zum *fis* auf – wobei sich der dissonante Basston nicht als ein *f*, sondern als ein *eis* herausstellt – und erreicht einen D-Dur Dreiklang, der noch zwei Takte gehalten wird. In diesem Moment, wenn sich der Zuhörer ganz verwirrt in einer scheinbaren Sackgasse findet, bricht plötzlich die Kadenz in A-Dur (T. 43–44) wie ein ‚Deus ex machina‘ ein. Die vorangegangene „Betrügerei“ war jedoch so stark und hat den tonalen Kontext so sehr aus dem Gleichgewicht geworfen, dass dies durch die schwache Kadenzformel nicht ausgeglichen werden kann. Sie eignet sich vor allem wegen ihrer begrenzten Mittellage nicht dazu, die dem großen Ambitus, wie er in T. 42 erreicht worden war, gar nicht entspricht. Außerdem bezieht sie erst im allerletzten Moment alle Instrumente mit ein – das Violoncello erscheint nämlich verspätet und die Bratsche tritt erst drei Achtel vor der Tonika hinzu. Darüber hinaus entspricht diese Kadenz, die deutlich auf den Typus des Menuetts verweist, gar nicht dem Charakter des schwungvollen A-Dur-Themas, vom Anfangsgedanken in *fis*-Moll ganz abgesehen. Es scheint fast, als hätte einmal jemand die Tür zum Tanzraum geöffnet. Die Exposition kann freilich nicht auf diese Weise beschlossen werden. Eine stärkere Kadenz ist notwendig, und die große Bravour-Kadenz eignet sich dazu ausgezeichnet. Während aber die verfrühte Kadenz zu leicht erreicht wurde, wird jetzt die Bravour-Kadenz von der oben beschriebenen Auflösung und Brechung betroffen. Auch wenn die Schlusstonika schließlich erreicht wird, ist der Schluss wegen der Zusammenschiebung mit dem Anhang, der ein dreitaktiges Metrum aufweist, nicht ganz überzeugend. Die Veränderung des Taktgruppen-Metrums am Ende der Exposition erschüttert aufs Neue die schwer erreichte Stabilität und ist interessanterweise mit der Rückkehr der unangemessenen Menuett-Kadenz verbunden. Dieser destabilisierende Effekt tritt auch am Ende des ganzen Satzes ein, da die zweite Gruppe der Reprise eine fast buchstäbliche Wiederholung des entsprechenden Abschnittes der Exposition bildet.²¹

Im Gegensatz zu Op. 50 Nr. 4, wo der zweite tonale Bereich mit einem kräftigen Thema eingeführt wurde, ist der Einsatz des Seitensatzes im Finale von Op. 50 Nr. 1

²⁰ Beide Termini sind besonders häufig und im vielfältigsten Sinne von Joseph Riepel benutzt. Die auf harmonische Phänomene sich beziehenden „Betrügereyen“ bilden insbesondere den Inhalt des vierten Kapitels seiner *Anfangsgründe* (*Erläuterung der betrüglichen Tonordnung*, Augsburg 1765); „Verwirrungen“ bezeichnen dagegen allerlei metrische Störungen, sie werden im ersten Kapitel besprochen (*De Rhythmopoeia oder von der Tactordnung*, Augsburg 1752, S. 57 ff.)

²¹ Die einzige Abweichung betrifft den Betrügerei-Abschnitt (T. 159–162), indem das überraschende Unisono diesmal nicht im Bass, sondern in hoher Lage der ersten Geige und Bratsche erscheint, woraus sich für den Zuhörer eine verdoppelte Überraschung ergibt.

schwach und unklar. Nach der Vorbereitung der Dominante durch ihren Dominantseptakkord, der in T. 25–31 deutlich bekräftigt und mehrfach wiederholt wird, erwartet der Zuhörer eine Zäsur und dann ein Thema, das die Spannung des Septakkordes in die Tonika lösen und dadurch die neue Tonart festlegen würde. Stattdessen wird jedoch die Dominante um zwei Takte verlängert, und die unerwarteten rhythmischen Impulse der synkopierenden Begleitung erschüttern den Charakter der dominantischen Vorbereitung, der vorher durch den Orgelpunkt des Violoncellos sehr eindeutig suggeriert wurde.

Wenn sich der Dominantseptakkord schließlich in die Tonika F-Dur in T. 34 löst, wird dieser neue tonale Bereich nicht durch ein Thema festgelegt. In der Tat wird dieser Bereich gar nicht etabliert, sondern geht sofort in eine Sequenz über (T. 34–38). Diese Sequenz strebt zwar noch einmal der Tonika zu, aber diesmal weist dieses Streben nicht den Charakter einer dominantischen Vorbereitung auf, die auf einen Halbschluss zielte. Vielmehr ist es ein Streben nach einer Kadenz, die den noch nicht etablierten tonalen Bereich der Dominante schon beschließen möchte. Der Drang auf einen Ganzschluss hin wird besonders hervorgehoben, wenn die Tonika F-Dur in T. 39 ein zweites Mal erreicht wird und durch mehrere Wiederholungen eine Schlusskadenz der Exposition vorbereitet. In der Tat lassen diese Wiederholungen den Zuhörer schon die kommende Bravour-Kadenz spüren, und diese Erwartung fände ihre angemessenste Erfüllung durch einen Sprung vom Takt 43 direkt in den Takt 59. Die Musik setzt sich jedoch auf andere Weise fort. Statt in eine Schlusskadenz zu münden, wird der Drang nach der Tonika zuerst durch einen piano-Einschub in beiden Geigen unterbrochen (T. 44–45). In den Takten 46–58 führt die Musik plötzlich auf eine ganz neue Bahn, um am Ende zu dem Punkt zurückzukehren, von dem sie ausgegangen war: die Tonika F-Dur in der hohen Lage der beiden Geigen. Dieser ganze Abschnitt macht auf den Zuhörer einen parodistischen Eindruck und lässt sich interpretieren, als gäbe Haydn vor, ein kompositorischer Anfänger zu sein, der plötzlich in T. 44 bemerkt, dass die Schlusskadenz in diesem Moment verfrüht wäre, und nach zwei Takten Überlegung entscheidet, solch eine blamable formale Proportion mittels eines geübten Kniffs aus der kompositorischen Grundschule zu vermeiden. Der Abschnitt, der überraschenderweise im T. 46 forte mit einem zum F-Dur stark kontrastierendem D-Dur-Akkord einbricht, stellt sich nämlich als ein Anfang des *Fontes* heraus, eines von Joseph Riepel beschriebenen Schemas, das auf einer Transposition des zweitaktigen Einschnittes beruht. Dem Verlauf dieses Schemas gemäß wird der erste Einschnitt auf der zweiten Stufe gemacht und von ihrer Zwischendominante vorbereitet (T. 46–47); der zweite Einschnitt endet dagegen mit einem Grundabsatz auf der Tonika, die nach der Dominante der gegebenen Tonart folgt (T. 48–49). Der im Jahre 1765 schreibende Riepel betrachtete jedoch das *Fonte* als „verrufen wie eine falsche Münze“²² und warnte den Discantor, der in seinem Traktat eine Personifikation des angehenden Komponisten ist, dass man solch einen veralteten „Schusterfleck“, wie er ihn verächtlich nennt, nicht mehr in unvariiierter Form benutzen soll. In Haydns Quartettsatz aus dem Jahr 1787 erscheint dieser Schusterfleck aber ganz unvariiert. Offensichtlich bildet dieser ganze Abschnitt eine Darstellung dessen, was ein schlechter Komponist an Haydns Stelle getan hätte und was Haydn, um dieses schülerhafte Verhalten vor Augen zu führen, paradoxerweise tatsächlich selbst tut. Wie

²² Riepel, *Erläuterung der betrüglichen Tonordnung*, S. 12.

sich an den Pausen an seinem Anfang und Ende zeigt, die ihn von der vorangegangenen und der späteren Musik trennen, bildet dieser Abschnitt im Verlauf der zweiten Gruppe der Exposition einen Einschub. Seine Trennung von der folgenden Bravour-Kadenz, die unerwartet in T. 59 einbricht, wird zusätzlich durch den riesigen melodischen Sprung vom hohen *f* der Geigen auf das tiefe *b* im Unisono aller Instrumente bekräftigt.

Dass die Takte 46–58 einen Einschub bilden, zeigt sich noch deutlicher in der Reprise, wo der entsprechende Abschnitt der Exposition ausgelassen wird. Aber auch in der Reprise wird die große Bravour-Kadenz spielerisch nach dem Einschub von zwei Takten im *piano* (T. 203–204) eingeleitet, obwohl sie normalerweise immer inmitten eines ununterbrochenen Zuges als Ziel und Krönung der musikalischen Aktion erscheint. Das größte Paradox des Finales Op. 50 Nr. 1 besteht jedoch darin, dass die große Bravour-Kadenz, die den tonalen Bereich des Seitensatzes beschließt, hier nach einer Reihe von misslungenen Versuchen erscheint, mit denen dieser Bereich umgrenzt werden sollte. Sie erscheint also nicht als eine Bestätigung eines tonalen Abschnittes, der von einem Thema schon früher markiert worden war. Vielmehr wird der Prozess, diese Kadenz zu erreichen, selbst zu einem Thema des Seitensatzes.

4. Coda

Unter den Beispielen der gebrochenen Bravour-Kadenz in Tabelle 2 gibt es einen besonderen Fall, bei dem der erwartete harmonische Verlauf nie zu Ende gebracht, sondern sozusagen losgelassen wird. Noch dazu ist es ein Beispiel einer Doppelbrechung zunächst nach dem Dominantseptakkord (D^7), dann nach dem Quartsextakkord (D^{\flat}_4). Es stammt aus der Coda des ersten Satzes von Haydns Streichquartett C-Dur, Op. 33 Nr. 3 (Bsp. 6). Im Sonatensatz bildet die Coda – neben den Schlüssen von Exposition und Reprise – einen weiteren angemessenen Ort für eine große Bravour-Kadenz. Diese Stelle ist aber besonders empfindlich, da eine spielerische Manipulation zum Schluss des Satzes eine unwiderrufliche Erschütterung der am Ende der Reprise bereits erreichten Tonika bewirken kann. Genau so passiert es im Finale von Op. 33 Nr. 3. Die große Bravour-Kadenz wirkt hier besonders emphatisch mit allen prototypischen Merkmalen in jedem ihrer Elemente: S^6 mit sinkender Bewegung, unterstützt von einem einzelnen Akkord; Ostinato-Begleitung, die auf D^{\flat}_4 einsetzt, mit steigender Bewegung in der 1. Violine; D^7 mit dem vorgeschriebenen Triller. Anstatt sich aber in die Tonika aufzulösen, wendet sich diese Dominante in die harmonisch entgegengesetzte Richtung zum verkürzten Septakkord der Doppeldominante (D^{\flat}_7). Diese Umkehr ist nicht nur harmonisch unerwartet, sondern auch verfrüht, denn die Tonika sollte erst einen Takt später eintreffen. Demnach kollidieren die Akzente in den Takten 160 und 161 miteinander, woraus sich eine metrische Rückung der Großtakete ergibt. Die Achtel-Repetitionen in der Begleitung gehen zwar weiter, aber wegen der harmonischen Überraschung wird die Doppeldominante vom vorhergehenden musikalischen Geschehen abgetrennt. Wenn nach diesem Akkord der Quartsextakkord folgt, empfindet man ihn als eine Rückkehr zur zuvor gebrochenen Kadenz. In der Tat ist er hinsichtlich der Begleitung und der hervorgehobenen fünften Stufe in der Melodie völlig analog zum Quartsextakkord aus den Takten 158–159 gestaltet. Infolgedessen erwartet man in den beiden nächsten Schritten wieder den Dominantseptakkord und die Tonika. Die Erwartung der Dominante ist besonders stark wegen der

früheren Doppeldominante, nach der der Quartsextakkord als ein doppelter Vorhalt den Appetit auf die Dominante noch anregt. Der Dominantseptakkord D^7 wird in Takt 165 erwartet. Stattdessen wird aber der C-Dur Dreiklang in der bisherigen Form der zweiten Umkehrung weiter geführt. Er wird letztlich nie aufgelöst, sondern nur umgekehrt und paradoxerweise einfach als Abschlusstonika interpretiert. Die zwei D^7 am Ende in den Takten 165 und 166 sind lediglich Nebentonakorde ohne Bedeutung für den Sinn des harmonischen Schlusses.²³ Die Enttäuschung in Takt 165 enthält aber noch eine weitere interessante Einzelheit: Genau in dem Moment, in dem der Zuhörer den Dominantseptakkord erwartet und enttäuscht wird, weil dieser nicht kommt, erkennt er das Hauptthema des Satzes. Mehr noch: Er bemerkt, dass dieses Thema schon zwei Takte zuvor angefangen hat. Zuerst blieb es verborgen, da die Takte 163 und 164 aufgrund der fortgesetzten Ostinato-Begleitung und der übernommenen Motivik als logische Fortsetzung der beiden vorangegangenen Takte wahrgenommen wurden. Erst in Takt 165, wenn die Dynamik das Forte-Niveau erreicht und die Faktur sich ändert, wird ihre Herkunft im Rückblick wahrgenommen und mit dem Anfang des Satzes in Verbindung gebracht. Es ist bemerkenswert, dass der Hörer dies gerade in jenem Moment entdeckt, in dem er zu Beginn des Satzes zum ersten Mal erkennt, dass die Musik überhaupt ein Thema bildet. Die ersten drei Takte gaben ihm nämlich keine Veranlassung dazu, sie als Material für ein Thema anzusehen. Auch am Anfang der Reprise erkennt der Zuhörer die Rückkehr des Themas im gleichen Moment der Phrase

Bsp. 6: Haydn, Streichquartett C-Dur Op. 33 Nr. 3, 1. Satz, T. 156–167

²³ Es scheint vernünftig vorauszusetzen, dass ein Dominantakkord eine strukturelle Dominante werden kann, wenn er in der metrischen Hierarchie des Stückes nicht mehr als eine Stufe unter der Schlusstonika liegt. Im gegebenen Fall des Haydn-Beispiels heißt das, dass die Dominantseptakkorde entweder auf dem ersten oder auf dem dritten Schlag des Taktes eingesetzt werden sollten. Nicht nur, dass sie diese Voraussetzung nicht erfüllen, treten die beiden Dominanten erst ein, nachdem der harmonische Inhalt der Tonika schon längst etabliert worden ist.

(T. 112), nachdem die drei vorangehenden Takte in einer neuen harmonischen Verkleidung eingeführt worden sind. Das eigenartige Vorgehen Haydns in der Coda, das dazu führt, dass man das Thema drei Takte zu spät erkennt, stellt sich als Teil einer übergreifenden kompositorischen Strategie heraus.²⁴

Wie man sich anhand der Tabelle 1 überzeugen kann, findet das Spiel mit der Kadenz in fast allen Streichquartettssammlungen Haydns statt. Es ist ab Op. 9 in jeder Quartettssammlung bis hin zu den zwei Londoner Opera 71 und 74 (1793) zu finden. Die meisten Beispiele treten in Haydns „Preußischen“ Quartetten Op. 50 auf. Vermutlich hat diese Sammlung einen großen Eindruck auf Mozart ausgeübt, da in den auf die Artaria-Ausgabe 1787 folgenden Jahren der jüngere Komponist auf einmal spielerische Behandlungen der großen Bravour-Kadenz sowie zahlreiche andere, hier nicht besprochene musikalische Spiele nach Haydns Art in seinen eigenen „Preußischen“ Quartetten und in den letzten Quintetten benutzt. Interessanterweise verschwindet die spielerische Behandlung der großen Bravour-Kadenz ganz in Haydns Wiener Quartetten Op. 76 und 77. In jenen späten Sammlungen verzichtet Haydn auch auf die spielerische Behandlung anderer typischer Formeln, insbesondere auf die früher von ihm so beliebte Eröffnung mit einer Schlusswendung.²⁵ Angesichts der zahlreichen Versuche, die Geschichte des Wiener klassischen Stils zu schreiben und das Streichquartettsschaffen Haydns zu periodisieren, ist diese Tatsache sehr kennzeichnend. Die große Bravour-Kadenz bietet sich nämlich als Gegenstand spielerischer Manipulationen erst dann an, wenn sie in ihrer eigentlichen Form herausgebildet worden ist. Ihre spielerische Behandlung in Op. 9 weist also darauf hin, dass sie schon um das Jahr 1770 vom Publikum als eine übliche und nahezu selbstverständliche Formel angesehen wurde.²⁶ Haydns Verzicht auf diese Formel in seinen Werken aus den Jahren 1797 und 1799 scheint darauf hinzudeuten, dass zu dieser Zeit die ursprünglichen Konventionen der Wiener Klassik begannen, sich allmählich aufzulösen, was dann im Werk Beethovens noch klarer hervortritt und schließlich zur Verachtung jeglicher Konventionen in der Romantik führt. Die Untersuchung der Kadenzformeln, unter denen die von mir so genannte große Bravour-Kadenz einen besonders interessanten Fall darstellt, könnte also zum Ausgangspunkt einer Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts genommen werden, die sich als Geschichte stilistischer Konventionen versteht.

²⁴ Obwohl dieser Quartettsatz die Aufmerksamkeit vieler Autoren angezogen hat (vgl. Friedrich Blume, „Fortspinnung und Entwicklung“, in: *Jb. Peters* 36 (1929), S. 51–70, Charles Rosen, *Der klassische Stil*, Kassel 1983, S. 69–71, Marianne Danckwardt, „Mozarts ‚ganz neue besondere Art‘ zu schreiben: der Kopfsatz aus dem Streichquartett KV 458 (1784)“, in: *Mozart-Jb* 23 (1984/85), S. 24–31 und James Webster, *Haydn's ‚Farewell‘ Symphony and the Idea of Classical Style. Through-Composition and Cyclic Integration in His Instrumental Music* (= *Cambridge Studies in Music Theory and Analysis* 1), Cambridge 1991, S. 143), scheint es, dass diese einzigartige Strategie noch nicht bemerkt wurde. Nur Webster weist auf den verspäteten Eintritt der Tonika am Anfang der Reprise hin, zieht aber daraus keinen Schluss, was die Erkennbarkeit des Themas durch den Zuhörer betrifft, und stellt sie nicht in einen Zusammenhang mit den Auftritten des Themas am Anfang und am Ende des Satzes.

²⁵ Diese Manipulationen kommen in den Streichquartetten Op. 33 Nr. 4, Op. 33 Nr. 5, Op. 50 Nr. 1, Op. 50 Nr. 6, Op. 71 Nr. 1, Op. 71 Nr. 3 und Op. 74 Nr. 1 vor. Auf zwei dieser Fälle hat man oft hingewiesen – zu Op. 33 Nr. 5 vgl. etwa Rosen, *Der klassische Stil*, S. 84; zu Op. 50 Nr. 1 siehe Janet M. Levy, „Gesture, Form, and Syntax in Haydn's Music“, in: *Haydn Studies*, hrsg. v. Jens Peter Larsen, Howard Serwer u. James Webster, New York 1981, S. 355–362. Die anderen Beispiele wurden bislang kaum erwähnt.

²⁶ Alle Beispiele der großen Bravour-Kadenz in Op. 9, 17 und 20 – obgleich mit typischer Begleitung und regulärer Form der S^6 versehen – weisen jedoch keinen melodischen Aufstieg über dem D_4^6 auf. Deswegen können sie noch als Übergangsformen der Kadenz betrachtet werden. Ihr melodischer Verlauf über den drei letzten Akkorden besteht aus unverzierten langen Noten – der fünften, der zweiten, und der ersten Stufe der Tonart –, was einer der „vergrößerten“ Formen der Kadenz bei Koch (vgl. Bd. 2, S. 421, Fig. 1) entspricht.

Einige ungewohnte Bemerkungen über die „Zauberflöte“ oder: Pamina walzt, Tamino sitzt im Wirtshaus

von Claudia Maurer Zenck, Hamburg

Wolf Frobenius zum 1. Juni 2000

Der tumbe Tamino

Es hat mich immer irritiert, wie passiv sich Tamino angesichts von Paminas Verzweiflung verhält.

Natürlich kann man von Schikaneders Libretto her argumentieren, dramatische Stringenz mache dies aus zwei Gründen notwendig:

1. Zum einen gehe es darum, dass Tamino sich dazu verpflichtete, Pamina gegenüber Schweigen zu bewahren; denn mit solch standhafter Enthaltensamkeit¹ stelle er vor Sarastro und den Priestern seine Männlichkeit unter Beweis, ohne die er nicht in den Kreis der Eingeweihten aufgenommen werden könne. Es gehe schließlich, so haben mehrere Autoren gerade in den letzten Jahren wieder insistiert, um einen noch im Stadium der „Dunkelheit“ befindlichen, ungeformten jungen Mann, der sich auf die Suche nach Erkenntnis begeben, um zur „Aufklärung“ zu gelangen, sozusagen von der (in der Königin personifizierten) Nacht zum (in Sarastro verkörperten) Licht.²

2. Zum anderen aber liefere Taminos Verhalten das Motiv für Paminas Verzweiflungsarie und ihren Selbstmordversuch. Dieses Argument soll hier unberücksichtigt bleiben; es erforderte eine extensive philologische Untersuchung, die an anderer Stelle durchgeführt worden ist.³

Das erste Argument jedoch wird im Folgenden untersucht unter dem Aspekt der emotionalen Wahrscheinlichkeit des Verhaltens, auf die Mozart spätestens seit seiner Zusammenarbeit mit Da Ponte an ihren drei exzeptionellen Opern *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* und *Così fan tutte* so großen Wert legte.

Psychologisch und von seiner Rolle als jugendlicher Liebhaber und Held her gesehen ist Taminos Verhalten gegenüber Pamina katastrophal. Gibt es etwa keinen Weg aus dem Dilemma zwischen Pflicht und Liebe? Warum zeigt er nicht auch Pamina, wie den drei Damen (II/Nr. 13⁴), wenigstens mit Zeichen, dass ihm Schweigen auferlegt ist?

¹ Dass es um einzuübende Enthaltensamkeit geht, wird nicht nur aus seinem Verhalten in dieser Szene deutlich, sondern auch in seinem Ruf „Zurück!“, mit dem er sich Pamina, die er doch schon einmal spontan (und vorzeitig) umarmt hat (I/19. Auftritt), noch vom Leibe halten will, als Sarastro selbst sie zusammenführt (Terzett des zweiten Aktes). Auch das Kontrastverhalten Papagenos zeigt, dass es um Enthaltensamkeit geht, wenn Schweigsamkeit gefordert wird. – Das Schweigegebot geht auf Abbé Terrassons Roman *Sethos* zurück, wie Peter Branscombe nachgewiesen hat (Peter Branscombe, *W. A. Mozart. Die Zauberflöte* (= *Cambridge Opera Handbooks*) Cambridge 1991, S. 13 f.).

² So Christoph Wolff, „O ew'ge Nacht! wann wirst du schwinden?‘ Zum Verständnis der Sprecherszene im ersten Finale von Mozarts ‚Zauberflöte‘“, in: *Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Fs. für Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag* (= *BzAfM* 23), hrsg. v. Werner Breig, Reinhold Brinkmann u. Elmar Budde, Stuttgart 1984, S. 234 ff.; Rose Rosengarden Subotnik, „Whose Magic Flute? Intimations of Reality at the Gates of the Enlightenment“, in: *19th-Century Music* 15/2 (Fall 1991), S. 132; Jessica Waldoff, „The Music of Recognition: Operatic Enlightenment in the ‚Magic Flute‘“, in: *ML* 75 (May 1994), S. 214.

³ Vgl. dazu Claudia Maurer Zenck, „Dramaturgie und Philologie der Zauberflöte – eine Hypothese und viele Fragen zur Chronologie“, in: *Mozart-Jb.* 2001.

⁴ Hier wird Mozarts Zählung gefolgt, die die Ouvertüre mit einschloss.

Warum verständigt er sich nicht wortlos mit ihr wie mit Papageno (II/14. bis 19. Auftritt) und bedeutet ihr gestisch, dass sie wegen seines Schweigens nicht an seiner Liebe zu ihr zweifeln muss? Nähme er sie doch nur, statt zu seufzen und sie fortzuwinken, wortlos in die Arme und signalisierte ihr mit Blicken, dass alle Befürchtungen gegenstandslos sind! Oder ist es um seine Selbstbeherrschung so schlecht bestellt, dass ihn schon Gesten dazu bringen würden, seine guten Vorsätze über den Haufen zu werfen?

Schikaneder⁵ kam es offenbar nicht auf solch differenziertes Verhalten an. Er muss davon ausgegangen sein, dass er dem Publikum einiges an Psychounlogik zumuten konnte. Die „teutsche Oper“⁶ *Die Zauberflöte* wurde ja nicht mehr für das Publikum des k. k. Nationalhoftheaters geschrieben wie noch die stilistisch weniger bunte *Entführung aus dem Serail*, sondern nach dem endgültigen Scheitern des Nationalsingspiel-Experiments für das erst 1787 gegründete, privat geleitete Freihaustheater auf der Wieden.⁷ Text und Musik mussten sehr verschiedene Geschmäcker berücksichtigen: zunächst den des Vorstadtpublikums, das an einfache, lustige Geschichten im Wiener Dialekt und an eingängige Melodien gewöhnt war und sich amüsieren wollte.⁸ Ihm war wohl auch, selbst in Mozarts Augen, die mäandernde Handlung mit ihren zahlreichen Widersprüchen zuzumuten. Der andere Teil des Publikums, der an den josephinischen Versuchen, eine deutsche Nationaloper zu schaffen, interessiert teilgenommen hatte, stellte höhere Ansprüche an die Handlung. Dass Schikaneders Libretto zumindest nicht allen Kennern gefiel, zeigt eine Tagebuchnotiz des Grafen Zinzendorf, der – wie oft – sehr ungnädig über die *Zauberflöte* urteilte: „La musique et les décorations sont jolies, le reste une farce incroyable“,⁹ und von einer Farce war auch in der offenbar frühesten zeitgenössischen (ausführlichen) Besprechung einer Aufführung der *Zauberflöte* in Wien die Rede und vom Bedauern darüber, dass Mozart seine großen Fähigkeiten nicht auf ein würdigeres Objekt angewandt habe.¹⁰ Ausdrücklich erwähnte der Rezensent auch, das Publikum habe über die menschlichen Karikaturen gelacht, aber den Unsinn, den sie schwätzten, ignoriert. Waren damit nur der Vogelfänger, der Mohr und die „alte Hexe“ gemeint? Wem Singspiele und vor allem opere buffe geläufig

⁵ Vgl. zur Frage, ob Giesecke sein möglicher Co-Autor war: Peter Branscombe, „Die Zauberflöte: some textual and interpretative problems“, in: *PRMA* 92 (1965/66), S. 45 ff.; Wolfgang Hildesheimer, *Mozart*, Frankfurt/M. 1977, S. 333 ff., und seine Kontroverse mit Rainer Riehn [Riehn, „Die Zauberflöte [...] oder Mozart, der dialektische Komponist“, in: *Ist die Zauberflöte ein Machwerk?* (= *Musik-Konzepte* 3), München 1978, S. 44 f. sowie W. Hildesheimer, „Brief an Rainer Riehn“, in: ebd., S. 70 f.

⁶ So Mozart in seinem Eigenhändigen Werkverzeichnis, fol. 28v; mit „Singspiel“ wurden damals allgemein Opern, auch italienische Opern, bezeichnet, so z. B. *Figaro*, *Don Giovanni* und *Così fan tutte* [vgl. *Mozart, Die Dokumente seines Lebens*, ges. von Otto Erich Deutsch (= *NMA* X/34), Kassel u. a. 1961, S. 238: Anschlagzettel des Burgtheaters vom 1.5.1786; S. 299: „Dramaturgische Blätter“ Frankfurt/M., vor dem 3.5.1789; S. 318: Anschlagzettel des Burgtheaters vom 26.1.1790].

⁷ 1801 wurde *Die Zauberflöte* als „Große Oper“ das erste Mal in einem Hoftheater, dem Kärntnertheater, gegeben; vgl. dazu Franz Hadamowsky, *Das Wiener Hoftheater (Staatstheater) 1776–1966, Teil 1: 1776–1810*, Wien 1966, S. 143.

⁸ Vgl. Schikaneders Vorwort zu seinem späteren Libretto *Der Spiegel von Arkadien*, Wien 1795, zit. nach H. C. Robbins Landon, *1791. Mozart's Last Year*, New York 1988, S. 139. – Im Dialekt Papagenos ist auch der angeblich „gequälte“ Reim im Terzett Nr. 7 („Leute ... Kreide“), den Branscombe Schikaneders geringen dichterischen Fähigkeiten anlastet, so holprig nicht (Branscombe, *W. A. Mozart. Die Zauberflöte*, S. 102).

⁹ *Mozart. Die Dokumente seines Lebens. Addenda und Corrigenda*, zus.gest. von J. H. Eibl (= *NMA* X/31, Bd. 1), Kassel etc. 1978, S. 72.

¹⁰ *Vertraute Briefe zur Charakteristik von Wien*, Görlitz 1793, Bd. 2, S. 50–53, zit. n. Branscombe, *W. A. Mozart. Die Zauberflöte*, S. 159.

waren und wer von daher an lebenskluge und listige Frauengestalten gewöhnt war, wer auch noch Mozarts große Opern und ihre durch Da Ponte psychologisch gut begründeten Handlungen kannte, dem muss z. B. solch eine Reaktion wie die Taminos als unwahrscheinlich aufgefallen und darüber hinaus deutlich geworden sein, dass die Weiberfeindschaft, die in der *Zauberflöte* einige Mal besungen wird¹¹ – und die in beiden „leichten“ Genres, opera buffa und Singspiel, traditionell Gegenstand der Belustigung (notabene über die Weiberfeinde!) war –, nicht nur auf Kosten der Frauen geht. Denn zu welcher schwachen Figur wird dadurch doch Tamino zurechtgestutzt! Es fällt dem in dieser Hinsicht tumb Bleibenden offenbar nicht ein, dass er auch Pamina gegenüber das Schweigegebot umgehen kann, und er riskiert – wenn nicht in erster, so doch in letzter Konsequenz – lieber ihre tödliche Verzweiflung, als seine Aufnahme in den Männerbund zu gefährden. Man wünschte sich auch von ihm eine Selbstständigkeit, wie sie Pamina, die doch in Unmündigkeit gehalten wurde, aufbringt, wenn sie bei den gefährlichen Proben unaufgefordert die Initiative ergreift:¹² „Ich selbst führe dich; die Liebe leite mich!“ Tamino ist nur besorgt, pünktlich zu erfüllen, was ihm als Prüfungsaufgabe aufgetragen wurde; noch in dem Moment (vor dem Terzett II/Nr. 20), da Sarastro die beiden zum letzten Lebewohl zusammenbringt, weist er – völlig unnötig – Pamina zuerst einmal entschieden „Zurück!“ Dabei müsste er, selbst wenn Schikaneders Konzeption von Tamino tatsächlich die eines nach Aufklärung oder – in einer anderen neueren Interpretation – nach Vereinigung von Sinnlichkeit und Vernunft strebenden jungen Mannes gewesen wäre, zu diesem Zeitpunkt, unmittelbar vor der entscheidenden Krise, schon zu einiger Klarheit gekommen sein. Es scheint, dass Tamino eine Seite an sich hat, die man mit solchen Konzepten eben nicht fassen kann, sondern für die man auf die Vorstadtbühne zurückkehren muss.

Denn Tamino ist ja von Anfang an kaum heldenhaft gezeichnet: Gleich bei seinem ersten Auftritt präsentiert er sich höchst unheroisch („hasenherzig“ nannte ihn schon ein zeitgenössischer Kritiker¹³), flieht er doch ausgerechnet vor einer Schlange¹⁴ – erst Goethe und Vulpius machten aus ihr einen bedrohlicheren, wenn auch weit weniger symbolischen Drachen – und fällt auch noch vor ihr in Ohnmacht; der törichte Parsifal wird immerhin noch einen wilden Schwan zur Strecke bringen. Und schickt Tamino später nicht Papageno, vor dem er sich bei der ersten Begegnung noch versteckte und der doch schon gar nicht der Prototyp eines Draufgängers ist, voraus, damit dieser sich ins feindliche Lager einschleiche, während er selbst den ungefährlichen Weg beschreitet und einfach ans Burgtor klopft?

¹¹ Die einschlägigen Sprüche lassen sich keineswegs mehr im Zusammenhang mit dem Thema „Aufklärung“ (etwa im Sinne eines Kontrapost) legitimieren.

¹² Dieser entscheidende Punkt, den schon Stefan Kunze als Heilung der „Welt, die dabei ist zu zerfallen in hermetisch sich abschließendem Geist, in bewußtlose Kreatürlichkeit (Papageno-Sphäre) und in blinde Empfindung (Tamino)“ (S. Kunze, *Mozarts Opern*, Stuttgart 1984, S. 590) diagnostiziert hat, wird von Christina Zech in ihrer Studie „Ein Mann muß eure Herzen leiten“. Zum Frauenbild in Mozarts ‚Zauberflöte‘ auf musikalischer und literarischer Ebene“ beiseitegelassen, um den Akzent auf die „Domestikation der Frau“ zu legen (in: *AfMw* 52 (1995) 4, S. 314). – Aber auch Petra Fischer erklärt mit ihrer These, es gehe in der Oper eigentlich um „Die Rehabilitierung der Sinnlichkeit. Philosophische Implikationen der Figurenkonstellation der ‚Zauberflöte‘“ (in: *AfMw* 50 (1993) 1, S. 1 ff.), Taminos Dumpfheit nicht.

¹³ Johann Friedrich Schütze, „Besprechung einer Aufführung von Mozarts Singspiel *Die Zauberflöte*“, in: *Hamburgische Theatergeschichte 1794*, abgedr. in: *Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert. Quellen und Zeugnisse*

Sarastro: unernst

Aber Tamino bleibt nicht der einzige aus dem Männerbund, der sich wenig rollengemäß benimmt; gleichwohl ist dabei zwischen textlicher und kompositorischer Rollendarstellung zu unterscheiden.

Zunächst geht es zwar aufs Konto des Librettos, dass Sarastro sehr wohl bedeutende Gedanken über Humanität und Vergebung verkündet, aber seinem Sklavenaufseher Monostatos sarkastisch seinen „Dank“ in Form einer Bastonade abstatten will; dass er Pamina geraubt hat, um sie zunächst offenbar für sich selbst (denn mit dem Wort „Zur Liebe will ich dich nicht zwingen“ – kann er kaum die Liebe zwischen der Prinzessin und dem Mohren Monostatos gemeint haben¹⁵), dann aber ausgerechnet für den Mann zu erziehen und zu reservieren, den auch ihre Mutter ihr auserkies hat: für Tamino; zuletzt, dass er sie von einem bewachen lässt, um dessen unlautere Absichten er, der sich rühmt, in den Herzen lesen zu können, doch wissen muss. Oder empfanden Schikaneders Zeitgenossen das alles als erheiternd? Wohl dürften sie durchaus das Spiel verstanden haben, das Sarastro mit Pamina vor dem Terzett Nr. 20 trieb, als er sie ernst aufforderte, Tamino ein letztes Lebewohl zu sagen. Seine Worte sind nämlich doppeldeutig, d. h. sie sind – vom Ende der Geschichte her oder mit den Augen des Publikums gesehen – auch richtig: Wenn Tamino der Probe nicht gewachsen ist, ist es tatsächlich der endgültige Abschied; wenn er sie aber besteht, handelt es sich nur um die letzte Trennung der Liebenden vor ihrer endgültigen Vereinigung, und Sarastros ermunternde Worte „Wir sehn uns wieder“ zeigen, dass er dies für die wahrscheinliche Lösung hält. Die Doppeldeutigkeit der Worte ist Teil von jedem Auf-die-Probe-Stellen, sei es durch ein Orakel, sei es in einer nicht ganz ernst gemeinten ‚Probe‘ oder überhaupt bei einem Scherz; bei allen ist das Missverständnis strukturell notwendig. Daher ist es wahrscheinlicher, dass Sarastro Pamina liebevoll „aufziehen“ als sie in Schrecken versetzen

zu *Ästhetik und Rezeption*, hrsg. v. Renate Schusky (= *Gesamthochschule Wuppertal. Schriftenreihe Literaturwissenschaft* 12), Bonn 1980, S. 99. – Als „Antihelden“ bezeichnet ihn auch Reinhard Wiesend („Regieanweisung, Werk, Edition – am Beispiel der ‚Zauberflöte‘“, in: *Mozart Studien* Bd. 3, hrsg. v. Manfred Hermann Schmid, Tutzing 1993, S. 125), und Branscombe (*W. A. Mozart. Die Zauberflöte*, S. 128) stellt sich die Frage, ob Papageno nicht vielleicht weniger simpel sei als Tamino.

¹⁴ Die Schlange, in den drei Zyklen von Radierungen zur *Zauberflöte* aus den 1790er Jahren eher normal groß und harmlos aussehend, wird in späteren Radierungen umso größer und furchterregender dargestellt, je weiter das 19. Jahrhundert fortschreitet (vgl. dazu *Die Zauberflöte. Max Slevogts Randzeichnungen zu Mozarts Handschrift; mit d. Text von Emanuel Schikaneder*, hrsg. v. Friedrich Dieckmann, Frankfurt/M. 1990, S. 182 ff.). – Cathérine Clément hat es versäumt, in ihrer Deutung der *Zauberflöten*-Handlung aus der Perspektive der Gender Studies die Schlange mit der Flöte in Beziehung zu setzen (*Die Frau in der Oper. Besiegt, verraten und verkauft*, Stuttgart 1992, S. 98 f.). Tatsächlich ließe sich ein dünner Faden in ihrer Interpretation zu einem starken Strang verstärken: Die Königin der Nacht schickt Tamino zuerst die Schlange, der er sich nicht gewachsen zeigt; dieser Initiationsversuch ist eine verfrühte Herausforderung. Mit der Flöte, einer hölzernen „Schlange“, gibt sie ihm dann ein Mittel an die Hand, mit dem er „wilde Tiere“ zähmen kann. Sie wird ihm – nach einem unbeabsichtigten, aber erfolgreichen Versuch vor Sarastros Burg und einer ebenso erfolgreichen, spontanen Umarmung von Pamina – von Sarastros Priestern wieder abgenommen. Erst später, als Tamino die ersten Prüfungen der Eingeweihten bestanden hat, bekommt er sie von den drei Knaben zurück, dann noch einmal, als er die gefährlichen und diesmal „männlichen“ Initiationsriten der Feuer- und Wasserprobe bestehen soll, aus der Hand Paminas (die dabei ihren Willen durchsetzt). Zu einem geschlechtlich erwachsenen Mann machen ihn demnach vor allem zwei – sehr aktive – Frauen, zuerst die Mutterfigur, dann seine Braut.

¹⁵ So veränderte der Hamburger Theaterdirektor Friedrich Ludwig Schröder für die dortige Aufführung der *Zauberflöte* im Januar 1794 auch Sarastros Vers „Du [Pamina] liebest einen andern sehr“ in „Es [dein Herz] ist für mich von Liebe leer“; abgedruckt in: *Die Zauberflöte. Max Slevogts Randzeichnungen zu Mozarts Handschrift*, S. 189. Auch Bergmann in seinem Film und Branscombe (*W. A. Mozart. Die Zauberflöte*, S. 128) interpretierten Sarastros Absicht so, während Stefan Kunze Sarastros Rede zwar ebenso versteht, aber als „rätselvoll“ zu den Ungereimtheiten des Textbuches zählt (a. a. O., S. 614).

will. (Sie versteht das allerdings in ihrer Angst – oder auch, wenn man so will, in ihrem Hang zur Dramatik – nicht; doch wird ihre Erregung am Schluss der Szene bei den wiederholten Worten „Ach, gold'ne Ruhe kehre wieder!“ deutlich gedämpft und beruhigt.)

Mozart glich die mehrschichtige, widersprüchlich erscheinende Zeichnung des Sarastro nicht etwa kompositorisch aus oder verfeinerte sie, sondern trieb lieber in einen groben Klotz gelegentlich auch noch einen groben Keil. So stellte Wolfgang Hildesheimer schon 1977 fest, dass die hehren Männerfiguren wie Sarastro und die Priester (mit Ausnahme der Geharnischten) von Mozart musikalisch weit weniger interessant dargestellt wurden als die Frauen, deren Schwatzhaftigkeit oder übler Gesinnung ihre Häme gilt.¹⁶ Nicht nur weniger interessant, sondern zuweilen auch in unernster Absicht, wie man ergänzen muss. Bereits Erik Smith fragte sich, ob das tiefe, unbegleitete und wiederholte *F* auf „doch [geb' ich dir die Freiheit nicht.]“ im Finale des 1. Aktes wohl ernst gemeint sei, auch wenn Mozart dort dem Stolz des Sarastro der Uraufführung, Franz Xaver Gerl, auf seine tiefen Töne geschmeichelt habe.¹⁷ Eine andere Stelle in Sarastros erster Arie mutet ebenso merkwürdig an. Dort fällt die zweite Hebung von Schikaneders Vers in Sarastros Arie „O Isis und Osiris, schenket“ ausgerechnet auf das unbedeutende „und“.¹⁸ Dies wäre von jedem geschickten Compositeur durch die Platzierung des Bindewortes auf die unbetonte zweite Taktzeit neutralisiert worden. Mozart machte den Ton nicht nur unentbehrlich, indem er ihn in die Mitte der gleichmäßig skandierten ansteigenden Tonfolge *f-g-a* setzte; nicht nur hob er auch ihn melodisch heraus, indem er ihn von der unteren Quinte aus ansprang; sondern er setzte ihn auch noch auf die betonte Eins – ein Kompositionsfehler, der nicht einem Anfänger unterlief, sondern den Mozart offenbar in komischer Absicht beging (während die Parallelstelle der ersten Dame: „O Prinz! nimm dies Geschenk von mir“ im Quintett des ersten Aktes der Wortbetonung genau angepasst war¹⁹). Denn wie Sulzer im Artikel „Comisch“ in der *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste*, Weber um 1800 in einem Brief „Über komische Charakteristik und Karrikatur in praktischen Musikwerken“ oder Michaelis 1807 in seinem Artikel „Über das Humoristische oder Launige in der musikalischen Komposition“ hervorhoben, waren es die „häufigen comischen Accente und Sprünge“ oder gegen den Takt gesetzte Noten als „mäßige Abweichung von der allgemeinen Regel“, als „Abweichung vom Hergebrachten“,²⁰ die komisch wirkten.

¹⁶ Hildesheimer, *Mozart*, S. 339.

¹⁷ Erik Smith, Kap. 6 „The Music“, in: Branscombe, W. A. *Mozart. Die Zauberflöte*, S. 128 f.

¹⁸ Smith (S. 121 f.) konstatiert, dass die *Zauberflöte* voll von falschen bzw. ausgesparten Akzenten sei. Die Beispiele, die er anführt und bei denen es sich um anscheinend unbetonte, bedeutungstragende Silben handelt, lassen sich jedoch dadurch entkräften, dass sie auf die zweite Hälfte von zusammengesetzten Takten fallen und daher sehr wohl eine metrische Betonung haben.

¹⁹ Mozart hat den Vers überaus sorgfältig vertont: Die Wortakzente sind mit den Taktzeiten koordiniert; der erste Anruf „O“ wird etwas gelängt [Mozart komponierte häufig Anfangsakzente, indem er Arienanfänge längte]; das Wort „Prinz“ wird im Vergleich zu „dies“ und „[Ge-]schenk“ verkürzt, da es von einem Ausrufezeichen gefolgt wird.

²⁰ Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. I, Leipzig ²1792, Nachdruck Hildesheim u. a. 1967, S. 485. – D[aniel] Weber, „Ueber komische Charakteristik und Karrikatur in praktischen Musikwerken“, in: *AmZ* 3 (1800/1801) 9, Sp. 137–147, hier Sp. 139 f. – C. F[riedrich] Michaelis, „Ueber das humoristische oder Launige in der musikalischen Komposition“, in: *AmZ* 9 (1806/1807) 46, Sp. 725–729, hier Sp. 727. – Erik Smith weist zwar auf einige andere Silben hin, die anstelle der wirklich bedeutungstragenden benachbarten Wörter hervorgehoben würden, versteht aber Hochtöne prinzipiell als stärker akzentuiert als Töne auf schweren Taktzeiten (a. a. O., S. 121 ff.); zwei „umgekehrte“ Skandierungsfehler, die Mozart in der *Zauberflöte* unterliefen, als er jeweils ein bedeutungsbetontes Wort auf eine schwache Taktzeit setzte, erwähnt Wiesend (ebd., S. 124).

Außer der falschen Betonung fallen sowohl am Anfang dieser Arie als auch am Ende von Sarastros zweitem großen Gesang, „In diesen heil’gen Hallen“, in dem er die humane Gesittung seiner Anhänger erläutert (aber mit vielen kurzen Notenwerten im 2/4-Takt, während man dort eine „größere“ Taktart mit längeren Notenwerten erwartete), viele Sprünge auf, die der Melodie den gesanglichen Duktus nehmen und gerade bei einer Bassstimme heikel sind: Sie lassen sie zu einem Harmoniebass werden. Dagegen „singt“ selbst der spaßhafte Leporello im *Don Giovanni* seine Registerarie, während andererseits auch die komische Figur des Haremswächters Osmin in der *Entführung* gelegentlich den Harmoniebass übernimmt. Sarastro war für Mozart augenscheinlich nicht nur kein „Autokrat“ mit seinem „männerbündischen Elitismus“, wie Ivan Nagel ihn verstand und wofür ihn z. B. Georg Knepler mit dem Hinweis auf die graziöse Schlussmelodie der Oper nach dem Heil- und Dankgesang kritisierte,²¹ sondern zumindest partiell eine komische Singspiel-Figur. Sei es der Harmoniebass, sei es die mangelhafte Deklamation – beide wirken komisch, weil Mozart durch das Unpassende die Erwartung auf „Hergebracht“, d. h. auf das, was angebracht war oder kompositorische Qualität zeigte, enttäuschte.

Im Folgenden geht es um zwei weitere, nun eher stilistische Mittel, welche diese Erwartung – dazu gehört auch die Originalität beim Vertonen eines Textes – unbefriedigt lassen. Sie scheinen bisher wenig oder gar nicht aufgefallen zu sein, obwohl gerade die stilistische Vielfalt der *Zauberflöte* genügend dargestellt worden ist und schon bei Mozarts Zeitgenossen nicht etwa Kritik, sondern Bewunderung erregte – nicht nur bei einem Kenner wie Zinzendorf, sondern auch bei einem professionellen Musiker wie Beethoven.²² Dargestellt und diskutiert werden sollen einige Abschnitte aus der *Zauberflöte*, in denen der Stilhöhenwechsel von Parodie und Travestie²³ als kompositorische Mittel eingesetzt werden. Der Sinn der Parodie differiert allerdings danach, ob es Schikaneder oder Mozart war, der sie beabsichtigte. Das Hantieren mit verschiedenen stilistischen Niveaus der Musik diente jedenfalls vornehmlich dazu, Erheiterung hervorzurufen.

Parodistische Anspielung: Dittersdorf, Schikaneder und Mozart

Mozart war ein eifriger Theater- und Opernbesucher. Als im Juli 1786 ein neues Singspiel in Wien Furore machte und vergleichsweise viel erfolgreicher war als seine eigene, zwei Monate zuvor uraufgeführte Oper *Le Nozze di Figaro*,²⁴ dürfte er sich die Konkurrenz näher besehen haben: Dittersdorfs *Der Apotheker und der Doktor*. Dessen Libretto nach einer französischen Vorlage stammte von Gottlieb Stephanie d. J., mit

²¹ Ivan Nagel, *Autonomie und Gnade. Über Mozarts Opern*, München/Wien 1985, S. 33. – Georg Knepler, *Wolfgang Amadé Mozart. Annäherungen*, Berlin 1991, S. 345–348.

²² Alexander W. Thayer, *Ludwig van Beethoven's Leben*, Bd. 4, hrsg. v. Hugo Riemann, Leipzig 1907, S. 211.

²³ „Parodie“ ist hier wie im ganzen Aufsatz nicht im musikwissenschaftlichen Wortgebrauch, sondern in dem zur Zeit der Klassik in der Literaturtheorie eingeführten Sinn eines die Stilhöhe des parodierten Originals beibehaltenden, aber Handlung und Personal herabstufenden Verfahrens verwendet; dieser Wortgebrauch findet sich z. B. auch 1800 bei Daniel Weber (Sp. 142 f.). Travestie meint den umgekehrten Sachverhalt: die Kombination von „hohen“ Handelnden und niederem Sprachstil.

²⁴ Vgl. dazu Paul J. Horsley, „Dittersdorfs Singspiele“, in: *Carl Ditters von Dittersdorf. Leben, Umwelt, Werk*, hrsg. v. Hubert Unverricht (= *Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft* 11), Tutzing 1997, S. 123.

dem auch Mozart schon – nämlich anlässlich der *Entführung aus dem Serail* und gerade wieder beim *Schauspieldirektor* – zusammengearbeitet hatte und mit dem er auch privaten Umgang pflog.

Stephanie hatte am Nationaltheater die wichtige Funktion des Übersetzers fremdsprachiger Theaterstücke inne, die in Ermangelung einer ausreichenden Zahl an deutschen Libretti übertragen, komponiert und schließlich als Singspiele im Burgtheater bzw., beim zweiten Anlauf des Nationalsingspiels ab Herbst 1785, im Kärntnertortheater von der deutschen Operngesellschaft aufgeführt wurden.²⁵ Stephanie suchte ständig Komponisten für die übersetzten Bücher und wandte sich deswegen im Frühjahr 1786 an Dittersdorf, der gerade in Wien war, um dort ein Oratorium und Sinfonien aufzuführen. Hatte Joseph II. bei der Gründung des Nationalsingspiels im Jahre 1778 die italienische Oper verboten, um die Konkurrenz auszuschalten, so wurde Dittersdorfs Singspiel gegeben, als sich im Burgtheater wegen der Schauspielferien deutsche und italienische Opern abwechselten; danach erst wanderte es ins Kärntnertortheater. Die Singspiele, die nach dem Frühjahr 1788 komponiert wurden, als die deutsche Operntruppe zum zweiten Mal aufgelöst worden und das Nationaltheater-Experiment endgültig gescheitert war, führte man dagegen, wie die *Zauberflöte*, in der Vorstadt auf.²⁶

Dittersdorfs Singspiel ist dramaturgisch sehr geschickt aufgebaut und textlich und musikalisch insgesamt gesehen recht einheitlich.²⁷ Die Musik enthält das, was ihr Komponist als unverzichtbare Eigenschaften eines solchen Stückes ansah: erstens eine Reihe von einprägsamen Musikstücken, die solide gearbeitet waren und gemächlich aufeinander folgten – beim „erstaunlichen Reichtum“ der Gedanken im *Figaro* vermisste er solch eine Ökonomie und beklagte Mozarts „verschwenderischen“ Umgang mit seinen Einfällen²⁸ –; zweitens große Handlungsensembles und Ensemble-Finali – die hatten z. B. im ersten in Wien 1778 aufgeführten Nationalsingspiel *Die Bergknappen* von Ignaz Umlauff und auch in Mozarts ansonsten sehr erfolgreicher *Entführung*, in denen es nur einen Schluss-Rundgesang nach französischem Muster gab, noch gefehlt. Dittersdorf folgte aber auch dem Usus von Komponisten im buffa- oder Singspiel-Genre, eine ernste Oper zu parodieren. (Der Graf Zinzendorf sah diesen Usus aus anderer Perspektive: Er notierte in seinem Tagebuch nach einer der ersten Aufführungen der *Entführung*, für die Musik seien verschiedene andere Opern ausgeschlachtet worden.²⁹) So spielt der Anfang gleich der ersten Arie des ersten Aktes, Leonores „Wie kann wohl Freude noch / in meinem Herzen wohnen?“, auf die 25 Jahre zuvor in Wien erstmals erklangene Arie „Ach, ich habe sie verloren“ des Orpheus aus Glucks *Orpheus und Eurydike* an, um nach der ersten Seufzerfigur mit Sekundvorhalten Exzesse zu treiben (Bsp. 1) Das Publikum dürfte sich köstlich amüsiert haben, wird doch aus dem weiteren Textverlauf klar, dass das Mädchen unter der Vorstellung vom zukünftigen Joch leidet,

²⁵ Vgl. dazu Robert Haas, „Einleitung“ zu Ignaz Umlauf, *Die Bergknappen* (= *DTÖ* Jg. 18, 1, Bd. 36), Graz 1959, S. IX–XXXIV, hier S. XXIV f.

²⁶ Vgl. Horsley, S. 128.

²⁷ Die Arie der Leonore „Zufriedenheit gilt mehr als Kronen“ wird zwar gern mit Konstanzes Arie aus der *Entführung* verglichen, in denen sie sich „Martern aller Arten“ vorstellt, weil beide mit Koloraturen à la opera seria ausgestattet sind. Doch ist Leonores Arie sowohl, was die Stimmelage anbetrifft, als auch im Duktus der Melodie sehr viel weniger spektakulär.

²⁸ Karl Ditters von Dittersdorf, *Lebensbeschreibung*, hrsg. v. Edgar Istel, Leipzig o. J. [1908].

²⁹ Karl Graf Zinzendorf, *Tagebuch*, Eintrag vom 30.7.1782, in: Mozart, *Dokumente*, S. 180.

das da in Gestalt eines aufgezwungenen alten, invaliden Ehemannes auf sie zukommen soll – nicht gerade das verlorene Eheglück, das der vorzeitig verwitwete Thraker besang. Mozart hatte für solche Späße einiges übrig, und Schikaneder vermutlich auch.

An etwas späterer Stelle in Dittersdorfs Singspiel wird nachts im Hause des Apothekers ein Liebhaber der Tochter vermutet, und als die nach ihm Suchenden zuerst ins Schlafzimmer der Apothekersfrau und sodann ins Labor des Apothekers eindringen wollen, wehren sich die honorigen Eheleute vehement gegen beides (Bsp. 2a und b). Wäre *Der Apotheker und der Doktor* nach der *Zauberflöte* geschrieben worden, so würde man bei diesen „Zurück!“-Szenen davon ausgehen, dass Dittersdorf und Stephanie sich auf Mozart und Schikaneder bezögen und eine Szene aus deren Singspiel parodierten. Da die Chronologie jedoch umgekehrt ist, ist der Bezug komplizierter.

LEONORE

Wie kann wohl Freu - de noch in mei - nem Her - zen woh - nen, in mei - nem Her - zen woh - nen?

cresc.

p *cresc.* *f* *p*

Bsp. 1: *Doktor und Apotheker*, Arie der Leonore (U. E. 10.295, ab 3. T. vor Ziffer 17)

CLAUDIA (tritt vor die Tür)

Zu - rück! Zu - rück! Hier darf kein Mensch her - ein, auch kann er hier un - mög - lich sein, un - mög - lich kann er hier sein, dies ist, dies ist mein Schlaf - ge - mach!

f *p*

(springt schnell vor die Tür und hält sie zurück)

Zu - rück! Zu - rück von die - sem Hei - lig - tum! Hier ist mein Lab' - ra - to - rium, da darf kein Mensch hin - ein,

f *p*

Bsp. 2a und b: *Doktor und Apotheker*, I/14. Auftritt (U. E. 10.295, ab Zi. 158 bzw. 160)

Wenn Schikaneder im Finale des I. Aktes der *Zauberflöte* den Priester an der Pforte dem Einlass suchenden Tamino zuerst ein „Zurück!“ entgegenhalten und dann „Was suchst du hier im Heiligtum?“ fragen lässt, so muss zumindest dem Teil seines Publikums, der auch Dittersdorfs Singspiel kannte, klar gewesen sein, dass er damit womöglich auf die Worte des Apothekers anspielte, der sein Labor als Heiligtum betrachtete, und wohl auch noch auf dieselben Worte seiner Frau, die damit ihr Schlafgemach zum Tabu deklarierte. Dieser verbale Bezug kann kaum zufällig sein, denn Schikaneder kannte Dittersdorfs Singspiel sehr gut, wenn auch kaum von der Uraufführung her. Er hatte sein Engagement bei der deutschen Operngesellschaft in Wien bereits nach einem knappen Jahr im Frühling 1786 beendet, und seitdem war er mit einer eigenen Truppe unterwegs – zuerst in Salzburg, wo Leopold Mozart im Mai und Juni desselben Jahres seine Vorstellungen besuchte, danach in Augsburg und Regensburg; aber Dittersdorfs Singspiel hatte er in Regensburg in seinem Repertoire.³⁰ Dass Schikaneder sich auf ein anderes Singspiel bezog, war zwar nicht ungewöhnlich – auch die *Zauberflöte* wurde ja parodiert, und Schikaneder selbst parodierte 1801 eine Kärntnertortheater-Aufführung seines eigenen Singspiels³¹ –, aber dass er mit einer ernsthaften Textstelle auf eine in ihrem abstrusen Pathos ungemein komische anspielte, macht den Bezug komplex.³² Liegt nicht der Verdacht nahe, Schikaneder, der 1789 in Regensburg wegen unpassenden Benehmens für ein halbes Jahr aus der dortigen Freimaurerloge ausgeschlossen worden war,³³ wollte damit hintersinnig dem Publikum die Frage suggerieren, ob nicht vielleicht auch das *Zauberflöten*-Heiligtum nur die Versuchsstation eines Scharlatans, wenn nicht gar ein Ort intimer Geschehnisse sei? (Tatsächlich werden in Sarastros Burg ja nicht nur esoterische Prüfungen durchgeführt, sondern auch eine tabuisierte Handlung dreimal zumindest versucht.)

Eine umfangreiche Kompositionsskizze zu dieser Szene zeigt, dass Mozart dort, wo Taminos Versuche einzutreten, zurückgewiesen werden, der ansonsten untextiert belassenen Stimme (nur) das Wort „zurück“ hinzugesellt hat.³⁴ Da er die drei Warnungen „Zurück!“ ebenfalls mit Rufintervallen vertonte und der Priester gelegentlich seinen Worten durch einen großen Abwärtssprung Nachdruck verlieh (Septime bei „Fremdling“, Oktave bei „finden?“), lässt sich ein Bezug zu Dittersdorfs Vertonung wahrnehmen, wo das Pathos der gekränkten Ehefrau mit dem nachdrücklichen, die Bassklausel einer Kadenz nachzeichnenden Oktav-Quartsprung *c''-c'-f'* vertont worden war, auch ohne dass ein direktes Zitat oder auch nur eine Anspielung beabsichtigt gewesen sein muss.

³⁰ Vgl. Egon Komorzynski, *Der Vater der Zauberflöte. Emanuel Schikaneders Leben*, Wien 1948, S. 105.

³¹ Vgl. Rubrik „Kurze Nachrichten“, in: *AmZ* 3 (1800/1801) 28, Sp. 484.

³² Daniel Weber verwies darauf, „daß eine ernsthafte Parodie in Musikwerken nicht wohl statt findet, sondern bloß komische. Ein an sich lächerlicher musikalischer Gedanke oder Tongemälde wird durch die umgekehrte Art des Verbrauches nicht ernsthaft, sondern widerlich und beleidigend, folglich zum guten artistischen Gebrauche untauglich“ („Ueber komische Charakteristik“, Sp. 142).

³³ Branscombe, *W. A. Mozart. Die Zauberflöte*, S. 43, bzw. Guy Wagner, *Bruder Mozart. Freimaurer im Wien des 18. Jahrhunderts*, Wien 1996, S. 64.

³⁴ Vgl. *NMA*, Serie X, Supplement, Werkgruppe 30, Bd. 3: *Skizzen*, hrsg. v. Ulrich Konrad, Kassel u. a. 1998, Skb 1791b, fol. 9r und v; in Übertragung abgedr. auch in: *NMA, Die Zauberflöte*, S. 375.

Denn Christoph Wolff hat sowohl auf die Schlüsselstellung dieser Szene für den dramatischen Aufbau der *Zauberflöte* als auch auf ihre gattungsgeschichtliche Bedeutung hingewiesen und sie als „ein Stück Zukunftsmusik“³⁵ bezeichnet. Seine Analyse macht deutlich, wie genau Mozart dort zwischen deklamatorischer und arioser Gestaltung der Stimmen differenzierte und wie planmäßig er mit Motiven sowohl in der Stimme als auch im Orchester umging. All dies macht deutlich, dass, wenn Schikaneder tatsächlich eine Anspielung auf Dittersdorfs Singspiel beabsichtigte, Mozart im Gegenteil die ganze Szene sehr ernst nahm.

Eine andere auffallende Phrase aus Dittersdorfs Singspiel scheint Mozart ebenfalls im Gedächtnis geblieben zu sein.³⁶ Er übernahm für den Anfang seines Quintetts „Nur stille, stille, stille, stille! / bald dringen wir im Tempel ein“ im Finale II/Nr. 22 eine Phrase, die nur auf einem einzigen Intervall beruhte; das genügte Dittersdorf schon, um damit den größten Teil eines ganzen Quintetts zu gestalten (I/14. Auftritt). Dort konstatieren nämlich fünf Personen jeweils für sich und einer nach dem anderen einsetzend: „Mir schlägt mein Herz gleich einem Hammer...“ bzw. „Mein Herz pocht wieder nun vor Freude“. Dittersdorf markiert mit den rhythmisch gleichförmig repetierten Quartetten die schlagenden Herzen, und wenn man diese Stelle im Gedächtnis hat, hört man den Beginn von Mozarts Quintett, das übrigens ebenfalls im C-Metrum steht und mit „Moderato“ bezeichnet ist, als angstvolles Herzklopfen (Bsp. 3 und 4). Dass Mozart sich hier musikalisch auf Dittersdorf bezog, beweist allerdings nicht seine Intention, die Szene der Vorlage ins Komische zu transformieren. Bei beiden Singspielen handelt es sich trotz der ganz unterschiedlichen szenischen Situationen um eine ähnliche, ‚ernsthafte‘ Affektlage: Es geht ums Verheimlichen. Mozart hat sich demnach einen prägnanten kompositorischen Einfall Dittersdorfs nur angeeignet.

Sprüche und Travestie

Nicht nur Dittersdorf, von einem Zeitgenossen als „großer Karrikaturenzeichner“³⁷ charakterisiert, rechnete aufgrund seiner Gluck-Parodie mit den Erwartungen des Publikums; auch sein Librettist Stephanie stellte sich darauf ein. Das zeigt sich z. B. am Ende des Singspiels. Da geht einer, dessen Heiratsabsichten die im Spiel entfalteten Verwicklungen erst in Gang setzte, leer aus: der einbeinige und dazu noch einäugige alte Soldat. Dieses von ihm unverhoffte Resultat seines Werbens wird von allen anderen Beteiligten einmütig damit gutgeheißen, dass jemandem wie ihm, der sich in seinem Alter noch nach einer jungen Braut umsehe, recht geschehe:³⁸

³⁵ Wolff, S. 247.

³⁶ Eine Skizze mit einer leicht abweichenden Intervallführung (vgl. Ulrich Konrad, *Mozarts Schaffensweise* (= *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-historische Klasse*, 3. Folge, Nr. 201), Göttingen 1992, S. 195 u. 197) spricht nicht gegen den Bezug zu Dittersdorf, denn die charakteristische Quartrepetition kommt auch darin vor.

³⁷ Weber, Sp. 140.

³⁸ Diese Schlussverse sind im 1935 bei der Universal Edition erschienenen Klavierauszug, den Heinrich Burkard bearbeitete, durch einigermaßen belanglose Verse ersetzt – aus „political correctness“ gegenüber den „Senioren“ oder weil diese Moral schon damals nicht mehr galt?

Moderato

Si. SICHEL (aus der Tür sehend)
Mein Herz pocht

Stu. STURMWALD
Mir schlägt mein Herz gleich ei - nem

Stö. STÖSSEL
Mir schlägt mein Herz gleich ei - nem Ham - mer, denn kä - men

Moderato
pp

Leo. LEONORE
Mein Herz pocht

Ros. ROSALIE
Mein Herz pocht wie - der nun vor

Cla. CLAUDIA
Mir schlägt mein Herz gleich ei - nem Ham - mer, ge - wiß sind

Got. GOLTHOLD (aus der Tür sehend)
Mein Herz pocht wie - der nun vor Freu - de, wir könn - ten doch viel - leicht noch

Si. wie - der nun vor Freu - de, wir könn - ten doch viel - leicht noch Bei - de uns ei - nes

Stu. Ham - mer, ge - wiß sind sie in je - ner Kam - mer und doch läßt er uns nicht hin -

Stö. sie in mei - ne Kam - mer, sie stürz - ten mei - ne Ar - beit ein, mir schlägt mein

poco a poco cresc.

Bsp. 3: Doktor und Apotheker, aus I/14 (U. E. 10.295, ab 3. T. vor Zi. 163)

„Was hilft den Alten alles Paaren;
Sie müssen endlich doch erfahren:
Daß Jugend, nicht das Alter freit,
Und keins sich zu verlieben scheut.“

Obwohl diese Moral durch das Geschehen nicht sonderlich überzeugend begründet wird (denn obgleich die Eltern der Braut die Verbindung favorisiert haben, stimmen sie am Schluss durchaus in den allgemeinen Spottgesang mit ein – wie auch der einsichtige Geschädigte selbst), war sie als Moral von der Geschichte' offensichtlich notwendig: fürs Publikum nämlich. Das Wiener Publikum war bekanntlich von der Theaterleidenschaft geradezu besessen: „Alles spielte Komödie, in den entlegensten Vorstädten wurden von

749

Ob.

V. I.

V. II.

Va.

K. d. N.

1. D.

2. D.

3. D.

Mon.

Vc. e B.

KÖNIGIN DER NACHT

Nur stil-le!

ERSTE DAME

Nur stil-le!

ZWEITE DAME

Nur stil-le!

DRITTE DAME

Nur stil-le!

MONOSTATOS

Nur stil-le! stil-le! stil-le! stil-le! bald drin-gen wir in Tem-pel ein!

Bsp. 4: Zauberflöte, II/22⁵⁹ (NMA II/5/19, Nr. 21, ab T. 749)

zusammengerafften Vagabunden Schau- und Luststücke aufgeführt...³⁹, und für die Komödienliebhaber war ein bejahrter Hagestolz, der auch noch die Attribute eines alten Haudegens, eines „Eisenfressers“ aufwies – beides an sich schon komische Figuren auch der commedia dell’arte und der opéra comique –, besonders lächerlich, wenn er sich auch noch auf Liebeshändel einlassen wollte. Diese Grenzüberschreitung gehörte gestraft, wie auch der Doktor Bartolo in der beliebten Buffa *Il Barbiere di Siviglia* gestraft wurde – wenn auch nicht so einhellig von der Bühnenöffentlichkeit wie in Dittersdorfs Singspiel.

Die Schlussmoral des Singspiels erfüllte das Ideal der josephinischen Bühne, die das Volk zur „gutbürgerlichen Moral der belohnten Tugend und der bestraften Sünde“ erziehen sollte;⁴⁰ aber auch das „Dramma giocoso“ *Don Giovanni* endete mit solch einer Lehre. Beides deutet darauf hin, dass es sich dabei nicht nur um ein Zugeständnis an das einfache Volk des späten 18. Jahrhunderts handelte. (Dittersdorfs Vertonung war allerdings ausgesprochen simpel: Das Vokaloktett wechselte ohne jegliche melodische Kontur und über endlose 16 Takte hinweg halbtaktweise zwischen Dominante und Tonika ab.) Auch die höheren Stände liebten Sentenzen und praktische Lebensweis-

³⁹ Zit. (offenbar aus dem *Theaternalmanach von Wien*, 1794) n. Haas, S. 24.

⁴⁰ Vgl. dazu Wolfgang Ruf, *Die Rezeption von Mozarts „Le Nozze di Figaro“ bei den Zeitgenossen (= BzAfMw XVI)*, Wiesbaden 1977, S. 40.

heiten; das lässt sich sogar der Alltagsgeschichte entnehmen: Mozart trug selbst zahlreiche Sprüche in Stammbücher von Freunden und Bekannten ein, und diese wiederum schrieben moralisierende Sentenzen in sein eigenes.⁴¹

In der *Zauberflöte* gibt es nicht nur das obligatorische Schlusswort – von Mozart um etliches besser, weil reichhaltiger komponiert als das vom *Apotheker und Doktor* –, sondern es nimmt schier kein Ende mit den Sprüchen: Schikaneder ergriff jede Gelegenheit, seine Weisheiten unters Volk zu bringen – so oft, dass Mozart einiges wieder ausließ.⁴² (Ingmar Bergman fiel in seinem *Zauberflöten*-Film eine gute inszenatorische Lösung für diese zahlreichen, heute ungewöhnlich penetrant wirkenden Worte ein: Die betreffenden Sängerinnen und Sänger wandten sich direkt an das Publikum und hielten ihm augenzwinkernd eine Tafel mit dem aufgemalten Spruch vor.) Ein besonders krasses Beispiel ist das Duett Sprecher/zweiter Priester im II. Akt (Nr. 12), in dem beide zur Erläuterung des Tamino und Papageno auferlegten Schweigegebots eine kurze Moritat von einem Mann zum Besten geben, der sich nicht vor Weibertücke in acht nahm, verlassen wurde, darob die Hände rang und alsbald den Tod, dann aber auch noch Verzweiflung erlitt: „Tod und Verzweiflung war sein Lohn“.

Mozart zitierte bekanntlich im Brief vom 11. Juni 1791 an seine in Baden kurende Frau diesen Schlussvers, über den sich beide offenbar schon köstlich amüsiert hatten; der Vers muss ihn besonders angeregt haben, denn unter den wenigen Skizzen zur *Zauberflöte* gibt es ausgerechnet zu ihm einen separaten, allerdings wortlosen, Entwurf, der mit der endgültigen Version identisch ist.⁴³ Die kompositorischen Mittel, mit denen Mozart diese unsäglichen Verse karikierte, sind mehrfach beschrieben worden; allerdings blieb es gerade im Zusammenhang mit den beiden vorausgegangenen, weihevollen Szenen (Priesterchor und Sarastro) rätselhaft, was Mozart damit beabsichtigte.⁴⁴

Mozart vertonte die herzergreifende Warnung dieser Verse mit liedhafter Schlichtheit, und allein schon diese Diskrepanz zwischen dem Inhalt des Textes (dessen Disposition auch bereits komisch ist) und harmloser Musik wirkt erheiternd.⁴⁵ An zwei, drei Stellen

⁴¹ Mozart in das Stammbuch von Edmund Weber, 8.1.1787 (Mozart, *Dokumente*, S. 249: „seyen sie fleissig – fliehen sie den Müssiggang [...]“); von Johann Georg Kronauer, 30.3.1787 (ebd., S. 253: „Patience and tranquility of mind contribute more to cure our distempers as the whole art of medecine.“); in Mozarts Stammbuch: Gottfried von Jacquin, 11.4.1787 (ebd., S. 254: „Wahres Genie ohne Herz – ist Unding – denn nicht hoher Verstand allein; nicht Imagination allein; nicht beide zusammen machen Genie – Liebe! Liebe! Liebe! ist die Seele des Genies.“); Adelheid Weber, 11.11.1787 (ebd., S. 268: „Wer ächte, Herzliche, uneigennützig Freundschaft nicht Kennt, der Kennt nicht das Beste, was Menschen Sich geben Könen.“); Joseph von Bauernfeld, 1789? (ebd., S. 316: „Der Zweck des Stammbuchs, ist zur Zierde! / Bei dir trifft dieser Fall nicht ein; / Wer seine Pflicht genau erfüllet, / Sich nie in dunkle Handlung hüllet, / Und nur nach wahrer Tugend strebet: / Wie du! ohn' allen Makel lebet, / Der darf sich seines Lebens freu'n / Und ist des Stammbuchs Zierde.“).

⁴² Vgl. zu den ausgelassenen Versen: Willi Schuh, „Über einige frühe Textbücher zur ‚Zauberflöte‘“, in: *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Wien Mozartjahr 1956*, Graz/Köln 1958, S. 571 f.; Branscombe, „Die *Zauberflöte*: some textual and interpretative problems“, Synopsis S. 59 u. 63.

⁴³ Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, hrsg. v. Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch, Bd. IV: 1787–1857, Kassel etc. 1963, S. 136. Da er im selben Brief bereits erwähnt hatte, er habe „aus lauter langer Weile [...] heute von der Oper eine Arie componirt“, war seine Stimmung offensichtlich mutwillig (dazu passt auch, dass er den Brief mit einer Intimität in französischer Sprache begann). So ist es ganz unnötig, im Hinblick auf Mozarts nahen Tod zu vermuten, er habe mit dem *Zauberflöten*-Zitat „den Tod parodistisch bagatellisiert“ (Hildesheimer, *Mozart*, S. 343). – Zur Skizze vgl. NMA, Serie X, *Skizzen*, Skb 1791b/fol. 9v.

⁴⁴ Vgl. zur Analyse und zum angedeuteten Problem: Gernot Gruber, *Mozart verstehen*, Salzburg / Wien 1990, S. 278 f.

⁴⁵ So auch Rolf R. Rosenberg, „Mozarts Rache an Schikaneder“, in: *Mozart. Ist die Zauberflöte ein Machwerk?*, S. 3–12, hier S. 12.

aber fand Mozart Nachdruck nötig: Die Diatonik des „er fehlte“ verfeinerte er chromatisch, er wiederholte den Satz und setzte ihn mit Pausen ab. Beim Händelingen trat er ohne Vorwarnung aus dem C-Dur heraus und rückte nach *E* – auch dies zählte Michaelis unter die humoristischen Kompositionsmittel⁴⁶ –, die Dominante von a-Moll; im Mollbereich, aber mit befremdlicher pizzicato-Begleitung und im verhaltenen „sotto voce“ spielten sich „Tod und Verzweiflung“ ab, bevor in der Wiederholung dieses Schlussverses alles wieder ins rechte Lot des leichtgewichtigen C-Dur gerückt wurde.

Nun ist dies nicht die einzige unernst wirkende Musik in der *Zauberflöte*, die die ernsthafte Sphäre der „hohen“ Handelnden betrifft. Komisch vertonte Mozart auch die Lebensweisheit, die Pamina im Verein mit den drei Knaben zum Besten gibt, nachdem diese sie gerade vom Selbstmord abgehalten haben. Als sie nach ihrer Rettung Tamino wiederzusehen verlangt, geht Mozart unversehens in einen Ländlerrhythmus über und zäsuriert die gesungene Melodie so, dass die Zwei im Takt (und nur diese Zählzeit) jeweils für den Begleitakkord der Streicher reserviert ist. Dadurch aber werden Silben durch Pausen auseinandergerissen: „Zwei Her-zen, die - vor Liebe brennen, / kann Menschenohn-macht niemals trennen“); so kennt man es schon aus dem 12. Auftritt des ersten Aktes, der Slapstick-Szene zwischen Monostatos und Papageno, die voreinander erschrecken: „das ist - der Teu-fel sich-erlich“. ⁴⁷

In der *Zauberflöte* werden gehäuft Sätze durch Pausen unterbrochen, gerade wenn Sentenzen präsentiert werden: so etwa im Duett Nr. 7 zwischen Pamina und Papageno, vorzugsweise aber im Quintett Nr. 5 der drei Damen mit Tamino und Papageno. Das hängt damit zusammen, dass Mozart dort prägnante Rhythmen bevorzugt, mit denen die Worte dem Gehör quasi eingestanzet werden. Dabei fallen gelegentlich auch durch Pausen getrennte Silben an: „Bekämen doch - die Lügner alle - / ein solches Schloß - vor ih-ren Mund [...] bestände Lieb' - und - Bru-der-bund [...] denn durch sie - wird Menschenglück - / und Zufrie-den-heit - ver-mehrt.“

Auch außerhalb der moralischen Resümées fallen Zäsuren auf: Die Pause zwischen „Du Jüng-ling (schön - und liebevoll)“ (Introduktion Nr. 1) und „Drei Knäb-chen (-, jung -, schön -, hold -, und - weise)“ (Quintett Nr. 5) dürften zur Charakterisierung der drei Damen, die sie singen, dienen: als leicht entzündliches, also schnell aus der Fassung zu bringendes, aber auch schelmisches Trio. Das teilt sich auch den beiden Männern im Quintett mit: „Sil-ber-glöckchen -, Zau-ber-flöten - / [...] Le-bet - wohl, auf Wie-der-sehn!“ stimmen sie, wieder rhythmisch einprägsam, mit den Damen überein.

Gernot Gruber, der Mozarts eigenwilligen Gebrauch der Interpunktion untersuchte, interpretierte dagegen beide Stellen wegen der „stagnierenden Melodieführung“ und trotz der einmal fehlenden, einmal gehäuften Kommata im Text als „eine Einheit aus Zuständlichem und Schwebendem“ erschaffend und nannte als weiteres Beispiel dafür auch „Zwei Herzen die vor Liebe brennen“. ⁴⁸ Problematisch erscheint dabei jedoch

⁴⁶ Michaelis, Sp. 726.

⁴⁷ Die Silbentrennung folgt Mozarts Autograph. – Hildesheimer sprach der Vertonung ab, dass sie die Komik der erschreckenden gegenseitigen Verwechslung nutzbar machte (*Mozart*, S. 332). Was Mozart aber durchaus traf, war das komisch-erschreckte Stammeln.

⁴⁸ Gernot Gruber, „Das Autograph der ‚Zauberflöte‘. Eine stilkritische Interpretation des philologischen Befundes“, in: *Mozart-Jb.* 1967, Salzburg 1968, S. 135.

143

Fl.

Clar. in Sib

Fag.

Cor. in Mib

V. I

V. II

Va.

Pam.

1. K.

2. K.

3. K.

Vc. e B.

sehn, ich möcht' ihn sehn _____ Zwei Her - zen, die von Lie - be bren-nen, kann

zu ihm gehn. _____ Zwei Her - zen, die von Lie - be bren-nen, kann

zu ihm gehn. _____ Zwei Her - zen, die von Lie - be bren-nen, kann

zu ihm gehn. _____ Zwei Her - zen, die von Lie - be bren-nen, kann

Solli Bassi

p *mf*

Bsp. 5: Zauberflöte, II/Nr. 22 (27. Auftritt) (NMA II/5/19, Nr. 21, ab T. 143)

zweierlei: Einmal ist die Satzart dieser letzten Stelle keineswegs den beiden anderen der drei Damen vergleichbar, lässt sich also auch nicht für ein „Schweben“ reklamieren; zudem sollte schärfer zwischen reinen Satzzeichen und musikalischen Interpunktionsmitteln (hier: Pausen) unterschieden werden, denn sonst bleiben die auffallenden, wenn auch oft sehr kurzen Zäsuren, die ohne entsprechende Satzzeichen auftauchen, als musikalisches Interpunktionsmittel weitgehend unverstanden: Würden die Sätze mit gelängten und fugenlos aneinander gereihten Tönen vorgetragen, klängen sie viel gewichtiger als mit den vielen Pausen zwischen den Wörtern und sogar Silben. Man erinnert sich an den Mutwillen der drei Damen, wenn man die zeitweise atemlos vorgetragenen Weisheiten hört, und spürt die komische Absicht hinter den zerhackten Silben.

An dieser Stelle im Finale des zweiten Aktes („Zwei Her-zen...“) kommt durch das zügige Allegro noch der Effekt eines kunstlosen, bäurischen Walzens zustande – ein musikalisches Niveau, das zu der Prinzessin wenig passen will. Dazu gehört auch, dass

153

Fl.

Clar. in Sib.

Fag.

Cor. in Mib.

V. I.

V. II.

Va.

Pam.

1. K.

2. K.

3. K.

Vc. e B.

Men - schen - ohn - macht nie - mals tren - nen. Ver - lo - ren ist der Feinde Müh die

Men - schen - ohn - macht nie - mals tren - nen. Ver - lo - ren ist der Feinde

Men - schen - ohn - macht nie - mals tren - nen. Ver - lo - ren ist der Feinde

Men - schen - ohn - macht nie - mals tren - nen. Ver - lo - ren

Bsp. 5: Fortsetzung

Mozart es nicht bei acht Takten für die beiden Verse belässt. Er versieht den jeweiligen Vers noch mit einem instrumentalen Anhang, dessen kurze melodische Phrase den Versschluss quasi beantwortend aufgreift. Diese ‚Antwort‘ ist völlig überflüssig und zudem banal; demgegenüber hat Mozart sie jedoch durchchromatisiert. Die dadurch hervorgerufene komisch wirkende Diskrepanz wird noch verstärkt, weil die ‚Antwort‘ von den Klarinetten und Hörnern übernommen wird: Von ihrem Gedudel lässt sich nicht abstrahieren – das bedeutsam Ausgestaltete wird durch seinen Klang travestiert und damit karikiert (Bsp. 5). In der empfindsamen Arie „Wenn der Freude Tränen fließen“ des Belmonte in der *Entführung* (II/15) wiederholen die Holzbläser jeweils nur den Schlusstakt des zweiten engen Satzes, und dieselbe Rolle übernehmen sie, im Verein mit dem Horn, im zweiten Ritornell von Fiordiligis Rondo „Per pietà“ in *Così fan tutte* (II/26).

Auch wenn Pamina und die Knaben im Anschluss daran einander imitieren, wechselte Mozart zwar das Stilniveau, nicht aber den Bereich des Komischen: Auf die kundigen

Zeitgenossen muss dies ebenfalls unernst oder, in der Klassifikation von Rochlitz, „niedlich“ (dessen sprachliche Nähe zu „nieder“ nicht unbeabsichtigt ist: Es hat durchaus eine soziale Komponente wie die stilistischen Differenzierungen im ausgehenden 18. Jahrhundert überhaupt). Denn die kontrapunktischen Künste werden ja, wie übrigens auch schon in der Ouvertüre, auf ein „leichtes [...] Thema“ angewendet – und auf einen Text („Verloren ist der Feinde Müh', / die Götter selbst schützen sie.“), den man sich durchaus anders, nämlich gleich so wie bei den späteren Wiederholungen vertont vorstellen kann – und sind „mehr angedeutet[e] als ausgeführt[e]“⁴⁹.

Kein Ländler, dafür aber Blasmusik wird evoziert, wenn Tamino mit den beiden Geharnischten, die gerade ihren eindrucksvollen Choralgesang absolviert haben, übereinkommt, dass Pamina nunmehr seiner Anwesenheit wert und, da sie ihm zur Seite stehen und ihn in seinen Prüfungen unterstützen wolle, auch würdig sei, eingeweiht zu werden. Diese Moral („Ein Weib, das Nacht und Tod nicht scheut, / ist würdig und wird eingeweiht.“) wird eingeleitet durch die Verse: „Welch Glück, wenn wir uns (euch) wiedersehn, / froh Hand in Hand im Tempel gehn!“⁵⁰, die das Männertrio singt. Marius Flothuis hat eine „freimaurerische Verbindung“ von diesem Trio zum Schlusschor der Jahre zuvor komponierten Bühnenmusik für *Thamos, König in Ägypten* (KV 345 bzw. 336a) gesehen;⁵¹ weit auffallender ist aber die Differenz zwischen beiden, hat Mozart doch die *Zauberflöten*-Verse mit ganz singulären Mitteln komponiert: Zum einen fällt die Unmenge von durch nichts – wenn nicht durch scherzhafte Absicht – motivierten, starken dynamischen Akzente auf. Sodann zupfen die tiefen Streicher in eintaktigem Wechsel die Quartan der Tonika As-Dur und die Quinten ihrer Dominante; und die noch tieferen Grundtöne am Taktanfang spielte sicher die Tuba, hätte es sie damals schon gegeben. Auf dem zweiten, dritten und vierten Viertel treten dann noch in Mittellage die Klarinetten und Fagotte mit ausfüllenden Terzen hinzu. Darüber Taminos Melodie mit ihrer überschnappenden Quarte (einer althergebrachten Singmanier, von Mattheson „Accent“ oder „Vorschlag“ genannt,⁵² die aber auch – und gerade am Anfang einer Melodie – besonders bei Volksliedern und -tänzen häufig vorkommt⁵³) und dem diatonischen Abwärtslauf – deutlicher konnte Mozart gar nicht machen, was er vor Augen führen wollte: einen von Tamino angeführten Männerbund. In einer Inszenierung, die die unterschiedlichen Stilebenen nicht nivellierte, könnte man ihn sich gut umgesetzt denken in eine Kumpanei, die im Wirtshaus die Gläser stemmt und einträchtig hin und her schunkelt (Bsp. 6). Solch einen Bass gibt es in der ganzen Oper kein zweites Mal, selbst nicht im musikalischen Idiom von Papageno, dem er als soziales Charakteristikum zugeteilt sein könnte. Als der Vogelhändler im Palast zum ersten Mal die gerade in Ohnmacht gesunkene Pamina erblickt (I/Nr. 7: „Schön Mädchen, jung und rein, / viel weißer noch als Kreide“), kommt zwar eine ganz ähnliche

⁴⁹ [Friedrich Rochlitz,] „Über den zweckmässigen Gebrauch der Mittel der Tonkunst“, in: *AmZ* 8 (1805/1806) 16 (15.1.1806), Sp. 247.

⁵⁰ In Mozarts Autograph steht in allen Stimmen „im Tempel“, die NMA schreibt „in Tempel“. Vgl. dazu auch *Die Zauberflöte. Max Slevogts Randzeichnungen zu Mozarts Handschrift*, S. 352 (Anm. ** zu S. 334).

⁵¹ Marius Flothuis, „Die ‚Zauberflöte‘. Vorstufen und Werkbetrachtung“, in: *Mozart-Jb.* 1996, S. 130 f.

⁵² Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Repr. Kassel u. a. 1954, S. 113.

⁵³ Vgl. die zahlreichen Volkslieder- und Ländler-Incips in den Bänden 1, 5 und 8–10 des *Corpus Musicae popularis Austriacae*, Wien 1993–1999.

262

Fl.

Clar. in Sib.

Fag.

V. I

V. II

Va.

Tam.

1. Geh.

2. Geh.

Vc. e B.

Welch Glück, wenn wir uns wie - der sehn, froh Hand in Hand in Tem-pel spre - chen! Welch Glück, wenn wir euch wie - der sehn, froh Hand in spre - chen! Welch Glück, wenn wir euch wie - der sehn, froh Hand in

266

Fl.

Clar. in Sib.

Fag.

V. I

V. II

Va.

Tam.

1. Geh.

2. Geh.

Vc. e B.

geh. Ein Weib, das Nacht und Tod nicht scheut, ist wür-dig, und wird ein - ge - Hand in Tem - pel geh. Ein Weib, das Nacht und Tod nicht scheut, ist wür-dig, und wird ein - ge - Hand in Tem - pel geh. Ein Weib, das Nacht und Tod nicht scheut, ist wür-dig, und wird ein - ge -

Tutti Bassi

fp fp fp fp fp fp f p

Bsp. 6: Zauberflöte, II/Nr. 22 (28. Auftritt) (NMA II/5/19, Nr. 21, ab T. 262)

Fundamentstimme vor, aber gerade nicht in Bass-, sondern in Mittellage. Ebenso verhält es sich beim „Klinget, Glöckchen, klinget“ im 29. Auftritt des zweiten Aktes. Beide Male verzichtet Mozart auch auf die Holzbläser als harmonische Auffüllung. Und im Duett von Papageno und Pamina im ersten Finale (Nr. 9) mit seiner Spruchweisheit: „Könnte jeder brave Mann / solche Glöckchen finden!“ kommt diese Art der Begleitung nur in jedem zweiten Takt vor, findet sich wieder in der Mittellage in den Streichern und wird zudem durch den regelmäßig auf jedem Viertel angeschlagenen Grundton abgedeckt. In der *Entführung* findet sich eine ähnliche Struktur in den Streichern nur in Belmontes Arie „Wenn der Freude Tränen fließen“ (s. o.), doch fehlen dort erstens die Bläserakkorde auf dem zweiten bis vierten Viertel, und zweitens ist Belmontes Melodie ausgesprochen empfindsam komponiert, während dem Männertrio in der *Zauberflöte* nach dem Quart-„Accent“ nur ein höchst simpler Achtel-Abwärtslauf einfällt.

Was hat Mozart mit diesen Scherzen, die er auf Kosten von Pamina und Tamino trieb, beabsichtigt? Die Frage nach dem Warum dieses ungewöhnlichen Wechsels von zwei Stilhöhen in einer Nummer führt zu der nach dem Sinn der ‚niederer‘ Abschnitte überhaupt. Zwei von deren Charakteristika helfen dabei weiter: ihre Kürze und die Art der dort vertonten Verse.

Es fällt auf, dass Mozart diese und ähnlich unernste Abschnitte sehr kurz gehalten hat: Sie umfassen nur vier, acht oder zwölf Takte; unmittelbar danach tritt entweder eine Unterbrechung ein (so im komisch durch Pausen zerhackten Schluss des Duetts Pamina/Papageno in I/Nr. 7), oder Mozart verändert den simplen Satz, z. B. durch eine imitatorische Fortsetzung (I/Nr. 22, Pamina und die Knaben). Ihre Kürze im Verhältnis zur ‚normalen‘ Umgebung zeigt ein diskretes Verhalten des Komponisten; und das bringt es mit sich, dass die stilistisch ‚niederer‘ Stellen – im Gegensatz zu einer ganzen Nummer wie dem Priesterduett (und selbst dieses ist lange genug nicht als komisch-parodistisch verstanden worden) – leicht überhört werden. Auch damals wurden sie vermutlich nur vom gebildeteren, vom urbanen Publikum verstanden.

Urbanität ist eine Bestimmung, die im Artikel „Comisch“ in Sulzers *Theorie* der mittleren Ebene des Komischen (zwischen dem ans Tragische grenzenden und dem farcenhafte-lächerlichen Komischen) zugesprochen wurde.⁵⁴ Damit wurde ein Begriff aus einer anderen distanzierenden Haltung übernommen, die im späten 18. Jahrhundert begrifflich nicht genau vom Scherz oder vom Komischen unterschieden wurde⁵⁵, wenn überhaupt, dann nur in einer Bedeutung bekannt war: als ‚klassische‘ (d. h. klassisch-griechische), als rhetorische Ironie. In ihr besagt sprachliche Verstellung das Gegenteil von dem, was eigentlich gemeint ist. Sie ist eine noble Form des Scherzes – wenn sie denn scherzt –, und Aristoteles sah sie begründet u. a. in der Abneigung des Ironikers gegen Bombast.

Bombastisch fand Mozart, der sich über die Formulierung „Tod und Verzweiflung war sein Lohn“ erheiterte, vermutlich die trivialen Verse „Zwei Herzen, die vor Liebe

⁵⁴ Sulzer, S. 485.

⁵⁵ Vgl. zur differierenden Bestimmung der Ironie bei Friedrich Schlegel, Novalis und Jean Paul die Studie von Friedrich Ernst Behler *Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie*, Darmstadt 1972, besonders S. 98–108, sowie Hans Robert Jauf, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt/M. 1982, besonders S. 283–292.

brennen, / kann Menschenohnmacht niemals trennen.“ – ausgerechnet von Prinzessin Pamina gesungen. (Wir denken dabei an das Niveau von Groschenromanen.) Als ebenso schwülstig scheint er die bildhafte Zukunftsvision des Prinzen Tamino und der zwei Geharnischten „Welch Glück, wenn wir uns wiedersehn, / froh Hand in Hand im Tempel gehn!“ empfunden zu haben. Mozart travestierte also Schikaneders vermutlich (jedenfalls für sein Vorstadtpublikum) ernstgemeinte, hochtrabende und zugleich simple Sprüche in Rücksicht auf die hohen Protagonisten nur kurz, gleichsam mit aufblitzender Ironie, und verbündete sich dabei mit dem Teil seines Publikums, der seine ironische Haltung zu verstehen in der Lage war.

Mozarts Zeitgenossen interessierten sich bei der Betrachtung des Komischen in der Musik vor allem für die dazu dienlichen kompositorischen Mittel; das Verhältnis zwischen dem Komponisten und seinen gebildeten Hörern wurde allenfalls gestreift, indem die enttäuschten Erwartungen ans Hergebrachte beschrieben wurden. Schon Mitte der 1790er-Jahre jedoch hatte Friedrich Schiller in seiner Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung* betont, dass der Komödie (im Gegensatz zur Tragödie) aufgegeben sei, „Freiheit des Gemüts in uns hervorzubringen und zu nähren“ und sie niemals aufzuheben.⁵⁶ Worauf er beim Komischen pochte, war demnach die gefühlsmäßige Distanz der Zuschauer und Leser zum komischen ästhetischen Gegenstand. Zofia Lissa hat dies auf die Musik angewandt und als Unterbrechung der gefühlsmäßigen Unterwerfung der Zuhörer unter die Komposition pointiert;⁵⁷ die Literaturwissenschaft sieht die Zerstörung der literarischen Fiktion durch die Präsenz des Autors zustandekommen.⁵⁸

In unserem Falle zeigen sich diese Konkretionen der Schiller'schen Gefühlsfreiheit darin, wie sich der Komponist Mozart mit seinem urbanen Publikum darüber verständigte, dass die Sprüche des Librettisten Schikaneder in ihrer Absicht misszuverstehen waren. Von dieser Art Weisheiten hielt Mozart offenbar nicht viel – eine andere Art der Aufklärung.

⁵⁶ Friedrich Schiller, „Über naive und sentimentalische Dichtung“, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 5: *Erzählungen. Theoretische Schriften*, Darmstadt 1993, S. 725.

⁵⁷ Zofia Lissa, „Über das Komische in der Musik“, in: dies., *Aufsätze zur Musikästhetik*, Berlin 1969, S. 135.

⁵⁸ Behler, S.44; ähnlich Jauß über die Funktion der „ironischen Identifikation“, sie reiße den Rezipienten aus seiner unreflektierten Zuwendung zum ästhetischen Gegenstand (*Ästhetische Erfahrung*, S. 283).

BERICHTE

Michaelstein, 9. bis 11. Mai 2003:

XXXI. Wissenschaftliche Arbeitstagung „Maschinen und Mechanismen in der Musik“

von Ludger Schulze, Berlin

Die Feststellung Johann Heinrich Zedlers, dass die Maschine „ein künstlich Werk, welches man zu einem Vorteil gebrauchen kann“ (1739) ist, erscheint vordergründig als fast banale Selbstverständlichkeit; sie enthält jedoch auch implizit die Aussage, dass der Mensch, der die Maschine erfindet und verwendet, über den möglichen Nutzen entscheidet. Welche Vorstellungen und Ideen von der Antike bis in die Gegenwart den Menschen in seinem Verhältnis zur (Musik-)Maschine bestimmten, wurde während der diesjährigen wissenschaftlichen Tagung am Musikinstitut für Aufführungspraxis in Kloster Michaelstein facettenreich beleuchtet. Dabei gehört zur erfreulichen Tradition dieser Tagung, dass sie sich nicht auf den Gedankenaustausch beschränkt, sondern durch Konzerte auch die musikalisch-praktische Realisation des jeweiligen Themas ermöglicht.

In seinem Eröffnungsreferat führte Wilhelm Schmidt-Biggemann (Berlin) aus, welche Bedeutung die Zahlentheorie der Pythagoräer für die Vorstellung der Ordnung des Kosmos sowie das Verhältnis von kosmischer und irdischer Harmonie bis zum 17. Jahrhundert hatte.

Beispiele für die praktischen Folgen der These „Die Maschine erzeugt einen Schein, aber der Schein ist die Realität“ (Schmidt-Biggemann) zeigten Ulrike Wagner-Holzhausen (Erlangen/Hemhofen), Erhard Brepohl (Bad Doberan), Gerhard Stradner (Wien) und Stefan Fuchs (Karlsruhe). Wagner-Holzhausen erläuterte antike wasser- bzw. windbetriebene Automaten, Stradner erklärte Trompetenautomaten aus dem 16. und 17. Jahrhundert, Fuchs stellte Engramelles Entwurf einer Stiftwalzenorgel (Paris 1775) einschließlich einer klanglichen Realisation mit Hilfe des Computers vor.

In den Kontext der Zahlentheorie und „kosmischen Musik“ zurück führten die Referate Dieter Gutknechts (Köln) und Michael Heinemanns (Dresden) über die Komponierschemata Robert Fludds, Pedro Ceronos und Athanasius Kirchers.

Wilhelm Seidel (Neckargemünd), Philipp Sarasin (Zürich), Wolfgang Auhagen (Berlin/Halle) und Arnfried Edler (Hannover) gingen auf die ästhetischen und physiologischen Ideen des 18. und 19. Jahrhunderts und deren Auswirkungen ein. Den wachsenden Einfluss des Mechanischen auf die Ausführung von Musik erläuterten Auhagen und Edler am Beispiel des Aufkommens mechanischer Zeitgeber und der neu entstandenen Gattung der Klavieretüde, die Ausdruck sich ändernder ethisch-moralischer Leitvorstellungen am Beginn des 19. Jahrhunderts ist.

Wolfgang Gersthofer (Leipzig), Andreas Ballstaedt (Düsseldorf), Rex Lawson (London) und Kathrin Eberl (Halle) spannten den Bogen vom 19. zum 20. Jahrhundert. Ballstaedt und Lawson, die über das Selbstspiel- und Reproduktionsklavier referierten, verdeutlichten die veränderte Rolle des Spielers, bis dahin, dass der Interpret bei der Musikrealisation gar nicht mehr selbst anwesend sein muss. Eberl analysierte Kompositionen hinsichtlich der Frage, welche Auswirkungen auf die Komposition die technischen Möglichkeiten dieser Instrumente haben.

Im Mittelpunkt der Tagung stand die Eröffnung einer Ausstellung des Musikinstrumentenmuseums Kloster Michaelstein, in der ein Nachbau der Musikmaschine des Salomon de Caus öffentlich in Betrieb genommen wurde. Begleitet wurde diese Veranstaltung durch Referate von Hans Holländer (Berlin), Yves Weinand (Liège), Guido Schumacher (Baelen) und Ute Omonsky (Michaelstein), die die grundlegenden Ausführungen bei de Caus, Überlegungen zur Orgelrekonstruktion und musikhistorische Aspekte betrachteten.

Die Tagung beeindruckte durch die Fülle der angesprochenen Fragen, wobei trotz zahlreicher Details und Einzelaspekte der große thematische Bogen von der Antike bis heute stets gespannt blieb.

Frankfurt am Main, 2. bis 4. Juli 2003:

„Intime Textkörper. Der Liebesbrief in den Künsten“

von Tzu-Kuang Chen, Frankfurt am Main

In der modernen Gesellschaft wird der Brief eher per Fax, E-Mail oder SMS geschickt als per Post oder Telegraf. Selbst der Liebesbrief bildet keine Ausnahme. Alle Medien, wodurch die Liebenden miteinander kommunizieren, werden in der Ausstellung *liebe.komm* des Museums für Kommunikation in Frankfurt am Main präsentiert. In Zusammenarbeit mit der Ausstellung fanden seitens der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt noch zwei weitere Projekte statt: das 3. Interdisziplinäre Symposium *Intime Textkörper* in Verbindung mit der 3. Hochschulnacht zum gleichen Thema.

Das Symposium wurde von der Initiatorin Ute Jung-Kaiser mit einer prägnanten Einführung in die Thematik eingeleitet. Volker Klotz (Stuttgart/Wien) erläuterte einige wichtige Merkmale der Briefszene in Operette und Sprechtheater. In der Opernhandlung wird der Liebesbrief multifunktional eingesetzt, handele es sich um den Ausdruck glühender Sehnsucht wie beispielsweise in Čajkovskijs *Eugen Onegin* (Kadja Grönke, Oldenburg) oder um eine Intrige wie etwa in Verdis *Luisa Miller* und *La Traviata* (Albrecht Goebel, Koblenz) oder Mozarts *Le Nozze di Figaro* (Gernot Gruber, Wien).

Nicht selten verwenden Komponisten Liebesbriefe als Textvorlagen für Kunstlieder. Jürgen Schulz-Grobert (Marburg) führte einige Beispiele für die Bearbeitungen mittelalterlicher Liebesbriefverse im 19. Jahrhundert an, darunter die Textvorlage des Wiegenliedes von Johannes Brahms. Der gemeinsame Beitrag über Goethes Sonett *Die Liebende schreibt* (Michael Kohlhäufel, Regensburg) und dessen Vertonungen von Johannes Brahms, Felix Mendelssohn Bartholdy und Franz Schubert (Michael Kube, Tübingen) zeigte, wie sinnvoll es für interdisziplinäre Forschung sein kann, wenn sich Wissenschaftler aus unterschiedlichen Forschungsgebieten ergänzen. Hans-Joachim Kreutzer (München) verwies auf den Zusammenhang zwischen den Briefgedichten Marianne von Willemers alias „Suleika“ aus dem *West-Östlichen Divan* von J. W. von Goethe und den Kompositionen Franz Schuberts.

Dass Komponisten ihre Sehnsucht besser durch Noten als durch Wörter ausdrücken können, scheint selbstverständlich. Paul Hindemith widmete seiner Frau Gertrud zwei Kompositionen (Luitgard Schader, Frankfurt). Hubert Buchberger (Frankfurt) zeigte beispielhaft auf, wie sich in Leoš Janáček's Streichquartett *Intime Briefe* seine leidenschaftliche Liebe zu einer wesentlich jüngeren Frau widerspiegelt.

Veranstaltungsraum und Hochschulfoyer wurden dekoriert mit zahlreichen Bildern, die mit den Vortragsthemen in Verbindung stehen. Anke Dziewulski (Berlin) schuf insgesamt acht Bilder zu Mozarts *Le Nozze di Figaro*. Sie wurde über ihren Schaffensprozess befragt von Corinna Müller-Goldkuhle (Frankfurt). Außerdem waren bildnerische Widmungen Paul Hindemiths an seine Frau zu sehen. Ute Jung-Kaiser interpretierte Max Klingers verunglückten (Liebes-)Brief an eine Sängerin, Oskar Kokoschkas Fächer („Liebesbriefe“) für Alma Mahler und einen gefalteten Liebesbrief in Form eines „Minnekästchens“ aus der Edo-Zeit (Japan).

Die Beiträge zu den „Heroides“ (den Liebesbriefen antiker Heroinnen) bildeten ein vorbildliches Beispiel für einen interdisziplinären Ansatz. Bernhard Kytzler (Berlin) besprach die *Epistulae* Ovids, es folgten ein Preview zur Uraufführung der *Rapsodia Hero und Leander für einen Sprecher, Viola, Klavier und Tonband*, einer musikalischen Szene von Dimitri Terzakis nach Texten von Ovid und Friedrich Schiller, und eine Bildbetrachtung der lavierten Federzeichnungen Penelope, Medea und Phaedra aus Ovids *Heroides* von Jürgen Czaschka (Fanano/Italien).

Zürich, 4. bis 6. Juli 2003:

„Brahms – der Konservative?“

von Melanie Wald, Zürich

Seit Schönberg Brahms aus Gründen ideologischer Selbstrechtfertigung als einen „Fortschrittlichen“ bezeichnete, ist die Suche nach Innovativem geradezu ein Rezeptionsmechanismus in der Brahmsforschung geworden. Genau hier wollten die Initiatoren des im Rahmen des Brahms-Zyklus an der Tonhalle Zürich veranstalteten Symposiums, Hans-Joachim Hinrichsen und Laurenz Lütteken (beide Universität Zürich), Konrad Rudolf Lienert (Zürcher Festspiele) und die Zürcher Tonhalle unter dem Patronat der österreichischen Generalkonsulin, Dr. Bettina Kirnbauer, mit ihrem bewusst querständigen Titel ansetzen. Das Ziel war die Historisierung der verschiedenen Urteile über Brahms, die ihn allzu oft vereinnahmten und in den Parteienstreit zwischen ‚Konservativen‘ und ‚Neudeutschen‘ hineinzwang, aber auch der Versuch, Brahms‘ eigene Positionierung in diesem Geflecht aufzuspüren.

Das Symposium begann mit einem virtuosen Vortrag Peter Gülkes (Freiburg), der ein Panorama der verschiedenen Problemkreise und Rezeptionsperspektiven entwarf. Am Samstag folgte dann das eigentliche Tagungsgeschäft: Gernot Gruber (Wien, „Brahms in Wien“), analysierte die gesellschaftlichen Strukturen im Wien der Ringstraßenzeit. Andreas Dorschel (Graz) stellte die Frage „Was heißt ‚konservativ‘ in der Kunst?“, der er sich zunächst terminologisch, dann am Beispiel des dezidiert für Wald- und nicht für Ventilhorn komponierten *Trios* op. 40 näherte. Wolfram Steinbeck (Köln) widmete sich einer der konservativen ‚Paradegattungen‘, den „tönend bewegten Formen“ der Sinfonik. Brahms‘ Bezug auf Beethoven, der gerade in der 1. *Sinfonie* am deutlichsten hörbar erscheint, deutete Steinbeck als das Setzen einer Verständigungsbasis mit dem Publikum, der er „subkutane“ Innovationen aufpfropfte.

Victor Ravizza (Bern) nahm die Bekanntschaft mit Feuerbach und die seinem Andenken gewidmete *Nänie* zum Anlass für eine Skizze der pessimistisch-skeptizistischen Geisteshaltung Brahms‘, die er in einer zunehmenden Selbstreflexivität des Werkes ausgedrückt sah. Johannes Behr (Heidelberg) wandte sich dem Thema „Brahms als Gutachter und Preisrichter“ zu, einer Facette in Brahms‘ Wirken, die noch so gut wie unerforscht ist, aber oft zum Beweis seines Konservativismus herangezogen wird.

Provokant warf Jürgen Heidrich (Münster) die Frage nach einem „Epigonentum oder Fortschrittsdenken“ im Corpus der orchesterbegleiteten Chorwerke auf, konnte er doch beispielhaft an *Nänie* deutliche Bezüge auf eine Parallelvertontung von Hermann Goetz nachweisen. Dietrich Kämper (Köln) beleuchtete in seinem Beitrag das Verhältnis Philipp Spittas zu Brahms. „Nicht blinder Bewunderer, sondern denkender Verehrer“ wollte jener diesem sein und hegte überdies die Hoffnung, Brahms werde der Vollstrecker seiner Ideen zu einer Restauration der protestantischen Kirchenmusik sein. Salome Reiser (Kiel) widmete sich abschließend den drei Streichquartetten, an denen sie aufgrund quellenkritischer Studien eine Ausweitung des Werkbegriffes feststellte.

In der von Konrad Rudolf Lienert moderierten und mit dem Musikkritiker der *Neuen Zürcher Zeitung* und Komponisten Alfred Zimmerlin komplettierten Podiumsdiskussion am Sonntag brachte Peter Gülke die verschiedenen Blickwinkel wieder zusammen: Weniger eine eindeutige Etikettierung von Brahms mit dem einen oder anderen Schlagwort könne das Ziel sein, als vielmehr eine Fruchtbarmachung des argumentativ sehr tauglichen dialektischen Begriffspaars. Ein Tonhalle-Konzert mit dem 2. *Klavierkonzert* und der 2. *Sinfonie* bot nicht nur die sinnliche Komplettierung der intellektuellen Anstrengungen des Tages, sondern ließ neu sensibilisiert auch erfahren, dass traditionelle Form und innovative Aussage sich nicht ausschließen müssen.

Antwerpen, 30. und 31. August 2003:

Internationales Kolloquium „Philippus de Monte“

von Thorsten Hindrichs, Mainz

Aus Anlass des 400. Todesjahres Philipp de Montes veranstaltete die in Leuven ansässige Alamire Foundation in Zusammenarbeit mit dem Flanders Festival Antwerp ein internationales Kolloquium, das sich mit Leben und Werk des Habsburger Hofkapellmeisters, mit dessen Umfeld am Hof in Wien bzw. Prag sowie mit seinen Verbindungen zu Zeitgenossen beschäftigte.

In seinem einführenden Vortrag lieferte Robert Lindell (Wien) einen überblicksartigen Abriss über den (bis dahin) aktuellen Stand der Monte-Forschung, offenbar wohlwissend, dass bereits die drei nachfolgenden Vorträge von Bruno Bouckaert (Leuven), Seishiro Niwa (Tokyo) und Richard Wistreich (Newcastle-upon-Tyne) mehr als unerwartete Neuigkeiten zu Montes Biographie bringen würden. Während Bouckaert nach intensiven Archivarbeiten Näheres zu Montes Verbindungen zur Kathedrale von Cambrai berichten konnte, sind Niwa und Wistreich unabhängig voneinander auf zwei umfangreiche Dokumente gestoßen, die ausgesprochen lebhaft über Montes Leben am Habsburger Hof berichten und ganz nebenbei auch noch zahlreiche Details zu Montes Biographie liefern. Thorsten Hindrichs zeigte anhand einiger Widmungsvorreden, wie Monte – philosophisch ausgesprochen fundiert – seine Musik und seine eigene Rolle als Komponist verstand, während Elisabeth Klecker (Wien) den philosophischen Hintergrund von Elizabeth Westonias Lobgedicht (1608) auf Monte als Zeichen seines besonderen Ansehens untersuchte. Einen Vergleich des jeweils ersten Buchs mit *Madrigali spirituali* von Monte und Palestrina (beide 1581) nahm Daniele V. Filippi (Pavia) vor. Cecilia Luzzi (Arezzo) zeigte an Text und Musik Montes Rückkehr zu einem eher ersten Stil in seinen Madrigalbüchern nach 1586, und Frank Dobbins (London) widmete sich einer eingehenden Untersuchung der über 45 publizierten Chansons de Montes.

Die teils disparate Quellenlage zu Montes Motetten sowohl in Drucken als auch in Manuskripten war Gegenstand des Vortrags von Michael Silies (Göttingen), wohingegen Nele Gabriëls (Leuven) Verbindungen zwischen Widmungen zu Montes Motettendruckten und deren musikalischem Inhalt darstellte. Katelijne Schiltz (Leuven) zeigte anhand von *Ad te, Domine, levavi animam meam* Montes komplexe Kompositionstechnik als Teil einer längeren Tradition von Kanonkompositionen im deutschsprachigen Raum, und Victoria Panagl (Wien) untersuchte humanistische Implikationen und literarische Referenzen von Montes Huldigungsmotette *Augustis Ernestis atavis* (1575). Gorana Doliner (Zagreb) berichtete über den Fund zweier Drucke von Kompositionen Philipp de Montes in Kroatien bzw. Slowenien. Am Beispiel der Parodiemesse *Mon cœur se recommande à vous* zeigte Marcelle Lessoil-Daelman (Montreal), dass Montes Parodietechnik weit über bloßes Zitieren hinausgeht und das zugrunde liegende Werk kreativ zu transformieren weiß; Brian Mann (New York) hingegen ging der Frage nach den Hintergründen der erotischen Anspielungen in Carl Luythons Parodiemesse über Montes *Tirsi morir volea* nach. Piero Gargiulo (Parma) demonstrierte das hohe Ansehen, das Monte in zahlreichen Musiktraktaten während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts genoss. Den Werken Philipp de Montes in Intavolierungen für Laute widmeten sich Walter K. Kreyszig (Saskatchewan) und Christine Ballman (Brüssel), wobei Kreyszig einen ausführlichen Überblick über sämtliche intavolierten Werke Montes gab, während Ballman Instrumentalbearbeitungen von Kompositionen Montes und Orlando di Lassos miteinander verglich. In ihren abschließenden Bemerkungen wies Jessie Ann Owens (Waltham/MA) eindringlich auf die Notwendigkeit der weiteren intensiven Auseinandersetzung mit dem Habsburger Hofkapellmeister Philipp de Monte hin. Auf die Publikation der Beiträge dieses für die Monte-Forschung ermutigenden und viel versprechenden Kolloquiums im achten Band des *Yearbook of the Alamire Foundation*, angekündigt für 2005, darf man gespannt sein.

Siegen, 23. bis 25. September 2003:

Internationales Kolloquium „Die Orgel zwischen gestern und morgen“

von Andreas Lenk, Bonn

In Zusammenarbeit mit der Walcker-Stiftung für Orgelwissenschaftliche Forschung, GOArt Göteborg und der Gesellschaft der Orgelfreunde fand in der Universität Siegen ein Kolloquium statt, das sich aus verschiedenen fachlichen und methodischen Perspektiven der Zukunft der Orgel und der Orgelmusik widmete.

Einleitend zeigte Tagungsleiter Hermann J. Busch (Siegen) bisherige und künftige Tätigkeitsfelder einer integrierten orgelwissenschaftlichen Forschung im Bereich des Orgelbaus, des Orgelspiels und der Orgelkomposition auf. Martin Kares (Karlsruhe) befasste sich mit der Situation des Orgelbaus in Deutschland zu Beginn des 21. Jahrhunderts, vornehmlich aus Sicht der Orgelbauwerkstätten und der Kirchengemeinden. Jost Langeveld (Nijmegen/Utrecht) trat unter dem Hinweis auf das gewandelte „Orgelklima“ dafür ein, der Orgel neue räumliche und funktionale Aufgabenbereiche außerhalb ihres bisherigen kirchlich-liturgischen Gebrauchs zu erschließen. Harald Schroeter-Wittke (Paderborn) zeigte die Chancen einer „Gemeindekulturpädagogik“ auf, die der Orgel in der Liturgie eine neue Legitimationsbasis verschaffen könne. Aus Sicht des Musikerziehers plädierte Wolf Kalipp (Hannover) für eine kindgerechte Vermittlung der Orgelkultur durch geeignete Veranstaltungen, die neue Medien und Orgelliteratur und auch mit Keyboard, Midi und Synthesizer einschließen sollte.

Der zweite Tag war der Orgel und der Orgelmusik im 20. und 21. Jahrhundert gewidmet. Sverker Jullander (Göteborg) sprach über die Orgelmusik der Orgelbewegung, insbesondere der Zwischenkriegszeit; Orgelkompositionen nach 1945 standen bei Michael Heinemann (Dresden) im Mittelpunkt. Martin Herchenröder beleuchtete die Möglichkeiten, die das Instrument Orgel den Komponisten des 21. Jahrhunderts bieten sollte, wobei er insbesondere den Wunsch nach in Frequenz und Amplitude regulierbaren Tremulanten, nach Winddrosseln, Tastenfesseln, Anschlagsdynamik und sprachgesteuerten Spielhilfen äußerte. Paul Peeters (Göteborg) stellte den Entwurf eines interdisziplinären Forschungsprojekts für eine „Orgel der Zukunft“ vor, wobei er keine inhaltlichen Vorgaben machte, sondern ein Verfahren vorstellte, das die Beteiligung von Orgelbauern, Organisten und Komponisten sicherstellt.

Einen weiteren Schwerpunkt bildete die Rekonstruktion historischer Instrumente. Eingangs entwarf Hermann J. Busch eine Typologie der verschiedenen Rekonstruktionsarten (präzise und erweiterte Rekonstruktion, Stilkopie und freie Nachschöpfung). Sverker Jullander und Paul Peeters stellten zwei neuere Orgelrekonstruktionen in Göteborg vor: den Nachbau einer Cavallé-Coll-Orgel und denjenigen einer Schnitger-Orgel. Jürgen Essl (Lübeck) berichtete über die Möglichkeiten des Nachbaus einer norddeutschen Barockorgel im Lübecker Dom. Kurt Lueders (Paris) sprach über Rekonstruktionen in der französischen Orgelszene, wobei er insbesondere das gewandelte Verständnis der „reconstruction“ im französischen Orgelbau seit dem 19. Jahrhundert herausarbeitete. Wolfgang Baumgratz (Bremen) stellte die pneumatische Ladegast-Orgel von 1894 in Hilchenbach-Müsen mit Werken von Rheinberger, Reger, Brahms und Piutti vor.

Eine Exkursion galt dem Besuch von zwei Orgeln, die in unterschiedlicher Weise neue Perspektiven dieses Instruments aufzeigen. In St. Peter in Köln entsteht durch die Firma W. Peter eine von Peter Bares konzipierte Orgelanlage. Zur Interpretation neuer Orgelmusik dienen u. a. die Register Xylophon, Glockencymbel, Becken, Röhrenglocken, Saxophon, Trillerpfeife, Psalterium, Harfe, Beckenstern, Silberklang, Physharmonika sowie eine Winddrossel, eine Tastenfessel und Sub- und Superkoppeln in beliebigen Intervallen. In der Johanneskirche Düsseldorf demonstrierte Wolfgang Abendroth die Ergebnisse der Weiterentwicklung der dortigen Beckerath-Orgel seit 1954 und stellte die neuen klanglichen Möglichkeiten der jüngst eingebauten Midi-Anlage vor. Die Veröffentlichung der Referate ist in der Schriftenreihe der Walcker-Stiftung vorgesehen.

Köln, 8. bis 11. Oktober 2003:

Internationales Musikwissenschaftliches Symposium „Musik und Verstehen“

von Anno Mungen, Köln

Wolfram Steinbeck, mit Christoph von Blumröder einer der beiden Organisatoren dieser Konferenz an der Universität Köln, betonte in seiner Einführung, dass das Thema ein „weites Feld“ sei, man aber bewusst Perspektiven der außereuropäischen und der populären Musik einbezogen habe. Steinbecks Hinweis, dass dem Symposium mit seinen 27 Referaten und drei Konzerten der Plan einer bislang nicht realisierten Buchveröffentlichung zum Thema „Musik und Analyse“ vorausgegangen war, erklärte den ersten großen Schwerpunkt der Veranstaltung zu „Analyse und Hermeneutik“. Gernot Gruber (Wien) gab eine historische Einführung, die dezidiert auch Aspekte der New Musicology einbezog. Wilhelm Seidel (Neckargemünd) verfolgte einen rezeptionsästhetischen Ansatz und stellte eine überaus persönlich geprägte analytische Annäherung in den Mittelpunkt seines Vortrags über Chopins *Ballade in g-Moll*. Siegfried Mauser (München) erörterte theoretische Konzepte („Grundzüge und Probleme einer musikalischen Hermeneutik“), während Markus Bandur (Freiburg i. Br.) eingehend Eggebrechts Verstehensbegriff diskutierte. Grundsatzreferate von Stephen Hinton (Stanford) zur Schenker-Analyse und Emil Platen (Bonn, „Versuch einer Typologie musikalischer Elementarformen“) beschlossen diese Sektion. Das Verstehen von Musik steht und fällt mit der sprachlichen Vermittlung, wie die Referenten in der Sektion „Sprechen über Musik“ am Beispiel von drei schreibenden Komponisten eindrucksvoll ausführten: Bernd Sponheuer (Kiel) zu Schumann, Detlef Altenburg (Weimar) zu Liszt und Egon Voss (München) zu Wagner. Den Möglichkeiten des Musikverstehens im Kontext visueller Bedeutungsvermittlung wurde in zwei Referaten nachgegangen, eines zum Film von Albrecht Riethmüller (Berlin) und eines zur Oper von Klaus Pietschmann (Zürich), der für eine Methodik der Opernanalyse zwischen Theatralität und Textlichkeit plädierte. In der Sektion zum 20. Jahrhundert erörterte Christian Martin Schmidt (Berlin) zunächst erneut das Thema „Sprechen über Musik“ am Beispiel von Schönberg. Roman Brotbeck (Bern) stellte Geschichtsentwürfe vor, die im Hinblick auf Verstehensvermittlung des je eigenen Werks dieser Komponisten zu sehen sind, während Imke Misch (Köln) über den „Topos des schwer Verständlichen“ in der Neuen Musik sprach. Referate von Christoph von Blumröder (Köln) mit vergleichendem Blick („Kompositionstheoretische Perspektiven heute: Karlheinz Stockhausen und François Bayle“), von Marcus Erbe (Köln, „Mimetische Elemente in der elektroakustischen Musik“) und Minoru Shimizu (Kyoto), der das Verhältnis von Neuer Musik und Weltmusik mit Bezug auf Japan beispielhaft untersuchte, waren jeweils zeitgenössischen Konzeptionen zugeordnet. Der dritte Tag fasste Ansätze der Verständigung über das Verstehen von Musik zusammen, die sich im weiteren Umfeld des musikalischen Werks bewegten. Christian Kaden (Berlin, „Soziologische Blickrichtungen der Musikanalyse“) plädierte dafür, den Kontext als Text zu verstehen, während Helga de la Motte-Haber (Berlin) die Subjektseite des Zugangs betrachtete („Psychologie der Informationsverarbeitung und Musikverstehen“). Uwe Seifert (Köln) schlug vor, das Verstehen von Musik selbst als Methode zu deuten, und Oliver Seibt (Köln) gab in seinem Referat über die Verstehbarkeit populärer Musik einen Abriss zur Geschichte der Cultural Studies. Mit dem Begriff des Fremden und der außereuropäischen Perspektive kann sich das ‚Verstehens-Verständnis‘ drastisch wandeln, wie zwei Referate von Philip Bohlman (Chicago) und Rüdiger Schumacher (Köln) zeigten. Schließlich wurde in der letzten Sektion die Position des Interpreten beleuchtet. Hermann Danuser (Berlin) wies auf eine diffizile, aber fruchtbar zu machende Spannung („Verstehen und Nicht-Verstehen bei musikästhetischer Erfahrung“) hin. Mit der Tradition der Aufführungspraxis alter Musik befasste sich Dieter Gutknecht (Köln). Hartmut Hein (Köln) verwies auf Optionen für das Verstehen der Aufführung von Musik, die mit dem Modell des Interpreten als Koautor verbunden sind. Trotz des ‚großen‘ Themas war es ein anregendes Symposium, das zum ‚Verstehen des Verstehens‘ von Musik bei vielen sicherlich beigetragen hat.

Leipzig, 17. bis 19. Oktober 2003:

„Krzysztof Penderecki. Musik im Kontext“

von Stefan Keym, Leipzig

Im Zusammenhang mit der Verleihung der Ehrendoktorwürde der Universität Leipzig an Krzysztof Penderecki fand am dortigen Institut für Musikwissenschaft eine von Helmut Loos initiierte internationale musikwissenschaftliche Konferenz statt mit dem Ziel, durch eine möglichst breit gefächerte Diskussion der relativ viel gespielten, aufgrund ihres engen Traditionsbezugs aber auch umstrittenen Musik des polnischen Komponisten näher zu kommen. Nach einigen persönlichen Erinnerungen von Marek Stachowski, dem Rektor der Krakauer Musikakademie, erörterte Mieczysław Tomaszewski (Krakau) Konstanten und Wandlungen in Pendereckis Schaffen. Er vertrat die These, der Komponist sei durch Erfahrungen in seiner Jugend nachhaltig geprägt worden (Neigung zu Extremen infolge des Kriegserlebnisses; enge Verbindung von Kunst und Leben in der Kleinstadt), während ihn spätere Einflüsse wie die westliche Avantgarde nur oberflächlich berührt hätten. Ann Gebuhr (Houston) beschrieb Pendereckis Œuvre mit dem Bild des Labyrinths, in dem man immer wieder an ähnliche, aber nie an dieselben Orte gelangt. Grundzüge von Pendereckis Musik thematisierten Alicja Jarzębska (Krakau) und Bettina Dissinger (Leipzig), die sich seiner „Ars contrapuncti“ bzw. seiner Zitattechnik widmeten.

Ein großer Teil der Referate entfiel auf Werkanalysen. Teresa Malecka (Krakau) beleuchtete die Verwendung orthodoxer Kirchenmusik in *Utrenja*; Allmuth Behrendt (Leipzig) machte auf Abweichungen der in Polen gespielten Fassung der Oper *Die Teufel von Loudun* von der gedruckten Ausgabe aufmerksam; Stefan Keym ordnete *Paradise Lost* in das religiöse Musiktheater des 20. Jahrhunderts ein. Ewa Siemdjaj (Krakau) stellte verschiedene Kulminationstypen in Pendereckis Symphonien vor, während Daniela Philippi (Mainz) den Umgang mit traditionellen Mustern in der 3. *Symphonie* und Małgorzata Janicka-Słysz (Krakau) die dramaturgische Idee der Instrumentalkonzerte diskutierte. Die Offenheit des jungen Penderecki für neue Techniken unterstrichen Józef Rychlik und Roman Kowal (beide Krakau) am Beispiel der Verwendung von elektronischen Mitteln und Jazz-Elementen. Rainer Cadenbach (Berlin) legte dar, dass die Kammermusik für Streicher bei Penderecki keine esoterische Sonderstellung einnimmt.

Die zweite Hälfte der Beiträge war dem Kontext und der Rezeption von Pendereckis Musik gewidmet. Regina Chłopicka (Krakau) skizzierte den polnischen politischen Hintergrund seiner religiösen Bekenntniswerke. Wolfgang Bretschneider (Bonn) betrachtete die Uraufführung der *Lukaspassion* (Münster 1966) im Licht der deutsch-polnischen Versöhnung und des vatikanischen Reformkonzils, während Dieter Gutknecht (Köln) die Entstehungsgeschichte des Werkes anhand von Dokumenten des WDR nachzeichnete. Ray Robinson (West Palm Beach), Hartmut Krones (Wien) und Peter Andraschke (Gießen) gingen der Rezeption Pendereckis in den USA, Wien und Donaueschingen nach. Milan Slavicky (Prag) erörterte Einflüsse des Festivals „Warschauer Herbst“ auf die tschechische Musik der 1960er-Jahre. Magdalena Chrenkoff (Krakau) informierte über neue polnische Forschungsbeiträge zu Penderecki, während Krzysztof Droba (Krakau) die wenig bekannte russische Monographie von Alexander Iwaschkin vorstellte, in der der theatralische Gestus von Pendereckis Musik hervorgehoben wird. Stefan Weiss (Hannover) zeigte Grundmuster der Schubladisierung zeitgenössischer Komponisten am Beispiel Ligetis und Pendereckis auf, die vielfach als intellektueller bzw. primitivistischer Exponent der so genannten Klangkomposition etikettiert wurden. Dezidiert antikirchliche und antitraditionalistische Rezeptionskonstanten ermittelte Helmut Loos (Leipzig) in *Spiegel*-Artikeln zu Penderecki, die auch auf andere deutsche Presseorgane abfärbten. Einen brisanten Schlusspunkt ergab Martina Hommas (Köln) Bericht über eine aktuelle Kontroverse in der polnischen Presse, die sich 2002 an einem Vergleich von Pendereckis *Klavierkonzert* mit dem sozialistischen Realismus der Stalinära entzündete und bis auf die Titelseiten politischer Journale gelangte.

Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht

Abkürzungen: GS = Grundseminar, HS = Hauptseminar, Koll = Kolloquium, OS = Oberseminar, PR = Praktikum, PS = Proseminar, S = Seminar, Ü = Übung, V = Vorlesung

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

Nachtrag Sommersemester 2003

Dortmund. Prof. Dr. Werner Abegg: S: Analyse: Sonatenform bei Joseph Haydn – Geschichte des Solokonzerts – Claudio Monteverdi. □ Reinhard Fehling: S: Aspekte musikalischer Textbehandlung im 19. Jahrhundert – „Wieder Lieder“ – Repertoirebildung für den persönlichen und schulischen Gebrauch – Musik und Musikerziehung in der DDR. □ Prof. Dr. Martin Geck: S: Wagners Musikdramen. Das Verhältnis von musikalischer Form und intendierter Botschaft (gem. m. Peter Marx) – Musikgeschichte als Ideengeschichte: Richard Wagners *Ring des Nibelungen*. □ Dr. Dietrich Helms: S: Georg Friedrich Händel und seine Zeit. □ Maik Hester: S: Ein Zahlenspiel, Musik und Mathematik. □ Prof. Dr. Eva-Maria Houben: S: Komponisten-Porträt. □ Wilfried Raschke: 50 Jahre Rockmusik. □ Prof. Dr. Günther Rötter: S: Genderforschung in der Musikwissenschaft – Musikalische Wahrnehmung – Einführung in die Systematische Musikwissenschaft (gem. mit Niklas Büdenbender). □ Prof. Dr. Mechthild v. Schoenebeck: S: Produktion eines Musical-Hörspiels (gem. mit Prof. Dr. Andreas Stascheit). □ Prof. Dr. Michael Stegemann: Musikgeschichte im Überblick I: Von den Anfängen bis ca. 1750 – S: Meisterwerke der Musik in exemplarischen Interpretationen, ein Hör-Seminar: Kirchenmusik von Notre-Dame zu B. A. Zimmermann – Franz Schuberts *Schöne Müllerin*, Wege der Interpretation – „Mein Leben ist ein Roman...“, Musiker-Autobiographien – Hector Berlioz (1). Die Entdeckung des Ich.

Nachtrag Wintersemester 2003/2004

Augsburg. Dr. Wolfram Sauter: S: Das musikwissenschaftliche Gutachten.

Basel. Frau Dr. Birgit Lodes hat ihre angekündigten Vorlesungen kurzfristig abgesagt. Statt ihrer: Prof. Dr. Klaus Schweizer: GS: Franz Schubert: Aspekte von Werk und Rezeption (3) □ Dr. des Antonio Baldassarre: Ü: Giuseppe Verdis *La traviata* und das Problem des musikalischen Realismus (1).

Bonn. PD Dr. Anno Mungen: Im Wandel der Naturkonzepte: Musik und Landschaft – PS: Musikerfamilien vom 17. bis zum 19. Jahrhundert – S: Zum Verhältnis von Werk und Aufführung in der Musik des 18. und 19. Jahrhunderts – OS: Zur Methodik von Musiktheateranalyse.

Erlangen-Nürnberg. Prof. Dr. Andreas Haug: HS: Das Interpretationsmodell „Kulturtransfer“ in der Musikgeschichte des Mittelalters (gem. mit Dr. Alba Scotti). □ PD Dr. Eckhard Roch: Musik und Sprache – PS: Sinfonische Dichtungen von Franz Liszt – HS: Musikerbriefe als Quelle der Musikwissenschaft – Koll zu aktuellen Themen der Musikforschung (gem. mit Prof. Dr. Andreas Haug, PD Dr. Wolfgang Hirschmann).

Gießen. Prof. Dr. Wilfried Pape: PS/S: Jugend und Musik.

Halle. Dr. Rainer Heyink: PS: Concerto und Konzert. Von den Anfängen bis ins 18. Jahrhundert.

Leipzig. Evelyn Arnrich: Ü: Edieren mensuraler Musik mit *Score*. □ Prof. Dr. Winfried Schrammek: Volksliedkunde.

Potsdam. Jascha Nemtsov: PS: Jüdische Musik und jüdische Musiker im 20. Jahrhundert.

Sommersemester 2004

Augsburg. Eckhard Böhringer, M. A.: Ü: Aufführungsversuche. □ Erich Broy, M. A.: Ü: Generalbass (Historische Satzlehre). □ Prof. Dr. Marianne Danckwardt: OS: Magistranden- und Doktorandenkoll (1). □ Daniela Galle, M. A.: Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten (1). □ Dr. Johannes Hoyer: S: Musik am Hof zu Oettingen-Wallerstein im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts (Landesforschung) – PS: Béla Bartók (1881–1945): Leben und Werk. □ Dr. Peter Jost: S: Beethovens Sinfonien (Editionstechnik). □ Prof. Dr. Franz Körndle: Musikgeschichte des Barock und der Wiener Klassik – HS: Die Jenaer Liederhandschrift (3) – S: Aktuelle Forschung in der Musikwissenschaft (1) – PS: Tonalität und Form in der Musik des 16. bis 19. Jahrhunderts (Analyse). □ Dr. Erich Tremmel: Ü: Musikpaläographie III: Neumen- und Modalnotation.

Bamberg. *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Martin Zenck: Der Diskurs der Liebe in Mozarts Musiktheater

– PS: Mozarts Singspiele *Die Entführung aus dem Serail*, *Die Zauberflöte* und die Opera buffa *Così fan tutte* – Koll: Macht der Gefühle. Gewalt der Politik – Ü: Techniken des Interviews und der Moderation am Mikrophon.

Basel. Musikgeschichte. Prof. Dr. Wulf Arlt: Guillaume Dufay und der Stilwandel vom späten Mittelalter in die Zeit Josquins – GS: Übungen zur Einstimmigkeit des Mittelalters (gem. mit lic. phil. Philipp Zimmermann) – GS: Notation und Satz der Mehrstimmigkeit von Notre Dame bis Franco und Petrus de Cruce (gem. mit Dr. Silvia Wälli) – HS: Analyse im Spannungsfeld von expliziter Theorie und impliziten Voraussetzungen (gem. mit Dr. Silvia Wälli) – GraduiertenS zu Arbeitsthemen der Teilnehmenden – AG zu Forschungsfragen der älteren und neueren Musikgeschichte. □ Gundela Bobeth M.A.: Ü: *Carmina burana*: Mittelalterliche Lieder in ihrem kulturhistorischen Kontext. □ Prof. Dr. Max Haas: V/Ü: Musikgeschichte „im ersten Jahrtausend“. □ Dr. Martin Kirnbauer: Ü: Basler Liederhandschriften des frühen 16. Jahrhunderts – Blockveranstaltung zur Ü „Basler Liederhandschriften des frühen 16. Jahrhunderts“ (gem. mit Prof. Dr. Wulf Arlt und Prof. Dr. David Fallows). □ Dr. Dominique Müller: GS: Der musikalische Satz vom 14.–16. Jahrhundert (Historische Satzlehre I). □ PD Dr. Matthias Schmidt: Wolfgang Amadeus Mozart: Aspekte der Wahrnehmungs- und Wirkungsgeschichte – GS: Beethovens Klaviersonaten: Analytisch-historische Zugangsweisen – HS: Zwischen Werkästhetik und „cultural history“. Perspektiven aktueller Musikanalytik (in Bezug auf Musik des 18. bis 20. Jahrhunderts). □ Dr. Silvia Wälli: Ü: Kulturaustausch am Oberrhein in der liturgischen Einstimmigkeit des Mittelalters (gem. mit Prof. Dr. Wulf Arlt, PD Dr. Felix Heinzer, lic. phil. Philipp Zimmermann). □ Prof. Dr. Joseph Willmann: Ü zum zeitgenössischen Musiktheater: *Macbeth* von Salvatore Sciarrino (mit Besuch der Aufführung in Luzern). □ Dr. Heidy Zimmermann: Ü: Die Musik von Klaus Huber (Blockseminar).

Ethnomuskologie: Dr. Andreas Gutzwiller: V/Ü: „Ganz andere Musik“. Die Welt der japanischen Flöte Shakuhachi.

Bayreuth. Prof. Dr. Thomas Betzwieser: Mozarts Musiktheater – HS: Die Konzertarie: Aspekte und Probleme – PS: Einführung in die Musikwissenschaft – Koll (gem. mit PD Dr. Arnold Jacobshagen). □ Dr. Rainer Franke: PS: Geschichte der Variation von Bach bis Webern. □ PD Dr. Arnold Jacobshagen: HS: Igor Strawinsky. □ Lehrbeauftr. Chae-Heung Lim M. A.: PS: Vokale Kammermusik des 19. Jahrhunderts. □ Dr. Thomas Steiert: PS: Orchestermusik der 1960er- und 1970er-Jahre.

Bayreuth. Musiktheaterwissenschaft. Dr. Daniel Brandenburg: PS: Musiktheater im Spiegel zeitgenössischer Reiseberichte, Brief- und Memoirenliteratur. □ Prof. Dr. Sieghart Döhring: „Kraftwerk der Gefühle“. Psychische Grenzsituationen in der Oper II – PS: Richard Wagner – PS: Audiovisuelle Vorstellung exemplarischer Werke des Theaters und Musiktheaters (gem. mit Prof. Dr. Susanne Vill, Dr. Daniel Brandenburg, Dr. Rainer Franke, PD Dr. Arnold Jacobshagen, Dr. Stephanie Schroedter, Dr. Thomas Steiert). □ Dr. Rainer Franke: Ü: Analyse ausgewählter Inszenierungen der Opern *Lohengrin* und *Tristan und Isolde* von Richard Wagner – Ü: Mediale Vermittlung: Programmheft und Rezension in Schauspiel und Musiktheater. □ Dr. Sven Friedrich: PS: Wunschbild und Wirklichkeit. Richard Wagners Musiktheater-Ästhetik. □ PD Dr. Arnold Jacobshagen: Europäische Musiktheatergeschichte II – S: Igor Strawinsky – S: Organisation, Recht und Management im Musiktheater. □ Dr. Marion Linhardt: PS: Lektüre theater- und musiktheatertheoretischer Texte. □ Dr. Stephan Moesch: PS: Musikkritik: Geschichte, Methodik und Praxis. □ Dr. Stephanie Schroedter: PS: Der Tanz im Musiktheater des „Barock“. □ Dr. Thomas Steiert: PS: Shakespeare im Musiktheater – PS: Die Londoner Theaterszene von 1770 bis 1850. □ Prof. Dr. Susanne Vill: Europäische Theatergeschichte – PS: Einführung in die Aufführungsanalyse.

Berlin. Freie Universität. Insa Bernds M.A.: PS: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten: Ferruccio Busoni: Werke und ästhetische Schriften. □ Dr. Bodo Bischoff: PS: Poesie und Romantik: Die frühen Klavierwerke Robert Schumanns. □ Dr. Christa Brüstle: PS: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten: Experimentelle Musik. □ Dr. Michael Custodis: PS: Probleme und Methoden der Musikwissenschaft: Elektroakustische Musik nach 1950. □ Dr. Friedrich Geiger: S: Das Zitat in der Musik. □ Lehrbeauftr. Prof. Dr. David Lidov: S: Issues in Musical Semiotics. □ Prof. Dr. Jürgen Maehder: Richard Wagner und die europäische Oper seiner Zeit – S: Richard Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg* – S: Luigi Dallapiccola – OS/Koll: Methodenprobleme der Forschung. □ Lehrbeauftr. Prof. Dr. Conny Restle: PS: Instrumentenkunde. □ Lehrbeauftr. Dr. Mario Verandi: PS: Klangbearbeitung und Komposition am Computer. □ Dr. Oliver Vogel: PS: Probleme und Methoden der Musikwissenschaft: Sergej Prokofjew. □ Dr. Eckhard Weber: PS: Einführung in die Musikgeschichte: Domenico Scarlatti. Das Clavierwerk – PS: Igor Strawinsky und das Ballett. □ Lehrbeauftr. Dr. Michael Wittmann: PS: Einführung in die Musikgeschichte: Grundlagen der Mehrstimmigkeit.

Seminar für Vergleichende Musikwissenschaft. Lehrbeauftr. Prof. Dr. Subroto Roy Chowdhury: S: Theorie und Praxis des nordindischen Sitarspiels. □ Markus Schmidt M. A.: PS: Feldforschung in Berlin. □ Lehrbeauftr. Prof. Dr. Artur Simon: S: Meister der traditionellen Musik in Afrika. □ Prof. Dr. Gert-Matthias Wegner: Die Tradition der indischen Kunstmusik I – PS: Dokumentation der Biska Jatra in Bhaktapur/Nepal (gem. mit Markus Schmidt M. A.) – S: Literatur und Schallaufnahmen zur Musik der Himalaya-Region. □ Lehrbeauftr. Dr. Virginia Yep: Pros: Religiosität, Fiestas und Musik in Peru.

Berlin. Humboldt-Universität. Dr. Tobias Bleek: PS: Kompositorische Jazz-Rezeption im Europa der Zwischenkriegszeit – PS: W. A. Mozart: *Don Giovanni*. Analyse und Rezeption. □ Prof. Dr. Hermann Danuser: Musikalische Topologie: Poetik, Semiotik, Geschichte – PS: „1739“, ein musikhistoriographischer Querschnitt im Ausgang von Matthesons *Vollkommenem Kapellmeister* – PS: Chopin. Gattung und Einzelwerk in seiner Klaviermusik. □ Dr. Clemens Fanselau: PS: Hofkapellen und Tempelorchester. Ensemblemusizieren in antiken Hochkulturen. □ Dr. Wolfgang Fuhrmann: PS: Die neue Kunst und das alte Europa. Sozialgeschichte der musikalischen Renaissance. □ Dr. Morag J. Grant:

PS: Experimentelle Musik als Medientheorie. □ Dr. Simone Hohmaier: PS: Hanns Eisler: Kammermusik. □ Prof. Dr. Christian Kaden: S: Forschungsseminar Musiksoziologie. □ Prof. Dr. Reiner Kluge: Musikinstrumentenkunde – Ü: Computerunterstützte Analyse. Musikalische Quellen im WAV-Format. □ Dr. Karsten Mackensen: PS: Inhaltsanalytische Verfahren in der Musiksoziologie – PS: Geordnete Musik. Musik in Enzyklopädien der Frühen Neuzeit. □ Dr. Burkhard Meischein: PS: Einführung in die Historische Musikwissenschaft. □ Dr. Michael Rauhut: Pros: Hobos, Shouter, Superstars. Der Bluesmusiker im Wandel der Zeit – PS: Popmusik in Diktaturen. □ Dr. Claudius Reinke: PS: Monodram und Melodram. Eine verkannte Subgattung im Schatten der Oper? – PS: Der Komponist im Film: Das „Biopic“ als Problemfeld musikhistorischer Interpretations- und Rezeptionsforschung. □ Prof. Dr. Gerd Rienäcker: Einführung in die Paläographie II – Grundzüge einer Geschichte der Instrumentation II – PS: Probleme und Möglichkeiten der Synästhesie (gem. mit Prof. Dr. Wolfgang Auhagen; Blockseminar). □ Prof. Dr. Peter Wicke: Geschichte der populären Musik – PS: Musik, Medien und Globalisierung – PS: Popmusik in der Analyse – S: Popmusik, Sexualität und Gender.

Berlin. Technische Universität. PD Dr. Heinz v. Loesch: S: Ausdrucksästhetik. Konzepte einer zentralen Kategorie vom 16. bis 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Helga de la Motte-Haber: Klänge statt Töne: Musikalische Eigenschaften jenseits des Tonsatzes – PS: Sozialpsychologische Aspekte des musikalischen Urteils – HS: Moderne – Postmoderne – und danach? – Doktorandenkoll. □ Prof. Dr. Christian Martin Schmidt: Musik der 1950er-/60er-Jahre – PS: Mendelssohn Bartholdy: Konzertouvertüren – HS: Luigi Nono – Doktorandenkoll. □ Oliver Schwab-Felisch: Ü: Schönberg und Schenker. □ Dr. Robert Schmitt Scheubel: S: Grenzenlose Ästhetik: Beethoven und Hegel. □ Dr. Eckhard Tramsen: S: Adornos Philosophie der neuen Musik. □ Sebastian Urmoneit: S: Frédéric Chopin: Nocturnes. □ Wissmann: PS: Antike Mythen in der Barockoper – S: Kurze Geschichte des Jazz

Berlin. Universität der Künste. Cornelia Bartsch: PS: Amazonen im Quartett: Frauen in der Geschichte einer „männlichen“ Gattung – PS: Adriana Hölszky. □ Dr. Monika Bloss: S: „Über sieben Brücken mußt du gehen“. Deutsche Geschichte/n von Rock bis Pop. □ Markus Böggemann: PS: Fin/Début du siècle. Komponieren um 1900. □ Prof. Dr. Rainer Cadenbach: Forschungssemester. □ Dr. Ellinore Fladt: PS: Solokonzerte des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Susanne Fontaine: Geschichte der Chormusik – PS: Igor Strawinsky in Paris – HS: Antonio Vivaldi als Opernkomponist. □ Johannes Laas: S: Zwischen Autonomie und Funktion: Messe und Motette im 20. Jahrhundert (ProjektS, gem. mit Mirjam Sohar). □ Urs Liska: PS: Liederzyklen bei Franz Schubert und Robert Schumann. □ Prof. Dr. Peter Rummenhölzer: Geschichte der Klaviermusik nach Ludwig van Beethoven – HS: Theorie und Praxis der Interpretation – Koll: Analyse für Examenskandidaten. □ Prof. Dr. Artur Simon: PS: Musik in Afrika – südlich der Sahara. □ Dr. Martin Supper: S: Elektroakustische Musik. Geschichte und Ästhetik. □ Dr. Christian Thorau: S: Wandel/Konzert – ProjektS zu Musik als Ausstellung (gem. mit Dr. Christiane Tewinkel, Stuttgart) – PS: Variation in der Musik. Geschichte, Werke, Theorien

Musiktheorie: Prof. Dr. Wolfgang Dinglinger: Klavierkonzerte zwischen 1820 und 1850. Analyse ausgewählter Kompositionen. □ Prof. Dr. Patrick Dinslage: Das Klavierlied Robert Schumanns nach Texten von Goethe, Eichendorff und Heine. □ Prof. Dr. Hartmut Fladt: S: Modales Komponieren im 20./21. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Albert Richenhagen: Methoden der musikalischen Analyse.

Bern. Prof. Dr. Anselm Gerhard: PS: Lektüre von Quellentexten. Englische Musiktheorie des 17. Jahrhunderts – PS: Peter Iljitsch Tschairowskys Symphonien (Einführung in die musikalische Analyse) – Koll: Forum Musikwissenschaft. □ PD Dr. Sebastian Klotz: Ü: Spielarten von Urbanität in der Populärmusik der Gegenwart. □ Prof. Dr. Laurenz Lütteken: Die Musik der Renaissance. □ Prof. Dr. Wolfgang Marschall: Ü: Schlüsseltexte musikethnologischer Forschung (gem. mit Prof. Dr. Anselm Gerhard). □ Prof. Dr. Victor Ravizza: Venedig. Musikgeschichte einer Stadt – S: Die Opern Alban Bergs (*Wozzeck, Lulu*) – Ü: Schreibwerkstatt: Wie schreibe ich eine Arbeit?

Bochum/Essen. Apl. Prof. Dr. Christian Ahrens: PS: Europäische Musik in Ostasien (Bochum) – PS: Elemente der Volksmusik in Mikis Theodorakis' Oratorium *Axion esti* (*Gepriesen sei...*, 1963/67) (gem. mit Dr. Klaus Langrock) (Bochum) – PS: Zur Interpretation von Klaviermusik (Bochum) – HS: Die Pariser Weltausstellung 1889 (Bochum) – HS: Beethoven-Nachfolge: Franz Schubert (Bochum). □ Prof. Dr. Matthias Brzoska: PS: Geschichte der Messe (Essen) – HS: Liedinterpretation (Essen). □ Dr. Stefan Drees: PS: Aspekte der Popmusik (Essen). □ Marina Grochowski: Prakt: Orchestermanagement und Öffentlichkeitsarbeit (Bochumer Symphoniker). □ Wolfgang Haendeler: Prakt: Operndramaturgie, Regie, Presse, Öffentlichkeitsarbeit (Theater Hagen). □ Dr. Corinna Herr: PS: Mozart als Medienstar. Von den Opernverfilmungen bis zu *Amadeus* (Bochum). □ PD Dr. Andreas Jacob: PS: Einführung in die Musiksoziologie (Essen). □ Dr. Hans Jaskulsky: Prakt: Programmheftgestaltung (Bochum). □ Karin Kücü: Prakt: Redaktion Kulturbereich (WAZ Redaktion Witten). □ Prof. Dr. Julia Liebscher: HS: Das Lied (Bochum) – HS: Strawinskys *Oedipus rex* (Bochum) – HS: Das Regiebuch in der Oper (Bochum) – Koll zu aktuellen Forschungsfragen (Bochum). □ Prof. Dr. Peter P. Pacht: PS: Richard Wagners *Parsifal* (Bochum). □ Dr. Claus Raab: Grundlagen der Musikgeschichte (Bochum) – PS: Klaviermusik im 20. Jahrhundert (Essen). □ Dr. Elisabeth Schmierer: HS: Verfassen populärer musikwissenschaftlicher Texte (Essen) – HS: Musik und bildende Kunst (Essen). □ Prof. Dr. Udo Sirker: PS: Aufführungspraxis in der Neuen Musik (Essen) – PS: Die Musik der Vorklassik (Bochum) – PS: Grundlagen musikwissenschaftlichen Arbeitens (Bochum). □ Dr. Hans-Christian Tacke: PS: Solosonate und Orchestersatz (Bochum). □ Prof. Dr. Horst Weber: Die Oper des Fin-de-Siècle (Essen) – PS: Jüdische Musikkultur in Italien um 1600 (Essen). □ Dr. Wolfgang Winterhager: PS: Third Stream Jazz (Bochum) – HS: Geschichte des Walzers (Essen). □ HD Dr. Monika Woitas: HS: Musikästhetische Schriften bei Paul Bekker und Theodor W. Adorno (Bochum) – HS: Oper und Absolutismus (Bochum) – HS: Experimentelles Musiktheater (Bochum). □ Gernot Wojnarowicz M. A.: Pros: Von der Programmplanung zur Aufführung II (Bochum).

□ Christian Wolf/Dr. Jürgen May (Richard-Strauss-Institut, Garmisch-Partenkirchen): Prakt: Quellenforschung, Öffentlichkeitsarbeit.

Bonn. PD Dr. Antonio A. Bispo: Geschichte der Populärmusik Lateinamerikas – PS: Einführung in die Ästhetik und Ethik der Musik – S: Frédéric Chopin – OS: Weltmusik? Musikwissenschaftliche Aspekte der Globalisierung. □ Prof. Dr. Erik Fischer: Musikgeschichte IV: Musik seit Beginn des 20. Jahrhunderts – S: Die Musiktheorie und Musikanschauung der Antike sowie die Rezeption durch das Mittelalter – Doktoranden-S: Epistemologische Probleme der aktuellen musikwissenschaftlichen Forschung. □ Dr. Martina Grempler: PS: Bösewichter auf der Opernbühne. □ Dr. Horst-Willi Groß: PS: Aspekte musikalischen Satzes: Wege zur musikalischen Analyse. □ Dr. Volkmar Kramarz: PS: Sounddesign I und II – Einführung in die musikalische Analyse (an Beispielen aus der Pop-Musik): Die Rolling Stones. Die größte Rock'n'Roll-Band aller Zeiten! □ Walter L. Mik: PS: „Die geharnischte Venus“. Aussetzen des Generalbasses und editionstechnische Übung anhand von Liebesliedern des 17. Jahrhunderts. □ PD Dr. Anno Mungen: S: Vom Broadway zu John Cage: Nordamerikanische Musik im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Emil Platen: Das Sonatenprinzip. Wandlungen einer kompositorischen Denkform in zwei Jahrhunderten europäischer Musik. □ Dr. Bettina Schlüter: PS: Multimedia I und II. – Romantisches Instrument/Programmierbare Maschine: Das Klavier im Zeitalter technischer Reproduzierbarkeit – Die interaktive Herausforderung: Sounddesign und nicht-lineare Narration in Computerspielen. □ N. N.: PS: Einführung in die Musikwissenschaft – Radio-Oper, Songspiel, gesungenes Ballett: Die Zusammenarbeit zwischen Bert Brecht und Kurt Weill – S: Akusmatische Klänge und fiktionale Rahmungen: Medienästhetische Konzeptionen in den Hörspielen und Filmen von Orson Welles – OS: Intensiv-Lektüre: Systemtheorie.

Detmold/Paderborn. PD Dr. Jürgen Arndt: HS: Streichquartette von Luigi Nono, Morton Feldman und Alfred Schnittke – PS: David Bowie. Die Künstlichkeit des Stars – PS: Jules Massenet und die Oper der Belle Époque. □ Ulrike Brüting M. A.: PS: Romantische Musikästhetik – Tanzfilm und Discokultur der 1970er- und 1980er-Jahre. □ Dr. Gisa Jähnichen: PS: Traditionelle Musikinstrumente im modernen Europa – PS: Analyse kulturinterner notierter Musik – PS: Männer in traditionellen Musikkulturen. □ Prof. Dr. Werner Keil: Musikgeschichte II – HS: Beethovens Klaviersonaten – HS: Glucks Reformopern – PS: Die Stimme aus dem Jenseits. Das Theremin. □ Prof. Dr. Annegrit Laubenthal: HS: Das Madrigal im 16. Jahrhundert – HS: Musikgeschichtsschreibung – PS: Motetten der Renaissance – PS: Arcangelo Corelli. □ PD Dr. Andreas Meyer: Geschichte der populären Musik II – PS: Popmusik in Afrika – PS: Grundfragen der Musikinstrumentenkunde – PS: Populäre Musik im Hörfunk. Formate und Konzepte. □ Dr. Paul Thissen: Der Orpheus-Mythos in der Musik. □ Dr. Joachim Veit: Ü: MeisterWerk-Kurs (gem. mit Dr. Irmlind Capelle, Prof. Hans-Dietrich Klaus, Prof. Hervé Laclau).

Dortmund. Prof. Dr. Werner Abegg: Forschungssemester. □ Dipl. päd. Reinhard Fehling: S: Heine-Vertonungen im 19. Jahrhundert – S: Staatskomponisten – Staatsmusik? □ Prof. (em.) Dr. Martin Geck: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik – S: Mozarts Klavierkonzerte. □ Dr. Dietrich Helms: Ü: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten. □ Prof. Dr. Eva Maria Houben: S: Analyse: Symphonien von W. A. Mozart – S: Komponisten-Porträt – S: Tonsatz: Latente Mehrstimmigkeit in Instrumentalwerken für Soloinstrumente des 18. Jahrhunderts. □ Dr. Klaus Oehl: S: Instrumentalmusik in Opern. Musik als Botschaft. □ Dr. Wilfried Raschke: S: Geschichte des Jazz. Oldtimejazz – S: Instrumentenbau: Flöteninstrumente II. □ Prof. Dr. Günther Rötter: S: Aufereuropäische Musik – S: Einführung in die Musikwissenschaft (gem. mit Niklas Büdenbender) – S: Musik und Bildende Kunst. □ Prof. Dr. Mechthild von Schoenebeck: S: Produktion eines Musicals. □ Prof. Dr. Michael Stegemann: Einführung in die Musikgeschichte I: Von den Anfängen bis ca. 1750 – Orchester-Seminar/Historische Aufführungspraxis (gem. mit Werner Ehrhardt und Dr. Klaus Oehl) – HS: Modest Mussorgsky – S: Hör-Seminar: Klaviersonaten vom 18.–20. Jahrhundert – HS: Vom Koloratursopran zum „Basso Profondo“. Stimmlagen, Vokaltypen und Rollencharaktere – S: Von Zaren, Zauberern und Helden. Die Geschichte der russischen und sowjetischen Oper.

Dresden. Technische Universität. Prof. Dr. Manuel Gervink: S: Filmmusik. □ Wolfgang Mende M. A.: PS: Franz Liszts Symphonische Dichtungen – S: Sowjetische Musikkonzepte der 1920er-Jahre – S/Ü: Paläographie der Musik. □ Prof. Dr. Hans-Günter Ottenberg: Musikgeschichte im Überblick II (Musik des 17. und 18. Jahrhunderts) – PS: Haydns *Schöpfung*. Zur Ästhetik, Kompositions- und Wirkungsgeschichte – HS: Umriss einer Musikgeschichte Prags und Böhmens – OS für Doktoranden, Magistranden und Fortgeschrittene. □ Dr. Bernhard Schrammek: HS: Musik an italienischen Höfen im 16. und 17. Jahrhundert. □ Sabine Vogt M. A.: S/Ü: Einführung in die Musiksoziologie. □ Andrea Wolter: S/Ü: Schreiben über Musik.

Dresden. Hochschule für Musik. Prof. Dr. Manfred Fechner: Einführung in die Mensuralnotation. □ Prof. Dr. Manuel Gervink: V/PS: Musik des 19. Jahrhunderts II – V/PS: Musikgeschichte IV (20. Jahrhundert) (für Schulmusiker) – S: Musik der zweiten Wiener Schule: Alban Berg – S: Musik und Sprache – Musik und Literatur – Musik und Dichtung. Wechselwirkungen zwischen den Künsten. □ Prof. Dr. Günther Hadding: S: Entwicklung der Musikästhetik bis zum 20. Jahrhundert – S: Kultur – Recht – Medien. Praktische Grundlagen und Grundfragen des Musikerberufs. □ Prof. Dr. Michael Heinemann: V/PS: Musikgeschichte II (für Schulmusiker) – Forschungskoll (Doktoranden, Diplomanden, SchulmusikexamenskandidatInnen). □ Prof. Dr. Matthias Herrmann: V/PS: Musik vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert – V/PS: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts – S: Das Instrumental- und Vokalwerk Günter Raphaels und seine Stellung im Musikleben der Weimarer Republik, der NS- wie der Nachkriegszeit. □ Dr. Jörn Peter Hiekel: Komposition im 20. Jahrhundert (1950–2004) – S: Schreiben über Musik, mit praktischen Anwendungen: Konzertrezensionen und Uraufführungskritiken. □ Gerd Reichard: S: Entdeckungen und schlummernde Schätze in handschriftlichen

Noten und alten Drucken Sachsens und Thüringens (Schwerpunkt 18. Jahrhundert). □ Prof. Dr. Ingo Zimmermann: Martin Luther und die Kultur der Neuzeit – S: Romantik in Dresden zur Zeit Webers – S: Aufklärung und Musik (Bach, Rameau, Mozart, Haydn).

Düsseldorf. *Robert Schumann Hochschule.* Prof. Dr. Andreas Ballstaedt: György Ligeti – MS: Methoden der musikalischen Analyse – OS/HS: Zur Sozialgeschichte des Klaviers im 18. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Andreas Ballstaedt/Prof. Dr. Dr. Volker Kalisch: Doktorandenkoll. □ Prof. Dr. Wolfgang Bretschneider: US/MS: „Mein Vertrauter ist nur noch die Finsternis“. Psalmenvertonungen. □ Prof. Dr. Dr. Volker Kalisch: US/MS: Einführung in die Musikwissenschaft – OS/HS: Was hat Musik mit Klang zu tun? (gem. mit Prof. Hans-Joachim Haas). □ PD Dr. Lars-Christian Koch: Forschungsansätze zur Populärmusik. □ PD Dr. Daniela Philippi: MS: Die „Nationalen Schulen“ des 19. Jahrhunderts. Ein „europäisches“ Phänomen.

Eichstätt. PD Dr. Marcel Dobberstein: S: Musikästhetik aus historischer, philosophischer und naturwissenschaftlicher Perspektive – Konzepte der Avantgarde – Koll zu aktuellen Forschungsthemen – Was ist Musik? □ N. N.: S: Kirchenmusik im 18. Jahrhundert – Musikgeschichte im Überblick.

Erlangen-Nürnberg. Prof. Dr. Calvin Bower: MS: Haupttexte frühmittelalterlicher Musiktheorie (gem. mit PD Dr. Wolfgang Hirschmann). □ Prof. Dr. Andreas Haug: Gewinn und Verlust in der Musikgeschichte – PS: Instrumentalmusik des Mittelalters – HS: Ferne Blicke auf das Eigene: „Musik“ und „Musiker“ in der nichteuropäischen Neuzeit und im vornezeitlichen Europa (gem. mit Prof. Dr. Peter Ackermann) – Koll: Adorno: Ästhetische Theorie (gem. mit Prof. Dr. Jens Kulenkampff) – Koll zu aktuellen Themen der Musikforschung (gem. mit PD Dr. Wolfgang Hirschmann, N. N.). □ PD Dr. Wolfgang Hirschmann: V/Ü: Musikgeschichte IV: 19./20. Jahrhundert. □ PD Dr. Andreas Jacob: HS: Adorno, Bourdieu, Luhmann: Drei soziologische Perspektiven auf Musik. □ Dr. Michael Klaper: PS: Musiktheater im absolutistischen Frankreich – MS: Notationsgeschichte III: Aufzeichnungsweisen mehrstimmiger Musik des 14. Jahrhunderts. □ Dr. Thomas Röder: MS: Musikalische Hermeneutik. – PS: Die Klaviersonaten von Wolfgang Amadeus Mozart. □ N. N.: Geschichte der Symphonie: Von den Mannheimern bis zur Wiener Klassik – PS: Einführung in die Musikästhetik – HS: Musikverstehen: Musikalische Interpretation und Rezeption.

Frankfurt am Main. Dr. Markus Fahlbusch: S: Musik und Grammatik (zugl. lat. Theoretikerlektüre). □ PD Dr. Gisa Jähnichen: Instrumentalmusik in Indochina – PS: Frauen in traditionellen Musikulturen. □ Prof. Dr. Adolf Nowak: HS: Die Symphonien V, VI, VII von Gustav Mahler – S: Franz Schuberts Kammermusik – Gesch. der Musikästhetik von 1750–1830 – OS: Aktuelle Fragen der Musikwissenschaft. □ Dr. Eric Fiedler: PS: Weiße Mensuralnotation. □ Kerstin Helfrich: S: Römische Kirchenmusik in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. □ Dr. Marion Saxer: S: Das Operschaffen von Salvatore Sciarrino. □ PD Dr. Thomas Schmidt-Beste: Musik und Sprache in der Musik vor 1600 – PS: Einführung in die musikalische Analyse – S: Mendelssohns Oratorien *Paulus* und *Elias* – HS: Konstruktion oder Textvertonung? Die Motette um 1400. □ Dr. Cristina Urchuegua: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft.

Frankfurt am Main. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Prof. Dr. Peter Ackermann: Musikgeschichte im Überblick I: Vom Beginn der Mehrstimmigkeit bis um 1550 – S: Theoretikerlektüre. Kompositionslehren des 15. und 16. Jahrhunderts – S: Der Cäcilianismus – S: Doktorandenkolloquium. □ Dr. Peer Findeisen: S: Große Klavierkomponisten vom Barock bis zur Moderne II. Ein Lektürekurs zur musikpraktischen Orientierung. □ Dr. Oliver Fürbeth: S: Richard Wagner. Konzeption und Technik. □ Dr. Christoph Flamm: S: Die russische Klaviersonate von 1850–1950. □ Prof. Dr. Susanna Großmann-Vendrey: S: Aspekte der Programmmusik im 19. und 20. Jahrhundert – S: Analyse II. □ Dr. Ann-Katrin Heimer: S: Monteverdis *L'Orfeo*. □ Veronika Jezovšek, M. A.: PS: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Bartók Belá (II). □ Juditha Kroneisen-Weith: S: Geschichte, Literatur und Stilistik der Streichinstrumente I. □ Dr. Sandra Müller-Berg: S: Musik und Ästhetik der Postmoderne. □ Dr. Gerhard Putschögl: S: Geschichte des Jazz III – S: Weltmusik II. □ Prof. Dr. Giselher Schubert: S: Claude Debussy. Einführung in Leben und Werk. □ Dr. Ferdinand Zehentreiter: S: Einführung in die Soziologie des Kunstwerks. □ Ralf-Olivier Schwarz: S: Jacques Offenbach.

Freiburg. Dr. Markus Bandur: PS: Elektronische Musik. Geschichte und Ästhetik. □ Prof. Dr. Christian Berger: Richard Wagner – PS: Einführung in die Analyse – HS: Texte zur Musiktheorie im Spätmittelalter (mit Prof. Dr. Christian Meyer, CNRS) – HS: Seminar zur Vorlesung – Koll zu aktuellen Forschungsfragen. □ Stefan Häußler M. A.: PS: Zu den neumierten Quellen früher Mehrstimmigkeit. □ Prof. Dr. Konrad Küster: Bachs Kantaten – PS: Mozarts Wiener Sinfonien – HS: Michael Praetorius' Musikverständnis – Koll. □ Dr. Thomas Seedorf: PS: Lektürekurs Johann Joseph Fux *Gradus ad Parnassum* – PS: Beethoven: Lieder, Arien, Ensembles. □ Markus Zepf M. A.: PS: Ad fontes. Einführung in die Benutzung von Bibliotheken und Quellen.

Freiburg. *Staatliche Hochschule für Musik.* Dr. Michael Belotti: S: N. N. □ Dr. Lydia Jeschke: S: Skandale der Musikgeschichte. Kompositorische und kulturgeschichtliche Aspekte. □ Prof. Dr. Janina Klassen: Mahler. Aufbruch in die Moderne – S: Das Phantom „Meisterwerk“. Neue Ansätze im Umgang mit artifizieller Musik – S: Einführung in Musikwissenschaft – Workshop: Interpretation (gem. mit Prof. Scott Sandmeier) – Koll. □ Prof. Dr. Joseph Willmann: V/Koll: Musik der Josquin-Zeit – S: ‚Ecriture‘ und ‚lecture musicale‘: Notation des 15. und 16. Jahrhunderts – Ü: Zeitgenössisches Musiktheater: Der italienische Komponist Salvatore Sciarrino.

Gießen. Prof. Dr. Peter Andraschke: Forschungssemester. □ Ralf von Appen: PS: Einführung in die Ästhetik der Pop- und Rockmusik. □ Prof. Dr. Ekkehard Jost: PS/S: Flamenco. □ Prof. Dr. Peter Nitsche: PS: Einführung in die Musikthe-

orie – PS/S: Interpretationsvergleiche – PS/S: Bachrezeption vom 18. bis zum 20. Jahrhundert – PS/S: Igor Strawinsky. □ N. N.: Theorie und Geschichte der Filmmusik – PS: Musikalische Entwicklung und Begabung – PS/S: Psychologie und Soziologie von Stimme und Singen – S: Ennio Morricone: Avantgardist und Filmkomponist. □ Prof. Dr. Thomas Phleps: PS/S: Black Music I: Nothing But The Blues. □ Dr. Dietmar Pickert: PS: Analyse I – Harmonik und Form an ausgewählten Beispielen, Methoden musikalischer Analyse.

Göttingen. Prof. Dr. Manfred Bartmann: S: Musikalische Klangforschung. □ Prof. Dr. Rudolf Brandl: Rembetika-Musik zur Bouzouki – PS: Musikethnologische Analyse – Ü: Beispiele zur Rembetika-Musik – S: Die Wiener Schule der Vergleichenden Musikwissenschaft. □ Dr. Klaus-Peter Brenner: PS: Einführung in die Musikinstrumentenkunde. □ Jörg Ehrenfechter: S: Kirchenmusik. □ Prof. Dr. Rainer Fanselau: Ü: Adornos Musikphilosophie. □ PD Dr. Jürgen Heidrich: Ü: Analyse von Werken der älteren Musikgeschichte – Amerikanische Musik des 20. Jahrhunderts – S: Anton Bruckner. □ Prof. Dr. Klaus Hofmann: S: Colloquium zu Problemen der Bachforschung. □ Prof. Dr. Martin Staehelin: Koll: Doktoranden-Kolloquium (nach Vereinbarung).

Graz. Dr. Michael Aschauer: PS: Kompositionsgeschichte und Musikanalyse. □ Dr. Federico Celestini: Die Musikästhetik Th. W. Adornos. □ Ass. Prof. Dr. Werner Jauk: Musik und Mediatisierung – S: Musik mit Medientechnologie entstanden II. □ Mag. Bernd Krispin: Gold und Silber, Bronze und Blech. □ N. N.: S: Wagners *Ring* auf der Bühne – S: Musikästhetik des 18. Jahrhunderts. □ Univ.-Prof. Dr. Richard Parncutt: S: Psychologie und Akustik des Musizierens – Psychoakustik und Musikwahrnehmung – Forschungskoll. □ ao. Univ.-Prof. Dr. Cornelia Szabó-Knotik: Forschungskoll. □ Univ.-Prof. Dr. Michael Walter: Geschichte der Sinfonie – S: Literatur und Musik bei R. Strauss – Forschungskoll.

Graz. Universität für Musik und darstellende Kunst. Schauspiel. O. Univ.-Prof. Dr. Evelyn Deutsch-Schreiner: S: Dramaturgie I – S: Dramaturgie III – Theater- und Literaturgeschichte II – Ausgewählte Kapitel aus der Theatergeschichte: „Frauen im Theater“ – S: Privatissimum für Diplomanden.

Oberschützen. VAss. Dr. Mag. Bernhard Habla: Einführung in ausgewählte wissenschaftliche Disziplinen – S: Seminar für Diplomanden – Angewandte Akustik und Instrumentenkunde

Musikethnologie. Dr. Helmut Brenner: S: Wissenschaftliches Arbeiten für musikethnologische Themen. □ Univ.-Prof. Dr. Gerd Grupe: Einführung in wissenschaftliche Gebiete – Ringvorlesung, Musikethnologie – Musikethnologische Regionalforschung: Die Gamelan-Musik Javas und Balis – S: Musik im interkulturellen Vergleich: Rhythmus und Metrum – V/Ü: Kompositionen für das amadinda-Xylophon – S: Privatissimum für Diplomanden – S: Anleitung zum wissenschaftlichen Arbeiten auf dem Gebiet der Dissertation. □ VAss. Dr. Ottfried Hafner: S: Privatissimum für Magistranden. □ ao. Univ.-Prof. Dr. Alois Mauerhofer: V/Ü: Musikanthropologie II – S: Privatissimum. □ Univ.-Prof. em. Dr. Wolfgang Suppan: S: Privatissimum – S: Anleitung zum wissenschaftlichen Arbeiten auf dem Gebiet der Dissertation.

Wertungsforschung. Ao. Univ.-Prof. Dr. Renate Bozic: S: Repetitorium II: Erinnern – Vergessen – Augenblick: Die Gestaltung von Zeiterfahrung im Musiktheater – S: Privatissimum aus Musikästhetik – S: Privatissimum aus Musiksoziologie. □ Univ.-Prof. Dr. Andreas Dorschel: Ausgewählte Kapitel zur Musikästhetik II – Musik und Gesellschaft (Musiksoziologie) II – Einführung in ausgewählte wissenschaftliche Disziplinen (Ringvorlesung gem. mit Univ.-Prof. Dr. Gerd Grupe, o. Univ.-Prof. DI Dr. Robert Höldrich, ao. Univ.-Prof. Dr. Klaus Hubmann, o. Univ.-Prof. Dr. Franz Kerschbaumer, o. Univ.-Prof. Dr. Franz Karl Praß und o. Univ.-Prof. Dr. Peter Revers) – S: Literatur und Musik bei Richard Strauss (gem. mit o. Univ.-Prof. Dr. Peter Revers – Blocklehrveranstaltung am Richard-Strauss-Institut Garmisch-Partenkirchen) – S: Anleitung zu wissenschaftlichem Arbeiten auf dem Gebiet der Dissertation – S: Privatissimum aus Musikästhetik – S: Privatissimum aus Musiksoziologie. □ Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Harald Haslmayr: S: Repetitorium II: Erinnern – Vergessen – Augenblick: Die Gestaltung von Zeiterfahrung im Musiktheater – S zur Hauptvorlesung Musikästhetik II – S: Privatissimum aus Musikästhetik – S: Privatissimum aus Musiksoziologie – S: Anleitung zu wissenschaftlichem Arbeiten auf dem Gebiet der Dissertation. □ em. O. Univ.-Prof. Dr. Otto Kolleritsch: S: Anleitung zu wissenschaftlichem Arbeiten auf dem Gebiet der Dissertation. □ Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Karin Marsoner: Einführung in die musikbezogene Frauen- und Geschlechterforschung (gem. mit ao. Univ.-Prof. Dr. Ingeborg Harer) – S zur Hauptvorlesung Musikästhetik II – S: Privatissimum aus Musikästhetik – S: Privatissimum aus Musiksoziologie.

Jazzforschung. O. Univ.-Prof. Dr. Franz Kerschbaumer: V/Ü: Einführung in Jazz und Populärmusik – Jazzgeschichte – S: Privatissimum – S: Seminar aus Jazz und Populärmusik – Ausgewählte Kapitel aus Jazz und Populärmusik – Anleitung zu wissenschaftlichem Arbeiten auf dem Gebiete der Dissertation. □ Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Elisabeth Kolleritsch: S: Privatissimum – Jazzbibliographie. □ Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Franz Krieger: V/Ü: Einführung in die Jazzforschung – Aspekte der Jazzwissenschaft – S: Privatissimum. □ VL Mag. Wolfgang Tozzi: V/Ü: Rhythmische Konzepte in der Musik Lateinamerikas.

Elektronische Musik und Akustik. Mag. Alberto De Campo: Praktikum für Elektronische Musik 2. □ Klaus Hollietz: Kompositionsprobleme der Elektronischen Musik 2 – Ästhetik der Elektronischen Musik. □ o. Univ.-Prof. Dr. Robert Höldrich: Musikalische Akustik 2 – Akustik der Musikinstrumente 2 – Algorithmen in Akustik und Computermusik 1 – S: Computermusik 4 – PR: Projekt Toningenieur – S: Anleitung zu wissenschaftlichem Arbeiten im Fach Akustik 1–4 – P Privatissimum. □ DI Piotr Majdak: U: Algorithmen in Akustik und Computermusik 2. □ VAss. Mag. Gerhard Nierhaus: S: Computermusik – S: Algorithmische Komposition. □ N. N.: Ü: Sound Design 1. □ DI Markus Noisternig: LU: Beschallungstechnik – PR: Projekt Toningenieur. □ Ao. Univ.-Prof. DI Winfried Ritsch: Einführung in die Elektronische Musik 2: LU: Computermusiksysteme – Ü: Künstlerisches Gestalten mit Klang 2 – S: Klangsynthese

in Echtzeit 2 – Elektronische Klangerzeugung und Musiktechnologie 2 – PR: Projekt Toningenieur. □ Univ.-Ass. DI Dr. Alois Sontacchi: Beschallungstechnik – PR: Projekt Toningenieur – LU: Aufnahmetechnik.

Greifswald. Beate Bugenhagen: Ü: Quellen regionaler Musikforschung. □ Prof. Dr. Matthias Schneider: S: Aufführungspraxis: Italienische Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. □ PD Dr. Peter Tenhaef: Ü: Notationskunde: Entwicklung der Notenschrift. □ Dr. Lutz Winkler: Allgemeine Musikgeschichte III – S: Das geistliche Vokalschaffen von Johannes Brahms – Ü: Giuseppe Verdis Operschaffen – Ü: Werkanalyse: Johann Sebastian Bach, *Die Brandenburgischen Konzerte*.

Halle. Prof. Dr. Wolfgang Auhagen: Einführung in die Musiksoziologie – S: Methoden der musikbezogenen empirischen Sozialforschung – Ü: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft – Magistranden- und Doktorandenkoll. □ Stephan Blaut M. A.: Ü: Notationskunde I. □ Dr. Kathrin Eberl: S: Die Instrumentalmusik von D. Schostakowitsch – Ü: Einführung in die Musikanalyse – Ü: Einführung in die Akustik. □ Dr. Jan Hemming: S: Adorno und die Systematische Musikwissenschaft – PS: Populäre Musik im globalen Prozeß. □ Dr. Rainer Heyink: PS: Pietismus und Musik – PS: Italienische Oper im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Wolfgang Ruf: Musikgeschichte im Überblick: Musik der Wiener Klassik – S: Die Lieder Oswalds von Wolkenstein – Magistranden- und Doktorandenkoll. □ Prof. Dr. Gretel Schwörer-Kohl: Einführung in die Musikethnologie – PS: Außereuropäische Musikinstrumente in mitteldeutschen Sammlungen – S: Glocken, Gongs und ihre Gusstechniken – Magistranden- und Doktorandenkoll. □ Cordula Timm-Hartmann, M. A.: S: Aufführungspraxis.

Hamburg. *Historische Musikwissenschaft.* Dr. Friedrich Geiger: PS: Felix Mendelssohn Bartholdy: Leben, Werk, Wirkung. □ Prof. Dr. Hans Joachim Marx: Koll für DoktorandInnen und MagisterandInnen (1). □ Dr. Magda Marx-Weber: Einführung in die katholische Kirchenmusik am Beispiel Palestrinas*. □ Prof. Dr. Peter Petersen: Der Komponist Hans Werner Henze – S: Bartók. Interpret, Ethnologe, Komponist (gem. mit Prof. Dr. Albrecht Schneider) (3) – S: Mozarts Harmonik – S: Aktuelle Arbeiten in der Historischen Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Claudia Zenck). □ Dr. Jörg Rothkamm: S: Grand Opéra und romantisches Ballett* – PS: Italienische Oper von Monteverdi bis Belcanto*. □ PD Dr. Dorothea Schröder: S: Johann Sebastian Bach und das „dramma per musica“* – PS: Dietrich Buxtehude. Leben und Werk. □ Ilja Stephan: PS: Die Symphonische Dichtung*. □ Kristina Wille: PS: Heinrich Heine-Vertonungen im Vergleich. □ Prof. Dr. Claudia Zenck: S: Mozart III: Mozarts Singspiele und Opere serie – S: Aktuelle Arbeiten in der Historischen Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Peter Petersen).

Systematische Musikwissenschaft. Dr. Rolf Bader: PS: Populärmusik und klassische Musik Balis im interkulturellen, politischen, sozialen und weltanschaulichen Verhältnis zu westlicher Musik* – S: Selbstorganisation und Musterbildung bei Musikinstrumenten mittels Finite-Element-Modellierung. □ Dr. Alenka Barber-Kersovan: PS: Musikalische Urbanitätsforschung – Musik in Hamburg*. □ Kai Stefan Lothwesen: PS: Musik als Distinktion – Jugendszenen und Populäre Musik. □ Prof. Dr. Helmut Rösing: S: Ausgewählte Fragen zur Systematischen und Vergleichenden Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Albrecht Schneider). □ Prof. Dr. Albrecht Schneider: S: Tonsysteme, Skalen, Intonationsmuster: Akustische, psychologische und musikethnologische Aspekte (3). □ Dr. Barbara Volkwein: PS: Schnittpunkte elektronischer Musik*. * vorbehaltlich der Genehmigung entsprechender Lehrauftragsmittel.

Hannover. Prof. Dr. Reinhard Kopiez: Geschichte und Systeme der Musikpsychologie – S: Der Videoclip. Geschichte und Ästhetik – S: Akustik für Musiker – Koll: Forschungskolloquium (gem. mit Prof. Dr. Eckart Altenmüller). □ HD Dr. Annette Kreuztigger-Herr: S: Komponistinnen im Cyberspace. Forschungsseminar zum Projekt „Musik und Gender im Internet“ – S: *Al gran sole...* Luigi Nono und die italienische Musik des 20. Jahrhunderts – Panther, Lilie, Rätselspiel: Das musikalische 14. Jahrhundert – Koll: Fragen an die Musikgeschichte. □ Dr. Lorenz Luyken: S: „Was heißt (schon) Fortschritt?!“ Musikgeschichte als Streitgeschichte – S: Eduard Hanslick und das musikalisch Schöne – „... und was schreiben die anderen?“ Musik der europäischen „Peripherie“ – S: „original werden“ Musikerbiographien im Kulturvergleich (gem. mit Prof. Dr. Raimund Vogels). □ Dr. Sabine Meine: S: Musik und Kultur der Renaissance: die Beispiele Italien und England. □ Prof. Dr. Raimund Vogels: S: Vom anderen Ende der Welt. Hörseminar mit Musik aus dem Pazifischen Raum – S: „Towards an epistemology of ethnomusicology. Steven Feld: *Sound and sentiment: Birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*“ – Koll für Examenskandidaten. □ Prof. Dr. Stefan Weiss: Musikgeschichte II – S: Antonín Dvořáks Kammermusik. Eine Schreib- und Vortragswerkstatt zum Konzertzyklus der Hochschule – S: Musik im NS-Staat – Geschichte der musikalischen Formen IV: Formprinzipien der Neuen Musik.

Heidelberg. Prof. Dr. Martin Bieltz: Aspekte der Antikenrezeption in der Musikgeschichte bis zur Renaissance. □ Katharina O. Brand D. M. A.: PS: Generalbass mit praktischen Übungen. □ Prof. Dr. Silke Leopold: Oper in Wien zur Zeit Mozarts – S: Geschichte der Musikerbiographik – S: Doktorandenkoll. □ Dr. Gunther Morche: PS: Dietrich Buxtehude – S: Serielle Techniken. □ Prof. Dr. Dorothea Redepinning: Bachrezeption im 20. Jahrhundert – S: Beethovens Streichquartette – S zu aktuellen Forschungsfragen – PS: Grundkurs Musikgeschichte II: Repertoire und Analyse (ca. 1500 bis ca. 1650). □ Dr. Joachim Steinheuer: PS: Notationskunde – PS: Werkanalyse II – S: Musik und Wirtschaft (gem. mit PD Dr. Reiner Manstetten) – PS: Maurice Ravel. □ Gregor Herzfeld M. A.: PS: Geschichte der isorhythmischen Motette. □ Dr. Antje Tumat: PS: Formen sinfonischer Musik im 19. Jahrhundert: Sinfonie, sinfonische Dichtung, Konzertouvertüre und Schauspielmusik.

Innsbruck. Monika Fink: PS: Einführung in die systematische Musikwissenschaft – S: Serielle Musik. □ Kurt Drexel: PS: Notation III (Tabulaturen und Notendruck) – Musikgeschichte Tirols: 1600–1900. □ Rainer Gstrein: PS: Lied und Ballade von 1750 bis 1850 – Geschichte der Oper von den Anfängen bis Chr. W. Gluck. □ Dr. Thomas Nusbaumer:

PS: Einführung in die musikalische Volkskunde. □ Prof. Dr. Tilmann Seebass: PS: Einführung in die Musikethnologie – Koll: Konversatorium – Koll: Gemeinsame Lektüre von Neuerscheinungen – Musik Indonesiens.

Karlsruhe: Prof. Dr. Peter Michael Fischer: Elektronische Musik/Computermusik – Stilrichtungen und Tendenzen – S: Entwicklung der Elektronischen Musik/Computermusik – dargestellt an exemplarisch ausgewählten Kompositionen. □ Prof. Dr. Ulrich Michels: Ludwig van Beethoven – S: Robert Schumann – Musiker und Dichter. □ Prof. Dr. Siegfried Schmalzriedt: Musikgeschichte des Barocks und der Klassik – S: Georg Friedrich Händel in Italien (1707–1710). □ Prof. Dr. Klaus Schweizer: Instrumentenkunde mit Akustik II – Arrangement, Übertragung, Aneignung? Komponisten des 20. Jahrhunderts bearbeiten „historische Musik“ – S: Das letzte Jahr. Mozart, Wien 1791. □ Dr. Rainer Schmusch: Musikgeschichte des Mittelalters und der Renaissance – S: Luigi Nono. □ Prof. Dr. Matthias Wiegandt: Musikgeschichte der Moderne und der Romantik – S: Arnold Schönberg – S: Das Instrumentalkonzert im 18. Jahrhundert – S: Die Instrumentalballade im 18. und 19. Jahrhundert.

Kassel. Dr. Bodo Bischoff: HS: Die Kategorie des Hässlichen. Zum ästhetischen Paradigmenwechsel im 19. Jahrhundert – S: „... Sonaten oder Phantasien, was liegt am Namen!“ Analyse ausgewählter Klaviersonaten L. v. Beethovens. □ Prof. Dr. Matthias Henke: Analytische Übungen zur Musik des 20. Jahrhunderts – PS: Geschichte der Symphonie II – Ü: Sphärenmusik. Himmelsvorstellungen in der Musik des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Frauke Heß: HS: Einführung in die Musikästhetik – S: Sprechen über Musik – Übungen zur Vermittlung von Musik (gem. mit Carsten Dufner). □ Reinhard Karger: S: Klingende Kirche 1725. □ Michael Rappe: Ü: Talking History. Popmusik im Spiegel ausgewählter Künstlerbiografien. □ Prof. Dr. Andreas Traub: S: Bartóks mittlere Streichquartette (Nr. 3, 4, 5) – HS: Johann Sebastian Bach: *Clavier-Übung III* – PS: Lektürekurs: Guido Adler, *Umfang, Methode zum Ziel der Musikwissenschaft* – V: Sándor Veress.

Kiel. N. N.: S: Einführung in die musikalische Analyse – S: Seminar zur Musik der Renaissance. □ Prof. Dr. Siegfried Oechsle: Der späte Bach – S: Die späten Klaviersonaten Beethovens – Ü: Einführung in ausgewählte Werke des späten Bach – Koll: Kolloquium für Examenskandidaten (gemeinsam mit Prof. Dr. Bernd Sponheuer). □ Prof. Dr. Bernd Sponheuer: Zur Theorie und Geschichte der musikalischen Analyse – S: Hanns Eisler oder Über einige Schwierigkeiten des Komponierens im 20. Jahrhundert – S: Richard Wagners *Das Judentum in der Musik* und die Folgen.

Koblenz-Landau. *Campus Koblenz.* Dr. Robert Abels: Musikgeschichte VI: 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Petra Bockholdt: Ü zur V: Der Komponist Carl Orff – PS: Joseph Haydn, Streichquartette op. 64 – S: Gabriel Fauré, Kammermusik – Ü: Der dreistimmige Satz von Guillaume Dufay.

Campus Landau. Prof. Dr. Achim Hofer: S: Ausgewählte Kompositionen des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Christian Speck: Musikgeschichte im Überblick: Die Musik der Antike und des Mittelalters – PS: Analyseübungen an ausgewählten Beispielen – S: Die Klavierkonzerte von Beethoven.

Köln. *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Dieter Gutknecht: S: Probleme und Stationen der Aufführungspraxis Alter Musik – PS: Musik des Mittelalters 4.–12. Jahrhundert. □ Dr. Hartmut Hein: PS: Klaviermusik-Kulturen im 20. Jahrhundert – Ü: Notationskunde. □ Dr. Marcus Lippe: PS: Einführung in die Opernanalyse. □ Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller: S: Die Kammermusik der Wiener Klassik. □ Prof. Dr. Wolfram Steinbeck: Musikgeschichte IV: 1830 bis 1910 – S: Petrarca Lyrik und ihre Vertonungen (gemeinsam mit A. Kablitz) – PS: Einführung in die musikalische Analyse – Koll: Aktuelle Forschungsprobleme der Musikwissenschaft. □ PD Dr. Hans-Joachim Wagner: Ü: Operndramaturgisches Praktikum.

Musik der Gegenwart. Prof. Dr. Christoph von Blumröder: Neue Musik im Spannungsfeld von Krieg und Diktatur – S: Strategien elektroakustischer Komposition – PS: Musikalische Terminologie heute – Magister- und Doktorandenkoll. □ Marcus Erbe M. A.: PS: Wahrnehmung und Verbalisierung musikalischer Qualitäten. □ Dr. Imke Misch: PS: Musikalische Beethoven-Rezeption seit 1950 – PS: Musiktheoretische Diskurse der Gegenwart. □ Ralph Paland M. A.: PS: Pluralistisches Musiktheater. *Die Soldaten* von Bernd Alois Zimmermann.

Systematische Musikwissenschaft. PD Dr. Roland Eberlein: S: Kontrapunktregeln. Ihre Entstehung, Ursachen, Auswirkungen. □ Andreas Gernemann M. A.: Pr: Tontechnisches Praktikum. □ Jin Hyun Kim M. A.: Ü: Bewegungs-gesteuerte Klanggenerierung mit Einführung in Max/MSP und das I-Cube System. □ PD Dr. Christoph Reuter: S: Akustische Illusionen. □ Lüder Schmidt M. A.: PS: Hören im Raum. □ Prof. Dr. Uwe Seifert: Grundkonzepte Systematischer und Kognitiver Musikwissenschaft II – S: Musikforschung und Medientheorie – PS: Grundlagen Systematischer Musikwissenschaft II – Ü: Grundlagen Systematischer Musikwissenschaft II – Koll: Systematische Musikwissenschaft.

Musikethnologie. PD Dr. Antonio A. Bispo: S: Musikgeschichte der Karibik. □ Murat Bulgan M. A.: Ü: Sänger und Dichter mit der Laute II. □ Prof. Dr. Robert Günther: Ü: Musizierpraxis der traditionellen Hofmusik Japans (Gagaku und Bugaku) (gemeinsam mit Y. Shimizu, M. Shamoto). □ Bettina Sahrman Ü: Gamelan-Spielen auf javanischen Musikinstrumenten. □ Prof. Dr. Rüdiger Schumacher: Musik in Bali – S: Musik und Musikleben australischer Aborigines – PS: Höfische Musikstile in China, Japan und Korea – Ü: Transkription und musikalische Analyse – Magistranden- und Doktorandenkoll. □ Oliver Seibt M. A.: PS: Einführung in die Musikethnologie: Theorie und Fachgeschichte II.

Köln. *Hochschule für Musik.* Prof. Dr. Hermann J. Busch: Orgelmusik, Orgelspiel und Orgelbau zwischen 1750 und 1916. □ Dr. Rebecca Grotjahn: PS: Der Schrei des Kapauns. Sängerinnen und Sänger in der Oper des 19. Jahrhunderts. □ PD Dr. Anno Mungen: Musikgeschichte II: 18. Jahrhundert – HS: Musik für Bilder – Bilder für Musik: eine historische und pädagogische Annäherung (gem. mit Prof. Dr. Heinz Geuen). □ Prof. Dr. Erich Reimer: Musikgeschichte IV: 20. Jahrhundert – PS: Einführung in die Rezeptionsgeschichte: Beethovens Werke im Spiegel ihrer Zeit – HS [Diplomstudi-

engänge): Die Musik und Musikkultur Deutschlands im 19. Jahrhundert – HS: Robert Schumann. □ Prof. Dr. Susanne Rode-Breyman: Musik und Politik – PS: Mozart – HS: Luigi Nono – HS: Kloster – Salon – Festival: Orte der Musik – Koll: Schreibprojekt zur Opernproduktion von Wenzel Müllers *Der Fagottist oder Die Zaubertzither*. □ Prof. Dr. Rüdiger Schumacher: S: Außereuropäisches Musiktheater. □ Dr. Thomas Synofzik: HS: Intonation, Stimmung und Temperatur. Historisch-praktische und theoretische Perspektiven. □ Dr. Elena Ungeheuer: PS: Einführung in die Musikpsychologie – PS: Musik und Sprache im Fokus kognitiver Wissenschaften.

Leipzig. Dr. Tatjana Böhme-Mehner: S: Die „nouvelle chanson française“. Ein popularmusikalischer Sonderweg? □ Marcus Erb-Szymanski: S: Die Moderne als musikgeschichtliche Epoche. □ Dr. Eszter Fontana: Ü: Einführung in die musikalische Akustik (gem. mit Dr. Birgit Heise) – Ü: Geschichte der besaiteten Tasteninstrumente (gem. mit Dr. Birgit Heise). □ Christoph Gaiser: Ü: Grundlagen der Beschreibung und Analyse von Musiktheaterwerken. □ Anselm Hartinger: PS: Jan Dismas Zelenka – ein „katholischer Bach“ am Dresdner Hof. □ Stefan Horlitz: S: Jean Sibelius. □ Dr. Stefan Keym: S: Claudio Monteverdi und seine Zeit – PS: Einführung in die musikalische Formanalyse. □ Prof. Dr. Helmut Loos: Die Musik des 19. und 20. Jahrhunderts (Musikgeschichte im Überblick IV) – S: Zeitgenössische Musik in der Ukraine – S: Franz Liszt (Analyseseminar) – Ü: Katalogisierung von Musikalien – Institutskoll. □ Prof. Dr. Klaus Mehner: Systemtheorie und Musik – S: Sozialporträts von Komponistenpersönlichkeiten – S: Gestaltpsychologie und Musik – S: Kommunikation musikalisch – Magistranden- und Doktorandenkoll. □ Prof. Andreas Schulz: Ü: Das Gewandhaus zu Leipzig: Künstlerisches Management für Orchester und Konzerthaus.

Leipzig, Hochschule für Musik und Theater. Grundkurs (V/S): Musikgeschichte II (Das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert) und IV (Die Musik des zwanzigsten Jahrhunderts) (Betz, Krumbiegel, Schipperges, Sramek). □ Prof. Dr. Marianne Betz: S: Urbane Räume als kulturelle Zentren II: Paris zur Zeit des „Sonnenkönigs“ Ludwig XIV. □ Dr. Wolfgang Gersthofer: Die Symphonie in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. □ Dr. Martin Krumbiegel: S: „das größte musikalische Kunstwerk aller Zeiten und Völker“. J. S. Bachs *h-Moll-Messe*. □ Prof. Dr. Thomas Schipperges: S: Der ganze Mozart II: Serenaden, Divertimenti, Cassationen, Notturmi – S: Programmhefte schreiben. Zugleich eine Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. Barbara Wiermann: S: Die Kammermusik von Johannes Brahms.

Lüneburg. Prof. Dr. Peter Ahnsehl: Geschichte und Soziologie der europäischen Kunstmusik von etwa 1815–1900 – S: Ludwig van Beethoven. Ausgewählte Werke, biographische Kontexte, musikgeschichtliche Stellung – S: Formen und Gattungen der vokal-instrumentalen Ensemblesmusik. Musikpraktische Umsetzung, strukturelle Analysen, musikhistorische Entwicklungen – S: Musiktheorie I. □ Michael Becker: S: Meisterkonzerte machen! Konzeption, Organisation und Durchführung einer Konzertreihe II. □ Prof. Helmut W. Erdmann: Ü: Neue Verfahren in der elektronischen Musik. □ Dr. Markus Fein: S: „Das Land, wo die Zitronen blühen – Italienische Reisen.“ Konzeption, Planung und Realisation einer Ausstellung II. □ Dr. Rolf Grobmann: S: Einführung in die Theorie digitaler Medien – S: Digitale Audioproduktion: Multimedia- und Videovertonung – S: Experimentelle Interface-Programmierung. □ Anne Jostkleigrewe: S: Werkhören: Musik im Spiegel der Zeit. □ Klaus-Dieter Neumüller: Ü: Samba. □ Simon Sommer: S: Wege zu Wagner (gem. mit Corina Turnes). □ Dr. Carola Schormann: S: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Zwischen Line Dance und Trucker-Treff: Country & Western in Norddeutschland. □ Dr. Andreas Waczkat: S: „Klassische“ Musik und Musikgeschichte im Film.

Mainz. Prof. Dr. Axel Beer: Musikgeschichte im Überblick I: Antike bis Mittelalter – PS: Quellen- und Handschriftenkunde – S: Französische Instrumentalmusik von Saint-Saëns bis Debussy (gem. mit Dr. Christoph Hust). □ Dr. Albert Gräf: PS: Einführung in die Musikinformatik – Ü: Musikinformatik. □ Thorsten Hindrichs, M. A.: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Christoph Hust: PS: Geschichte der Fuge und ihrer Theorie. □ HD Dr. Ursula Kramer: S: Texte zur Opernästhetik des 18. Jahrhunderts – Ü: Praxisfelder der Musikwissenschaft: Konzertdramaturgie. □ Dr. Peter Niedermüller: PS: Luigi Nonos Kompositionen der 1970er- und 80er-Jahre – Ü: Texte zur Rhythmuslehre des 13. und 14. Jahrhunderts. □ PD Dr. Daniela Philippi: S: Avantgarde und Popkultur in Literatur und Musik (gem. mit PD Dr. Christian Schärf). □ Tobias Untucht M. A.: Ü: Einführung in die Tonstudientechnik. □ Prof. Dr. Reinhard Wiesend: Vertonungen des Requiems und requiemartige Kompositionen – PS: Musikstadt Venedig – S: W. A. Mozarts geheimnisumwittertes *Requiem* und seine Rezeption – OS: Besprechung von Examensarbeiten (gem. mit Prof. Dr. Axel Beer, Prof. Dr. Jürgen Blume, Dr. Ursula Kramer, Prof. Dr. Christoph-Hellmut Mahling, Prof. Dr. Ludwig Striegel).

Marburg. Prof. Dr. Sabine Henze-Döhring: Musikgeschichte im Überblick: 20. Jahrhundert – HS: Musik und Musikleben im Nachkriegsdeutschland – PS: Musik und Avantgarde. □ Dr. Panja Mücke: PS: Schauspielmusik. □ Prof. Dr. Lothar Schmidt: Heinrich Schütz – HS: Alban Berg – PS: Notationskunde – PS: Musikgeschichte im Überblick (bis 1600). □ Claudia Schweitzer: PS: Von Cabezón bis Scarlatti. Komponisten, Literatur, Gattungen, Instrumentarium und Aufführungspraxis der iberischen Claviermusik. □ Prof. Dr. Martin Weyer: PS: Das Orchester. Geschichte, Instrumenten- und Partiturlkunde.

München. Dr. Jürgen Brandhorst: Ü: Einführung in das Kulturmanagement. □ PD Dr. Fred Büttner: HS: „Kyrie eleison“ und „Agnus Dei“ in der Kompositionsgeschichte. □ Siegwald Bütow M. A.: Ü: Repertoirekunde und Interpretation. □ Dr. Bernd Edelmann: PS: Exotismus in der Musik – Blockseminar: Richard-Strauss-Arbeitsgruppe im Richard-Strauss-Institut Garmisch Partenkirchen: Die Instrumentationslehre von Berlioz-Strauss – PS: Henry Purcell – Ü: Lektüre: Richard Wagner, *Oper und Drama* (1851). □ PD Dr. Issam El-Mallah: Ü: Geschichte, Struktur und Klang der arabischen Rhythmen (mit Aufführungsversuchen). □ Dr. Christa Jost: PS: Richard Wagners Münchner Atelier für

Musik – (PS zum *Ring*). □ Dr. Michael Raab: Ü: J. S. Bach, *Wohltemperiertes Klavier I*. □ Prof. Dr. Wolfgang Rathert: Musikgeschichte im Überblick V – HS: Klaviermusik von Béla Bartók – PS: Zeitgenössische Musik aus den Beitrittsländern der EU, Blockveranstaltung zum Festival „Europamusicale“ – Koll für Doktoranden und Magistranden. □ Prof. Dr. Hartmut Schick: Musikgeschichte im Überblick II (1450–1700) – HS: Dvořák als Programm-Musiker: Ouverturen und Sinfonische Dichtungen (gem. mit Dr. Klaus Döge) – PS: Mozarts Kirchenmusik – Koll für Doktoranden und Magistranden. □ Dr. Reinhard Schulz: Ü: György Kurtág. □ Ming Wang M. A.: Workshop: Theorie und Praxis der traditionellen chinesischen Musik. □ Prof. Dr. Dr. Lorenz Welker: Forschungssemester. □ Dr. Sebastian Werr: PS: Gioacchino Rossini. □ Martin Zöbeley M. A.: Aufführungsversuche: Vokalensemble.

München. *Institut für Theaterwissenschaft.* Prof. Dr. Jens Malte Fischer: S: Von Wien nach Hollywood: Erich Wolfgang Korngold und die Oper – S: Projekt Xanten I: Der Nibelungenmythos in Literatur, Theater und Film. □ Prof. Dr. Jürgen Schläder: Die Rollenfächer der Oper. □ Dr. Barbara Zuber: PS: Grundkurs Musiktheater – PS: Glucks *Iphigénie en Aulide* (Methoden der Werkanalyse Oper) – PS: Rezitativkunde – PS: Opernkritik – S: Einführung in die Projektarbeit Musiktheater.

München. *Hochschule für Musik und Theater.* Dr. phil. habil. Claus Bockmaier: Geschichte der Klaviermusik IV – PS: Das Violinkonzert im 19. Jahrhundert und seine gattungsgeschichtlichen Voraussetzungen – S: Musik im Ausnahmezustand: „Battaglia“ und „Tempesta“ in der Musikgeschichte. □ Prof. Dr. Siegfried Mauser: Musikgeschichte IV – S: Doktorandenseminar (gem. mit D. Claus Bockmaier).

Münster. *Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik, Fach Musikwissenschaft.* Dr. Rebekka Fritz: PS: Reger und seine Zeit – PS: Bach-Bearbeitungen. □ PD Dr. Jürgen Heidrich: Georg Friedrich Händel. Leben und Werk – HS: Ludwig van Beethovens frühe Kammermusik – HS: Die Messe im 15. und 16. Jahrhundert – Ü: Prominente Selbstzeugnisse von Musikern. □ Prof. Dr. Klaus Hortschansky: HS: Musik an mitteldeutschen Residenzen – Koll: Doktorandenkolloquium. □ PD Dr. Ralf Martin Jäger: Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts – HS: Musikalische Schriftlichkeit – Ü: Einführung in musikwissenschaftliche und multimediale Arbeitsmethoden. □ Dr. Jin-Ah Kim: PS: Formen der Oper im 19. und 20. Jahrhundert. □ N. N.: PS: Sozialgeschichte der Musik im Mittelalter – PS: Die Sonate. Von Corelli bis Hindemith – Ü: Tabulaturen – Ü: Die Musik des Barock (Musikgeschichte im Überblick II). □ Prof. Dr. Winfried Schlepphorst: Koll: Doktorandenkolloquium.

Oldenburg. Luciana Caglioti: S: Radio und Multikulti in Deutschland. □ Prof. Violeta Dinescu: S: Die Kammermusik rumänischer Komponisten – Pros: Musik im Chaos – Chaos in der Musik (gem. mit Prof. Dr. Joachim Peinke und Dr. Jochen Pade). □ Prof. Dr. Gerald Farmer: PS: Aspekte des amerikanischen Jazz und Rock – S: The American Musical. □ PD Dr. Kadja Grönke: S/Ü: Musikkritik. □ Prof. Dr. Walter Heimann: PS: Musikgeschichte im Überblick: Das Mittelalter. □ Prof. Dr. Freia Hoffmann: PS: Komponistinnen, Wunderkinder, Primadonnen. Musikerinnen in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts. □ Dr. Christoph Micklisch: S: Typologische Vergleiche von Frauen in der Popmusik. □ Prof. Dr. (em.) Fred Ritzel: S: Musikalische und Soziologische Dimensionen von Krieg und Revolution im Spielfilm (gem. mit Dr. Rainer Fabian). □ apl. Prof. Dr. Peter Schleuning: PS: Musikgeschichte im Überblick: Das 18. Jahrhundert II – S: Johann Sebastian Bach. Die weltlichen Kantaten. □ Prof. Dr. Wolfgang Martin Stroh: PS: Kompositionstechniken der Kunstmusik in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts – PS: Musikalische Akustik, Instrumentenkunde und Neue Musiktechnologien – PS: Musik rund ums Mittelmeer.

Osnabrück. Prof. Dr. Bernd Enders: Ü: Apparative Musikpraxis I (A & B). □ PD Dr. Stefan Hanheide: V: Musikgeschichte im Überblick II: Von 1720 bis 1900 – S: Musikgeschichte in St. Petersburg (Vorbereitung der Exkursion) – S: Die Musik Claudio Monteverdis. □ Christophe Hinz: S: Analyse und Interpretation ausgewählter Werke der Spätromantik. □ Dr. Claudia Kayser-Kadereit: S: Instrumentenkunde und Einführung in die klassische Instrumentation – S: Einführung in die musikalische Erwachsenenbildung □ Prof. Dr. Hartmuth Kinzler: S: Bachs *Brandenburgische Konzerte* – S: Analyse ausgewählter Schubertscher Kammermusik. □ Prof. Dr. Bernhard Müßgens: S: Außereuropäische Musikulturen. □ Friederike Ramm: S: Carl Orff und die *Carmina Burana*. □ Prof. Dr. Hans-Christian Schmidt-Banse: Ü: Einführung in die Historische und Systematische Musikwissenschaft für Magister-Studierende (gem. mit PD Dr. Stefan Hanheide) – S: Jacques Offenbach, *Hoffmanns Erzählungen* – S: Musik zum Kennenlernen: Liederzyklen von Schubert, Schumann und Brahms. □ PD Dr. Joachim Stange-Elbe: S: Die Rolle der Zahl in der Musik.

Regensburg. Dr. Bettina Berlinghoff: Ü: Texte zur Theorie der Sonatenform. □ Graham Buckland: Ü: Partiturlkunde und Notensatz – Ü: Stylistic Studies – Ü: Tastensinn. □ Dr. Torsten Fuchs: Ü: Fidelio F. Finke – Walther Hensel: Artifizielles versus Musikfolklore in der Ersten Tschechoslowakischen Republik. □ Prof. Dr. Siegfried Gmeinwieser: Die Symphonien von Joseph Haydn. □ Prof. Dr. David Hiley: Allgemeine Musikgeschichte I (Mittelalter bis 14. Jahrhundert) – Music in England II: 16th to 17th c.: from the Reformation to the Commonwealth – HS: Der Codex St. Emmeram (München, Bayer. Staatsbibl., cgm 14274, 15. Jh.) – PS: Notations- und Quellenkunde I. □ Prof. Dr. Wolfgang Horn: Klassikzitate in der Popmusik. Urbilder und Abbilder, Typen und Funktionen – S: „Evangelische Kirchenmusik“ im 16. Jahrhundert – Ü: Repertoirekunde: Symphonik des 19. Jahrhunderts – Koll zu aktuellen Forschungsproblemen. □ PD Dr. Rainer Kleinertz: S: Mozarts *Le nozze di Figaro* (gem. mit Prof. Dr. Hermann Wetzel) □ Dr. Andreas Pfisterer: PS: Johann Sebastian Bachs Arien.

Rostock. PD Dr. Joachim Stange-Elbe: S: Anton Bruckners Symphonien. □ PD Dr. Peter Tenhaef: Geschichte der Trauermusik.

Saarbrücken. Dr. Helmut Brenner: Das dreifache Erbe der Musik Lateinamerikas: Amerika – Europa – Afrika. □ Prof. Dr. Wolf Frobenius: Musikgeschichte des Mittelalters und der Renaissance – S: Brecht und die Musik – PS: Musik vor 1600: Notre Dame und Ars antiqua. □ PD Dr. Andreas Krause: S: Jacques Offenbach: *Les Contes d'Hoffmann/Hoffmanns Erzählungen*. □ Ingeborg Maaß: PS: Methodik: Einführung in die Musikikonographie. □ Dr. Theo Schmitt: PS: Der Stilwandel in der italienischen Musik um 1600. □ Dr. Rainer Schmusch: Ü: Notationslehre. □ Prof. Dr. Herbert Schneider: Die Entwicklung des europäischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert – S: Kammermusik des 19. Jahrhunderts – S: Der Opernkomponist Jean-Philippe Rameau – Doktorandenkoll. (gem. mit Prof. Frobenius). □ Dr. Andreas Wagner: Ü: Musikwissenschaft und Theater (gem. mit Alexander Jansen). □ PD Dr. Tobias Widmaier: S: Regionale Musikgeschichte (Saarland und Westpfalz).

Salzburg. Dr. Manfred Bartmann: Einführung in die Musikwissenschaft II – PS: Experimentelle Klangforschung. □ Robert Crow: Ü: Historische Satzlehre II. □ Dr. Thomas Hochradner: Volksmusik in Salzburg. □ Dr. Andrea Lindmayr-Brandl: Ü: Notationskunde I – S: Instrumentalschulen des 18. Jahrhunderts – Koll: Forschungsseminar. □ Dr. Gunhild Oberzaucher-Schüller: PS: Klassiker des Bühnentanzes – PR: Kongressmanagement. □ Hendrik Schulze M. A.: Methoden und Zielsetzungen der musikalischen Analyse. □ Dr. Jürg Stenzl: Musikgeschichte II – Salzburger Musikgeschichte des Mittelalters – S: Das Phänomen Glenn Gould – Koll: Konversatorium für Diplomanden. □ Dr. Gerhard Walterkirchen: Der junge Bach.

Salzburg. *Universität Mozarteum.* Ao. Prof. Dr. Christian Allesch: Musikästhetik. □ Ao. Prof. Dr. Joachim Brügge: S: Kanonbildung in der Populärmusik? – PS: Musiksoziologie – PS: Symphonische Dichtungen im 19. Jahrhundert – Geschichte der Musiktheorie – S für Diplomanden. □ Ao. Prof. Mag. Dr. Wolfgang Gratzler: Musikgeschichte 2: Renaissance und Barock – Musikgeschichte 4: Musik seit 1850 – S für Diplomanden – S für Dissertanten. □ Doz. Dr. Ernst Hintermaier: Repertoire und Analyse der Kirchenmusik II. □ Ass.-Prof. Dr. Thomas Hochradner: PS: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten – S: Requiem: Gattung im Wandel – Ü: Schreiben über Musik (gemeinsam mit Ao. Prof. Mag. Dr. Michaela Schwarzbauer) – S für Diplomanden. □ Prof. Dr. Peter Maria Krakauer: Musikgeschichte 5: 1850–1920 – Operngeschichte 2: Mozart bis heute – S Filmmusik: Strukturen, Geschichte, Phänomene – S: Geschichte: Lied und Oratorium – S Musikethnologie: Kultur und Musik – S für Diplomanden – S für Dissertanten. □ Dr. Albrecht Lahme: Medizinische Probleme bei Musikern und ihre Prävention. □ Prof. Dr. Peter Siegfried Mauser: Musikgeschichte 6. □ Dr. Manfred Mittermayer: Europäische Literaturgeschichte 2. □ Ass.-Prof. Dr. Thomas Nußbaumer: S: Ethnomusikologisches Feldforschungspraktikum (Die Musik der Minderheiten in Innsbruck) – S: „Instrumentalstile in der europäischen Volksmusik“ – S für Diplomanden. □ Ao. Prof. Mag. Dr. Michaela Schwarzbauer: Musikerporträts in der Literatur – S für Diplomanden – S für Dissertanten.

Siegen. Prof. Dr. Hermann J. Busch: Doktorandenkoll – S: Gattungsgeschichte der Orgelmusik. □ Erik Dietrich: Hörkoll. Musikgeschichte III (gem. mit Ulrich Kögel). □ Prof. Martin Herchenröder: S/Ü: Musik im Dokumentarfilm – Musikgeschichte ab 1900. □ Prof. Dr. Hartmut Kapteina: S/Ü: Folkloretanz für Jung und Alt; tanzpädagogisches Praktikum – S: Folkloretänze für die sozialpädagogische Praxis (gem. mit D. Hahn) – S: Lieder singen und begleiten in der sozialen Gruppenarbeit – Musikpsychologische und klinische Grundlagen der Musiktherapie. □ Prof. Dr. Werner Klüppelholz: S: Video-Praxis und Video-Didaktik – S: Videoprojekte mit Kindern und Jugendlichen – Klanganalyse – Musik im Hintergrund und Vordergrund des Fernsehens. □ Dr. Otto Schumann: S: Sinfonik der Wiener Klassik. □ Prof. Dr. Maria Luise Schulten: S: Musikästhetik – S: Neuere Untersuchungen zur Musikrezeption – Systematische Musikwissenschaft – Doktorandenkoll – S: Musik und Malerei.

Stuttgart. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Prof. Dr. Joachim Kremer: Musikgeschichte im Überblick: Von der Antike bis zur frühen Mehrstimmigkeit – HS: Robert Schumann und die Idee der poetischen Musik (gemeinsam mit Prof. Bernd Asmus) – PS: Einführung in die Musikwissenschaft – Koll für Examenskandidaten. □ Prof. Dr. Andreas C. Lehmann: Vom Mozart-Effekt, dem täglichen Üben und Kinderliedern: Eine Einführung in die Themen und Methoden der Musikpsychologie. □ Matthias Paszdierny/Prof. Dr. Dörte Schmidt: PS: Grundkurs – Arbeitstechniken für Studierende der ML- bzw. KA-Studiengänge. □ Prof. Dr. Sointu Scharenberg: PS: Musical-isation? Geschichte und Gegenwart eines Trends – HS: Musikunterricht der Reformbewegungen in Österreich, Deutschland und der Schweiz – Koll für Examenskandidaten. □ Prof. Dr. Dörte Schmidt: Vom Spielen zum Schreiben und zurück. Notation und Ausführung in der Musikgeschichte – PS: Isang Yun (gem. mit Prof. Ingo Goritzky u. a.) – HS: „Tradition ist Schlamperei“. Zur Aufführungslehre der zweiten Wiener Schule (in Zusammenarbeit mit dem Institut für Analyse, Theorie und Geschichte der Musik der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien) – Koll für Examenskandidaten. □ Dr. Christiane Tewinkel: PS: Wandel-Konzert. Ein Projektseminar zu Musik als Ausstellung (gem. mit Dr. Christian Thorau, UdK Berlin). □ Dr. Helmut Völkl: Kirchenmusikgeschichte. □ Prof. Dr. Joachim Kremer, Prof. Dr. Dörte Schmidt, Dr. Christiane Tewinkel: Koll zu aktuellen Forschungsfragen.

Trossingen. *Staatl. Hochschule für Musik.* Prof. Dr. Thomas Kabisch: Beethoven – PS: Funktionale Form und aktives Hören: die „Konzertauptsatzform“ als Paradigma – S: Aktuelle Musik: Erscheinungsformen und Kriterien – Koll für Examenskandidaten. □ Prof. Dr. Nicole Schwindt: Körper und Körperlichkeit in der Alten Musik – S: Mozarts *Il re pastore* und *Idomeneo* und die Opera seria in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts – Ü: Notationskunde I: Weiße Mensuralnotation und Tabulaturen – Koll für Examenskandidaten. □ Prof. Dr. Andreas Traub: Bach, *h-Moll-Messe*; Beethoven, *Missa solennis*; Strawinsky, *Messe*.

Tübingen. PD Dr. Klaus Aringer: *Salome* und *Elektra* von Richard Strauss – S: Die Instrumentationslehre von Hector Berlioz in der Ausgabe von Richard Strauss. □ Prof. Dr. August Gerstmeier: Das Zitat in der Musik des 20. Jahrhunderts – S: Die Chanson im 16. Jahrhundert – HS: Die Oratorien von Franz Liszt – S: Koll für Examenskandidaten. □ Tobias Hiller: Ü: Solistisches Vokalensemble. □ Dr. Stefan Morent: Ü: Grundlagen digitaler Musikedition. Möglichkeiten – Techniken – Grenzen. □ Christian Raff: Ü: Harmonische Analyse für Fortgeschrittene. □ Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid: Die Musik der Renaissance – PS: Notationskunde – HS: Bachs Konzerte – S: Doktoranden- und Magisterandenkoll. □ HD Dr. Michael Zywiets: Musik zur Sprache gebracht – Eine Geschichte der Musikästhetik – S: Theodor W. Adornos *Philosophie der Neuen Musik*.

Weimar-Jena. Prof. Dr. Detlef Altenburg: Musikgeschichte im Überblick II: Renaissance und Barock – S: Ludwig van Beethoven: Die Symphonien. □ Evelyn Arnrich, M. A.: Notationskunde II: Mensuralnotation. □ Prof. Dr. Dr. h.c. Margaret Bent: S: Bologna, Civico museo bibliografico musicale Q 15. □ Prof. Dr. Michael Berg: Musikgeschichte im Überblick II: Vom Barock zur Klassik – Musikgeschichte im Überblick IV: 1918 bis heute – „Beständig allein ist der Wandel“. Über die Veränderungen des Musikdenkens im 19. Jahrhundert von E. T. A. Hoffmann bis Franz Liszt – PS: Die Kammermusik von Johannes Brahms. □ Dr. Christiane Gerischer: PS: Afro-Brasilianische Musiktraditionen. □ Prof. Dr. Helen Geyer: Das Solokonzert II: Vom Hochbarock zur Wiener Klassik – S: Karl Szymanowski zwischen Tradition und Aufbruch – PS: Das Instrumentalwerk Johann Sebastian Bachs – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Knut Holtsträter M. A.: Ü: Mauricio Kagels interkulturelles Musikkonzept. □ Dr. Oliver Huck: S: Early English Lyrics (mit Prof. Dr. Thomas Honegger). □ Dr. Arne Langer: Ü: Dramaturgie im Musiktheater. Einblicke in ein Berufsfeld. □ Juri Lebedev: Ü: Partiturspiel/Partiturrkunde. □ Dr. Irina Lucke-Kaminiarz: Ü: Vergessene Musikgeschichte: Russische Musiker im Allgemeinen Deutschen Musikverein (1861–1937). □ Prof. Dr. Albrecht von Massow: Symphonie im 20. Jahrhundert – S: Karlheinz Stockhausen. Wege zu *LICHT* (mit Prof. Michael Obst) – PS: Musik und Biographie – Ü: Musikanalyse, Aufbaukurs. □ Christoph Meixner, M. A.: Ü: Projektseminar Veranstaltungsmanagement Kongress 2004 (gem. mit Dr. Ralph Ziegler) – Übung zur V Musikgeschichte im Überblick II. □ N. N.: Musik des Mittelalters – S: Musik der Renaissance. □ Thomas Radecke, M. A.: Ü: Formenlehre – Musikanalyse, Grundkurs. □ Dr. Axel Schröter: Ü: Musik zu den Schauspielen August von Kotzebues. □ Prof. Dr. Detlef Altenburg/Prof. Dr. Michael Berg/Prof. Dr. Helen Geyer/Prof. Dr. Albrecht von Massow: Koll zu aktuellen Forschungsproblemen.

Wien. Univ.-Prof. Mag. Dr. Regine Allgayer-Kaufmann: EX: Straßenmusiker in Wien (gem. mit Dr. phil. Susanne Schedtler) – S: Wahrnehmen und Verstehen – S: Visuelle (Ethno) Musikologie – Einführung in die Ethnomusikologie II – S: Dissertanten- und Diplomandenseminar (gem. mit Mag. Dr. August Schmidhofer und Dr. Michael Weber). □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Manfred Angerer: S: Vom *Ring des Nibelungen* zu *L'Histoire du soldat*. Über Musik zwischen 1850 und 1918 – S: Musiktheoretische Moderne? Wiener Musiktheorie und Musikästhetik im frühen 20. Jahrhundert – PS: Haydn und Mozart – S: Diplomanden- und Dissertantenseminar. □ Univ.-Prof. Dr. Theophil Antonicek: Barockmusik II – S: Historisch musikwissenschaftliches Seminar – Diplomanden- und Dissertantenseminar – Musikwissenschaftliche Arbeitstechniken (gem. mit Patricia Sturm). □ Univ.-Doz. Dr. phil. Werner A. Deutsch: Psychoakustik II. □ Dr. Norbert Dubowy: S: Europäisches Musiktheater im 17. Jahrhundert. □ Univ.-Doz. Dr. phil. Oskar Elscek: Musikphilosophie und Musikbedeutung – S: Diplomanden- und Dissertantenseminar. □ Univ.-Doz. Ass.-Prof. Dr. phil. Wolfgang Gratzer: S: Klingende Bilder. Wechselwirkung zwischen Musik und Malerei im 20. Jahrhundert. □ o. Univ.-Prof. Dr. Gernot Gruber: S: E. Hanslicks Schrift vom „Musikalisch-Schönen“ (gem. mit Günther Pöltner) – S: Geschichte der musikalischen Analyse (nach Riemann und Schenker) – Das Phänomen Mozart II – Musikgeschichte II – S: Dissertanten- und Diplomandenseminar. □ Dr. Gerlinde Haas: Frau und Musik: Komponistinnen der Gegenwart. □ Dr. Martha Handlos: PS: Richard Strauss. □ Mag. phil. Christian Höller: Pop als „Travelling Culture“. Globale Popmusik zwischen Differenzausbeutung und kultureller Demokratisierung. □ Univ.-Doz. Dr. phil. Leopold Kantner: Mozarts Frühopern und ihre Wurzeln – S: Diplomanden- und Dissertantenseminar. □ Prof. Lothar Knessl: Musiktheater im 20. Jahrhundert II. □ Univ.-Doz. tit. Ao. Prof. Dr. phil. Gerhard Kubik: Afrikanische Musik II. □ Hofrat Dr. phil. Thomas Leibnitz: PR: Musikwissenschaftliches Praktikum: Archiv und Bibliothekskunde. □ Univ.-Prof. Dr. Birgit Lodes: PS: Einführung in den musikalischen Satz des 15. und 16. Jahrhunderts (mit Notationskunde) – S: Das deutsche Tenorlied – Josquin des Prez. □ Dr. Emil H. Lubej: PS: Moderne Musiktechnologien – S: Diplomandenseminar – Ü: Laborübungen II. □ Honorarprof. Dr. Akio Mayeda: V/Ü: Das deutsche Lied: Versuch einer vergleichenden Stilanalyse. □ Lektor Bapak Rachmat: PS: Gamelan-Workshop. □ Dr. Christoph Reuter: S: Akustische Täuschungen und Auditory Scene Analysis – PS: Geschichte des Synthesizers – UV: Geschichte der selbstspielenden Musikinstrumente. □ Ao. Univ.-Prof. Doz. Dr. phil. Margarete Saary: SV: Politische Manipulation durch Musik im Film von 1930 bis 1950. □ Mag. Dr. August Schmidhofer: PS: Westafrika – Ü: Musikethnologische Übung: Transkription. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Herbert Seifert: PS: Symphonien von Sostakowitsch – Ü: Musikalische Semantik – S: Musik in Theresienstadt – S: Diplomanden- und Dissertantenseminar. □ Hofrat Dr. phil. Dietrich Schüller: UV: Die Schallaufnahme als Quelle für die Musikwissenschaft II. □ Mag. phil. Nadja Wallaszkovits: PR: Schallträger-Praktikum. □ Mag. art Ming Wang: V/Ü: Traditionelle chinesische Musik. □ Dr. Michael Weber: PS: Volkstümliche Musik und Schlager – Einführung in die Systematische Musikwissenschaft II (gem. mit Hermann Fritz).

Wien. Universität für Musik und darstellende Kunst. O. Univ.-Prof. Dr. Irmgard Bontinck: Musiksoziologie 4: S: Theoretische Ansätze der Musiksoziologie und ihre pädagogische Relevanz – S: Diplomanden- u. Dissertantenseminar. □ Gastprofessor Dr. Barbara Boisits: Musikgeschichte 1: Grundbegriffe der Musikgeschichte – Musikgeschichte 2: Die Geschichte der Musik von 1500 bis 1750 – Musikwissenschaftliches Seminar für Dissertanten – Übungen zur

Musikgeschichte 2 – Musikwissenschaftliches Seminar. □ Gastprofessor Dr. Elmar Budde: Das Liedschaffen zur Zeit der Wiener Schule – S: Zur Klaviermusik der Wiener Schule. □ O. Univ.-Prof. Dr. Marie-Agnes Dittrich: Formen der Wiener Klassik – Formanalyse 2, 4, 6, 8. □ Dr. Martin Eybl: Einführung in die Stimmführungsanalyse 2 – Musikalische Analyse nach Heinrich Schenker 1,2 – Theorien der Mehrstimmigkeit im Mittelalter. □ LB Mag. Evelyn Fink: Volksmusikpraktikum. □ Univ.-Ass. Dr. Christian Glanz: Musikgeschichte 8: Geschichte, Spiel und Literatur – S: Musikwissenschaftliches Seminar: Alejo Carpentier und die Musik – Diplomandenseminar. □ Univ.-Ass. Dr. Markus Grassl: Musikgeschichte 1,2 – S: Diplomandenseminar. □ Ass.-Prof. Dr. Gerold W. Gruber: S: Musikanalytisches Seminar 2: Österreichische Musik des 20. Jahrhunderts – S: Diplomandenseminar – Musikalische Strukturanalyse 2. □ O. Univ.-Prof. Mag. Dr. Gerlinde Haid: S: Spezialthemen österreichischer Volksmusik – Transkription und Analyse (gem. mit Ass.-Prof. Dr. Rudolf Pietsch) – S: Dissertantenseminar (gem. mit Univ.-Ass. Dr. Ursula Hemetek) – S: Diplomandenseminar (gem. mit Univ.-Ass. Dr. Ursula Hemetek und Ass.-Prof. Dr. Rudolf Pietsch) – S: Feldforschungspraktikum (gemeinsam mit Univ.-Ass. Dr. Ursula Hemetek). □ Univ.-Ass. Mag. Dr. Lukas Haselböck: S: Musikalische Strukturanalyse 2 – Musikalische Strukturanalyse 3. □ Univ.-Ass. Dr. Ursula Hemetek: S: Musik der Minderheiten 2 (Gestaltung einer Radiosendung) – Ethnomuskologie für Dissertanten. □ VL Dr. Andreas Holzer: S: Musikalische Strukturanalyse 1 für Bläser u. Schlagzeuger – Musikgeschichte 2. □ Dr. Annegret Huber: Training der schriftlichen Prüfungsform der 1. Diplomprüfung Komposition/Musiktheorie sowie Musikleitung – Formanalyse 2,4. □ Univ.-Ass. Mag. Dr. Stefan Jena: S: Instrumentarium im Wandel – S: Musikgeschichte 6 – S: Musik der Gegenwart. □ O. Univ.-Prof. Günter Kahowez: Analyse 2,4. □ O. Univ.-Prof. Dr. Reinhard Kapp: Musikgeschichte 4 – Neue Musik seit 1950 – Diplomanden- und Dissertantenkoll (gem. mit Univ.-Ass. Dr. Markus Grassl). □ O. Univ.-Prof. Mag. Dr. Hartmut Krones: Einführung in die historische Aufführungspraxis – S: Historische Aufführungspraxis: Aufführungspraxis der Vokalmusik II – S: Vergleichende Interpretationskritik: Musik des 16.–19. Jahrhunderts – S: Komponisten im englischen Exil: Wellesz, Gál u. a. – S: Diplomanden- und Dissertantenseminar. □ AO. Univ.-Prof. Dr. Desmond Mark: S: Strukturen des gegenwärtigen Musiklebens (gem. mit Mag. Michael Huber). □ Ass.-Prof. Dr. Anita Mayer-Hirzberger: Musikgeschichte 2 – S: Diplomandenseminar. □ AO. Univ.-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. □ Univ.-Ass. Dr. Manfred Permoser: Musik nach 1945 – Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts – S: Diplomanden-Seminar. □ Ass.-Prof. Dr. Rudolf Pietsch: Volksmusik 1,2 – Volksmusikensemble 1,2 Ensemble/Ensembleleitung. □ AO. Univ.-Prof. Dr. Margareta Saary: S: Einführung in die wissenschaftliche Arbeitstechnik 2 – S: Musikalische Strukturanalyse III: Musik und Revolution – S: Strukturanalyse und Repertoirekunde – S: Musikanalytik Diplomandenseminar. □ O. Univ.-Prof. Dr. Gottfried Scholz: S: Musikanalytisches Seminar 2: Wort und Ton-Poesie und Musik – S: Dissertanten- und Diplomandenseminar – S: Musikanalytisches Seminar 3. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Werner Schulz: Harmonik 2: Musik in harmonikaler Deutung – Harmonik 4: Harmonik von der Spätantike bis zur Hochrenaissance. □ AO. Univ.-Prof. Dr. Alfred Smudits: Systeme der Musiksoziologie: Systematische Ansätze und Geschichte der Musiksoziologie – Einführung in die Kulturgeschichte 2 – S: Einführung in die Methoden empirischer Sozialforschung – Dissertantenseminar. □ Dr. Morten Solvik: S: Vergleichende Kunstbetrachtung – Musikgeschichte 4. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. C. Szabó-Knotik: S: Diplomanden- und Dissertantenseminar – Sprechen über Musik. □ O. Univ.-Prof. Dr. Dieter Torkewitz: Musiktheorie 1–6 – Externes Praktikum für Musiktheoretiker – Musiktheorie 1–8 – Privatissimum. □ Dr. Bernhard Trebuch: S: Vergleichende Interpretationskritik: Musik des 14.–18. Jahrhunderts.

Würzburg. Institut für Musikwissenschaft. Dr. Frohmuth Dangel-Hofmann: Ü: Zur Theorie und Geschichte der klassischen Vokalpolyphonie. □ Dr. Hansjörg Ewert: PS: Arnold Schönberg: *Harmonielehre* – S: New Musicology (mit Thomas Irvine). □ Prof. Dr. Bernhard Janz: Koll über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (mit Prof. Dr. Just und Prof. Dr. Osthoff). □ Prof. Dr. Ulrich Konrad: Europäische Musik von der Ars nova bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts (Musikgeschichte II) – S: Konzepte symphonischen Komponierens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – PS: Nuove Musiche. Tradition und Aufbruch in der Musik um 1600 – Koll über aktuelle Fragen der Forschung – Ü: Mozart der Briefschreiber. Lektüre ausgewählter Texte. □ Prof. Dr. Wolfgang Osthoff: PS: „Lyrische Reisen“ – Liederzyklen des Wanderns und Fahrens seit Schubert.

Musikpädagogik. Prof. Dr. Friedhelm Brusniak: Förderung musikalischer Begabung – Geschichte der Musikpädagogik I – S: Musik und Natur – Koll zu aktuellen Forschungsvorhaben. □ Dr. Erich Tremmel: S: Musikinstrumente im Orchester (Blockveranstaltung).

Zürich. Musikwissenschaftliches Institut. PD Dr. Dorothea Baumann: S: Die Singstimme im Wandel der abendländischen Musikgeschichte. □ PD Dr. Michele Calella: Musiktheater zwischen den Weltkriegen – PS: Monteverdis *Marienoper* – Koll: *Opérois*: audiovisuelles Forum (gem. mit Klaus Pietschmann). □ Prof. Dr. Anselm Gerhard: Giuseppe Verdi. □ Prof. Dr. Peter Gülke: S: Guillaume Dufay II. □ Dr. Bernhard Hangartner: PS: Gregorianische Neumenhandschriften und ihre Bedeutung für die Aufführungspraxis. □ Prof. Dr. Laurenz Lüttken: S: Strawinskys *Ballette* – Koll: Aktuelle Forschungsfragen – Koll: Johannes Ockeghem (gem. mit Kees Boeke). □ John Kmetz: S: Business unusual: Musik und Geld im Europa der frühen Neuzeit. □ Dr. Klaus Pietschmann: PS: Das Phänomen Schauspielmusik am Beispiel von Shakespeares Dramen – Koll: *Opérois*: audiovisuelles Forum (gem. mit Michele Calella). □ Uwe Schweikert: PS: Verlagswesen und Verlagslektorat. □ Melanie Wald: PS: Athanasius Kirchers *Musurgia universalis* (1650).

B E S P R E C H U N G E N

Con dolce suon che da te piove. Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo. In memoria di Nino Pirrotta. A cura di Antonio DELFINO e Maria Teresa ROSA-BAREZZANI. Firenze u. a.: Sismel-Edizioni del Galluzzo 1999. X, 663 S., Notenbeisp. (La Tradizione Musicale 4./Scuola di Paleografia e Filologia Musicale. Studi e Testi 2.)

Die *Scuola di Paleografia e Filologia Musicale* der Universität Pavia legt zum 600. Todestag von Francesco Landini einen umfangreichen Sammelband vor und dokumentiert damit, dass eine junge Generation italienischer Musikwissenschaftler, auf den Arbeiten Nino Pirrottas aufbauend, dem der Band postum gewidmet ist, sich verstärkt der Musik des Trecento zuwendet. Die beiden Herausgeber steuern selbst Beiträge zur Landini-Kadenz (Maria Teresa Rosa-Barezzani) und zur Landini-Rezeption anhand der *Hommage à Fr. Landino* von Jean Langlais (Antonio Delfino) bei. Vor allem beschäftigen sich die Beiträge aus dem eigenen Hause – wie bereits in einem früheren Band, mit dem es inhaltliche Überschneidungen gibt (vgl. den Roundtable „I codici dell’Ars nova italiana e le specificità della tradizione landiniana“, in: *Problemi e metodi della filologia musicale*, hrsg. von Stefano Campagnolo, Lucca 2000) – jedoch mit textkritischen Fragen, deren eingehende Würdigung und Kritik den Rahmen einer Rezension sprengen würde. Neben einer grundlegenden Bewertung der Überlieferung von Landinis Kompositionen (Maria Caraci Vela) werden die Überlieferung der Texte (Marco Mangani), die Ligaturen auf gleicher Tonhöhe (Tiziana Sucato) und der Codex Panciaticchi diskutiert, zu dem Stefano Campagnolo eine Reihe von Beobachtungen liefert, die ein von der als Referenz zu betrachtenden Beschreibung von John Nádas abweichendes Bild ergeben. Mangani fügt seinem Beitrag, der durch Gianluca d’Agostinos faktenreiche Zusammenstellung der Textüberlieferung außerhalb der Musikhandschriften ergänzt wird, eine kritische Edition der Texte von 48 Ballate auf der Grundlage des Codex Panciaticchi als Leithandschrift an; eine exemplarische Untersuchung und Edition bietet Marco Gozzi für die Ballata *L’alme mie*.

Eine Reihe von weiteren Beiträgen ist der Analyse und Interpretation einzelner Kompositionen gewidmet, die teilweise auf frühere Arbeiten der Autoren zurückgreifen (vgl. Virginia Newes zu *De, dimmi tu*). Gemeinsam ist den Aufsätzen ein Bemühen um den kulturellen Kontext der Musik – Francesco Filippo Minetti setzt sich mit der autobiographischen Deutung des Madrigals *Mostrommi Amor* auseinander, Pietro Gargiulo diskutiert anhand des Virelai *Adiu adiu* die Bezüge zur französischen Musik, Gabriele Bonomo geht auf die Zuschreibung von Motetten an Landini ein und Pedro Mermelsdorff diskutiert *Musica son che mi dolgo* vor dem Hintergrund von Jacopo da Bolognas *Aquil’altera* – eine methodische Fundierung lassen die Analysen jedoch vielfach vermissen. Weder Daniele Sabainos auf Heinrich Schenker rekurrierende Analyse der Ballata *Contemplar le gran cose* noch Francesco Facchins von der quantitativen Fiktion des „impact factors“ geleiteter Versuch, Landini-Zitate bei anderen Komponisten nachzuweisen, vermögen zu überzeugen.

Dieses methodische Defizit ist aus meiner Sicht darin begründet, dass die Forschung zur Musik des Trecento über einen zu langen Zeitraum von einigen wenigen Musikwissenschaftlern dominiert wurde, die auch hier mit Beiträgen vertreten sind, die jedoch lediglich bereits andernorts geäußerte Thesen summieren (Nino Pirrotta) bzw. nachdrucken (Kurt von Fischers Beitrag ist bereits 1989/90 in *Current Musicology* auf Englisch erschienen). Dass sich auf deren Ergebnisse jedoch nicht ohne vorherige kritische Prüfung neue Forschungen gründen lassen, zeigt Jeoash Hirshbergs ambitionierte Untersuchung zu Personal-, Lokal- und Zeitstil. Er wählt als Ausgangspunkt mit *Posando sopra un’acqua* (Jacopo da Bologna) und *Donna già fu’* (Giovanni da Firenze) zwei Kompositionen, die sich schon deshalb nicht vergleichen lassen, weil es sich bei der ersten um ein Madrigal, bei der zweiten hingegen um einen Strambotto handelt, was Hirshberg offenbar nicht bewusst war, wenn er die Durchkomposition des Textes bei Giovanni und strophische Vertonung bei Jacopo als Differenzkriterium

benennt. Sein Modell zweier gegensätzlicher Kompositionsprinzipien, die er als „structural“ und „rhetorical model“ bezeichnet, basiert auf Fischers Thesen zur klanglichen Geschlossenheit, Textbehandlung und den Parallelen perfekter Konsonanzen in der Musik des Trecento. Da diese aus meiner Sicht (vgl. *Kronos. Periodico del Dipartimento Beni Arti Storia della Università di Lecce* 1/2) jedoch nicht als analytische Kriterien tragfähig sind, erscheinen auch die auf ihrer Grundlage gewonnenen Ergebnisse Hirshbergs problematisch.

Abgerundet wird der Band durch drei Beiträge, die nicht unmittelbar auf Landini, wohl aber auf die Überlieferung der italienischen Musik des Trecento Bezug nehmen und mit hervorragenden farbigen Abbildungen ausgestattet sind. Paolo Peretti bietet eine Edition und eine detaillierte Beschreibung eines fragmentarischen Manuskripts mit mehrstimmigen liturgischen Gesängen aus dem Archivio di Stato di Macerata (Notarile mandamentale di Recanati, Bd. 488) über das er erstmals 1996 in den schwer zugänglichen *Quaderni musicali marchigiani* berichtet hatte. Antonio Ziino rekonstruiert zusammen mit dem Kunsthistoriker Francesco Zimei ein Florentiner Laudario, das aufgrund der hervorragenden Miniaturen aus der Werkstatt von Pacino di Bonaguida in Einzelblätter zerteilt wurde, von denen zwei heute in einer Florentiner Privatsammlung wieder vereinigt sind, und Melania Ceccanti beschäftigt sich mit den Miniaturen des Codex Squarcialupi.

Verdienstvoll sind eine dem Band beigegebene Diskographie (Tiziana Morsanuto) und Bibliographie sowie vor allem das Werkverzeichnis (Lucia Marchi). Dass diese etwa durch die vorbildliche Einspielung der Ballate des Ensembles Anonymus 4 (*The Second Circle*), Marco Gozzis aus der Reflexion der Bedingungen des blinden Komponisten Landini gewonnene grundlegende Untersuchung zu Notation und Tempo in der Musik des Trecento „New light on Trecento music“ (Teil I in *Recercare* 13) und die neu aufgefundenen und bisher unpublizierten Seiten mit Kompositionen von Francesco Landini aus dem Lucca Codex (fol. 50 f.) und in der Biblioteca Queriniana in Brescia (C.VI.5) bereits wieder überholt sind, zeigt, dass die Forschung zu Landini und vor allem zur Musik seiner Zeit in Bewegung gekommen ist und ihr

Gegenstand über die Wissenschaft hinaus Interesse findet.

(September 2003)

Oliver Huck

DÖRTE SCHMIDT: „Armide“ hinter den Spiegeln. Lully, Gluck und die Möglichkeiten der dramatischen Parodie. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2001. X, 331 S., Abb., Notenbeisp.

Unter den Pariser Opern Christoph Willibald Glucks nimmt *Armide* (1777) eine Sonderstellung ein: Das Werk basiert auf einem damals bereits mehr als neunzig Jahre alten Libretto Philippe Quinaults, das in der kanonisierten Vertonung Jean-Baptiste Lullys (1686) noch bis ins letzte Drittel des 18. Jahrhunderts hinein auf der Bühne der Académie Royale de Musique präsent war. Insofern ergab sich für Gluck als besondere künstlerische Herausforderung aus der Librettowahl auch eine direkte kompositorische Auseinandersetzung mit der Partitur Lullys. Die unmittelbare Bezugnahme auf die ältere Vorlage stellt das Werk in den Kontext der Opernparodien, wie sie gerade im Falle von Lullys *Armide* in außerordentlicher Breite überliefert sind, von Florent Carton Dancourts *Renaud et Armide* (1686) über Laurent Bodelons *Les Intrigues d'Arlequin aux Champs-Élysées* (1691) und Charles La Rivière Dufrenoy *Opéra de Campagne* (1692) sowie deren Bearbeitung durch Louis Fuzelier (1713) bis hin zu Charles-Simon Favarts *Cythère assiégée* (1748), für die Gluck 1759 in Wien eigens neue Musik komponierte. Die einzelnen *Armide*-Bearbeitungen lassen jeweils den Versuch erkennen, „ein dramatisches Gefüge als Ganzes unter neuen Bedingungen durchzuspielen – als Tragédie lyrique unter den Bedingungen der Komödie (im Nouveau Théâtre Italien), Historie unter den Bedingungen der mythologischen Götter (in *Cythère assiégée*), Opéra comique unter den Bedingungen der Ballett-Pantomime (in Angiolinis *Citera assediata*), französische Oper unter den Bedingungen der italienischen (in Traettas *Armida*)“ (S. 248). Anfangs stand noch das einzelne Werk für die Gattung, ehe sich dramatische Parodien im frühen 18. Jahrhundert zunehmend auf Einzelwerke bezogen.

Die frühen Parodien spiegeln die Rivalität zwischen der Académie Royale de Musique und der Comédie-Française als gattungstähe-

tische Kontroverse zwischen Oper und Komödie. Hinzu kam als dritte Pariser Bühne die Comédie-Italienne, für deren Repertoire nicht zuletzt die Montage parodierter Passagen aus unterschiedlichen Opern kennzeichnend war. Schließlich fanden die wechselseitigen Konflikte der Institutionen und Gattungen auch auf den Bühnen der Märkte (Foires) ihren Wiederhall. Es ist bezeichnend für diese komplexen Beziehungen, dass die Parodie der Comédie-Italienne (*L'Opéra de Campagne*) in Fuzeliers Bearbeitung schließlich auch auf den Foires zu einem Dauerbrenner werden konnte. In einer solchen durchgängig auf Vaudevilles gesungenen Parodie lassen sich Bedeutungsrelationen zwischen den vier potentiell beteiligten Ebenen der erklingenden Musik, der implizierten Musik, des erklingenden Textes und des implizierten Textes aufweisen, deren Analyse die Auffassung revidiert, dass es sich bei Opernparodien im 18. Jahrhundert in erster Linie um eine literarische Gattung handele. Mit Favarts in Brüssel uraufgeführter *Cythère assiégée* sowie deren Wiener Bearbeitungen erhält dieser zunächst auf das Pariser Theatersystem beschränkte Prozess eine europäische Dimension, die Armidés Bühnenmetamorphosen geradezu als Paradebeispiele für das „Musiktheater auf zweiter Stufe“ erscheinen lassen.

In ihrer Untersuchung dieses kontinuierlichen künstlerischen Diskurses, der gleichermaßen literarische und musikalische Beziehungen umspannt, knüpft die Verfasserin an das von Gérard Génette (*Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris 1982) entwickelte Konzept der Hypertextualität an, das die Parodie als transformierendes Verfahren neben Travestie, Transposition, Übersetzung, Pastiche, Persiflage oder Nachbildung unter der Vorstellung einer „Literatur auf zweiter Stufe“ begreift. Dabei gilt Schmidts besonderes Interesse vor allem dem Wandel in der Auffassung der Titelfigur. Vor dem Hintergrund des Paradigmenwechsels hin zu einer wirkungsorientierten Poetik des Theaters (Diderot) personifiziere gerade diese Figur die Veränderung des Menschenbildes und die damit verbundene Ausprägung jener neuen Gesellschaftsordnung, in der die moderne Differenzierung der Geschlechter einsetzt. Mit ihrem intertextuellen Untersuchungsansatz eröffnet die Verfasserin nicht nur neue Perspektiven auf das bislang

unterbelichtete Terrain der Opernparodie, sondern hebt sich auch deutlich von der traditionellen Sichtweise auf den „Reformator“ Gluck ab, dessen *Armide* das letzte und umfangreichste Kapitel des Buches gewidmet ist (S. 215–287). Schmidt löst *Armide* aus dem Dilemma früherer teleologischer Betrachtungsweisen, in denen sich Glucks Reverenz an die französische Tradition neben den so genannten „Reformopern“ eigens zu legitimieren hatte. Zugleich distanziert sich die Autorin aber auch von jüngeren Untersuchungen, die Glucks Neuvertonung primär als Auseinandersetzung mit der in Rousseaus *Lettre sur la musique française* (1753) formulierten Lully-Kritik interpretieren. Zu Recht insistiert Schmidt auf der Feststellung, dass hierdurch die künstlerische Notwendigkeit einer Übernahme des vollständigen Quinault-Librettos nicht erklärt werden kann, und relativiert gleichzeitig die Prämissen einer Rezeptionsforschung, die nicht hinreichend in Rechnung stelle, „dass sich nicht nur die Rezeptionshaltung, sondern auch deren Bezugsobjekt ändern könnte, möglicherweise sogar die Grenze zwischen Rezeptions- und Produktionsgeschichte verschwimmt“ (S. 11). Sind die im Hinblick auf Gluck erörterten literarischen Quellen seit langem bekannt (desgleichen natürlich auch die kompositorischen Rückbezüge auf eigene Werke), so liegt der entscheidende heuristische Gewinn der Untersuchung wohl vor allem darin, dass sie Musik und Text als untrennbar miteinander verbundene Strukturebenen des musikdramatischen Werkes begreift und aufzeigt, in welcher Weise „Musik als implizite Ebene in intertextuellen Bezügen wirksam werden kann“ (S. 239). So offenbaren sich bei einem vergleichenden Studium der Partituren von Lully und Gluck zahlreiche bislang kaum beachtete konstruktive Parallelen, von der Tonartendisposition bis hin zu einem „Bündel von Merkmalen, die bis ins Detail direkt auf Lully verweisen und die Glucks spezifischen Umgang mit seiner Vorlage sozusagen an den Stellen ‚größter Nähe‘ offenbaren“ (S. 243). Auch das Verhältnis zwischen Neukomposition und Selbstentlehnung bei Gluck lasse sich Schmidt zufolge dahingehend präzisieren, „dass Gluck an allen den Stellen neu komponiert hat, wo es darum ging, Lullys Partitur in die eigene einzuschreiben, während gerade dort, wo das neue

musikdramatische Konzept seine Gültigkeit bewähren konnte, Entlehnungen zu finden sind“ (S. 245).

In der Forschung zur Wirkungsgeschichte von Lullys *Armide* lagen mit den Arbeiten von Lois Rosow (1981), Herbert Schneider (1982) und Mario Armellini (1991) bislang bereits drei grundlegende Arbeiten vor, denen Schmidts Untersuchung in ihrer gleichermaßen musik- und literaturwissenschaftlichen wie auch vergleichenden kulturwissenschaftlichen Perspektive einen bedeutenden Beitrag hinzufügt. Zugleich bietet sie künftigen Studien zum Phänomen der Opernparodie im 18. Jahrhundert ein hervorragendes theoretisches und methodisches Fundament.

(September 2003) Arnold Jacobshagen

Musik und Theater am Hof der Bayreuther Markgräfin Wilhelmine. Symposion 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.)

Aus Anlass des 250-jährigen Jubiläums des Markgräflichen Opernhouses zu Bayreuth fand 1998 ein kleines, der Markgräfin Wilhelmine und ihrem Musenhof gewidmetes Symposion statt, dessen Bericht nunmehr vorliegt. Im Mittelpunkt der insgesamt sechs Beiträge stehen Wilhelmnes Biographie (Rudolf Endres), neue Dokumente zum Wirken der Markgräfin (Irene Hegen), ihre Oper *Argenore* (Susanne Vill), die höfische Musikkultur in Bayreuth (Sabine Henze-Döhring und Reinhard Wiesend) und deren Verbindungen zum Preußischen König (Hans-Joachim Bauer).

Rudolf Endres zeichnet in seiner Studie ein Portrait der Markgräfin, das sich wesentlich auf deren Memoiren stützt. Er stellt sie als kunstliebende Frau von hohem intellektuellen Anspruch, begabte Schriftstellerin und Musikerin dar, die dem kleinen Bayreuther Hof nach dem Tode des Markgrafen Georg Friedrich Carl trotz des leisen Spotts ihres königlichen Bruders über die nur beschränkten finanziellen Möglichkeiten der Residenz zu ungeahnter Blüte verhalf. Die Erforschung ihres Wirkens erwies sich aber bisher aufgrund einer

problematischen Quellenlage als nicht ganz einfach. Irene Hegen erläutert diese, verweist darauf, dass ein nicht unwesentlicher Teil des Nachlasses der Markgräfin nach deren Tode verstreut wurde und in Vergessenheit geriet, zeigt aber auch neue Spuren auf, die zu weiteren Erkenntnissen führen könnten. So berichtet sie z. B. über ein erst jüngst wieder aufgedecktes Konzert für Cembalo und Orchester der Markgräfin. Dem in preußischen Diensten stehenden Komponisten František Benda und seinen Besuchen in Bayreuth als Fallbeispiel für die engen Kontakte zwischen Wilhelmine und ihrem Bruder Friedrich widmet sich Hans-Joachim Bauer, der auf diese Weise auch die Provenienz eines Bayreuther Bestandes von Abschriften einiger Violinkonzerte Bendas erklärt. Mit einem anderen vom preußischen König geschätzten Komponisten, Johann Adolf Hasse, befasst sich Reinhard Wiesend in Zusammenhang mit einer Vertonung des Metastasianschen *Ezio*, der im zeitlichen Umfeld der Hochzeit der Markgräfin 1748 zur Aufführung kam. Dabei stehen vornehmlich zwei Aspekte im Mittelpunkt: die Frage, wie das Libretto für die Bayreuther Bedürfnisse adaptiert wurde und wer bei der Vertonung desselben mitgewirkt hat. Trotz fehlender musikalischer Quellen spricht nach Wiesend einiges dafür, dass ein Teil der Arien von Hasse verfasst wurde, der sich damals kurzzeitig in der oberfränkischen Residenz aufhielt. Den Leitgedanken und Trägern der Musikpflege am Bayreuther Hof zur Zeit Wilhelmnes geht Sabine Henze-Döhring nach. Aus zahlreichen Quellen geschöpfte Informationen werden hier zu einem detailreichen Bild zusammengefügt, das Aufschluss über das Musikerpersonal und das Repertoire der Hofoper gibt. Ferner geht Henze-Döhring auch auf Wilhelmnes ambitionierte Festa teatrale *L'huomo* ein, deren Libretto als Faksimile im Band enthalten ist. Einen Werkstattbericht zur Inszenierung der sowohl im Text als auch in der Musik von Wilhelmine stammenden Opera seria *L'Argenore* im Markgrafentheater in Erlangen legt Susanne Vill vor. In ihrer Auseinandersetzung mit dem Werk verweist sie auf offenkundige Bezüge zur Biographie der hochgestellten Komponistin, berichtet über die Schwierigkeiten, die es heutigentags bei der Produktion einer Opera seria gibt, und stellt damit auf anschauliche Weise

dar, wie ein ca. 260 Jahre altes Werk wieder zum Leben erweckt werden kann.

Trotz des insgesamt überschaubaren Umfangs des Bandes (126 Seiten Text und ca. 80 Seiten Libretto-Faksimile) haben die Herausgeber nicht die Mühe gescheut, einen Index zu erstellen, der die Einzelinformationen der Studien sehr gut erschließt. Bleibt zu hoffen, dass diese lesenswerte und informative Publikation zum Auftakt weiterer Untersuchungen zu dieser im Panorama des 18. Jahrhunderts durchaus einzigartigen Fürstin wird.

(Juli 2003) Daniel Brandenburg

LAURENZ LÜTTEKEN: Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1998. X, 625 S., Notenbeisp. (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung, Band 24.)

Der Titel verleitet zu einem Understatement. Anstelle einer kleinen Abhandlung über ein spezifisches Phänomen in einem historisch begrenzten Zeitraum zwischen den gängigen Epochengliederungen wird hier ein reichhaltiger Querschnitt vorgenommen. Die im Titel genannten Eckdaten dürfen nicht allzu strikt gelesen werden. Sie verlaufen asymmetrisch und dienen der Markierung eines Wandels ästhetischer Paradigmen zwischen der Nachahmungs- und „einer ‚klassischen Musikästhetik‘“ (S. 4), der in der weiteren Untersuchung die Hauptrolle spielt. So heterogene Ereignisse wie das Erdbeben von Lissabon 1755, eine geophysikalische Erschütterung, die in das Blickfeld der Ästhetik des Erhabenen rücken wird, und deutsche Übersetzungen (1759/60) der „Genie“-Schriften von Edward Young bilden die untere, das Todesjahr von Johann Heinrich Rolle (1785) die obere Grenze. Mit Gewinn gelingt es Lütteken, an zahlreichen Beispielen den Selbstwert kultureller Ereignisse dieses Ausschnitts (nord-)deutscher Musikgeschichte zu zeigen. Im Nachhinein (das Buch dürfte in seinen Grundzügen vor etwa zehn Jahren entstanden sein) wird das besondere Interesse an diesem Zeitabschnitt durch das heutige Konzertrepertoire und den Tonträgermarkt bestätigt. Nicht allein der Umfang, sondern vor allem der Materialreichtum und die Originalität der ausgewerteten Quellen zur Musik, zur Bühnenkunst, zur Dichtung und Erbauung, an

autobiographischer und ästhetisch reflektierender zeitgenössischer und neuerer Literatur beeindruckt. Um das Ergebnis gleich vorweg zu nehmen: Es lohnt sich, das Buch zu lesen, und – man sollte sich viel Zeit dazu nehmen. Als Nachschlagewerk für eine rasche Information ist diese Untersuchung nicht gedacht.

Die Gliederung folgt einem Dramenmodell: Prolog, Kommunikationsformen (I), Paradigmen (II), Kommunikationszusammenhänge (III), Selbstgespräche (IV), Epilog: Gegenpositionen (V). Im Anhang finden sich glücklicherweise eine aufschlussreiche Sammlung von zeitgenössischen Gedichten, die um den Einsamkeitstospos kreisen, Quellen-, neuere Literatur- und Musikalienverzeichnisse sowie ein Personenregister. Schade, dass nicht auch noch ein Werkregister erstellt wurde, da die Untersuchung eine Fundgrube für Kompositionen dieses Zeitraums bildet, die eben nicht gerade im Mainstream liegen. Im ersten Kapitel („Kommunikationsformen“) werden am Beispiel neuer Foren und Formen von Musikgenuss und Musizierpraxis des sich etablierenden Bürgertums strukturelle und ästhetische Grundlagen formuliert. Bürgerlichkeit steht hier für die „mentale Disposition“ (S. 31) einer Gruppierung, zu der Komponierende wie Rezipienten unterschiedlicher Herkunft gleichermaßen gehören. Empfindsamkeit und Einsamkeit kennzeichnen sie, wobei Einsamkeit gleichsam als Leitmotiv der gesamten Untersuchung durchklingt. Damit korrespondiert der empfindsame Monolog am Klavier, Klage und Trost zugleich. Er gilt, so eine der Ausgangsthesen, als zentrale und aufgrund seiner Einseitigkeit gleichzeitig als gestörte (musikalische) Kommunikationsform. Die (Un-)Möglichkeit, sich über sinnlich-emotionales Erleben auszutauschen, wird Mitte des 18. Jahrhunderts ein zentrales Thema aufgrund des neu artikulierten Bedürfnisses, sich des Gleichklangs der Herzen mit Hilfe von Musik zu vergewissern. Für ein Gelingen gibt es aufgrund der signifikativen Unbestimmtheit von Musik bekanntlich keine Garantie, wie schon Baumgarten diagnostiziert hat. (Seine *Aesthetica* wurde überraschenderweise nicht eingebracht.) Von dieser Spannung lebt auch eine Fülle literarischer Musikszenen in der zeitgenössischen Literatur. Inwieweit die bekannten literarischen Topoi dann tatsächlich auch auf die Hal-

tung der Komponierenden selber zutreffen und ihre Werke beeinflussen beziehungsweise die Erfindung neuer Gattungen evozieren, erfährt man erst im III. Kapitel. Zunächst fließt der Hauptstrom der Untersuchung sozusagen unterirdisch weiter, während im II. Kapitel Grundfragen der Forschung zum späteren 18. Jahrhundert als anreichernde Zuflüsse ausgebreitet werden: das Problem des Verhältnisses von Musik und Poesie (II, 1), die Diskussion um Melodie und Harmonie (II, 2), Aspekte zur Ästhetik des Erhabenen (II, 3), Fragen der Tonmalerei (II, 4), musikalische Ursprungstheorien und Musikgeschichtsschreibung (II, 5). Das alles wäre im Einzelnen ebenso spannend wie lehrreich, zumal die allgemein bereits bekannten Themen durch attraktive zeitgenössische Literatur belegt werden. Allerdings ist nicht immer klar, an welche Forschungen angeknüpft wird. Hier scheint ein spezielles Diskurswissen schon vorausgesetzt zu sein, um die Qualität der Belege überhaupt erkennen zu können. Oder, paradox formuliert: Der Autor weiß einfach zu viel, deswegen bietet der geraffte Rekurs in Bezug auf Grundfragen der Forschung in diesen Abschnitten zu wenig. In den Kapiteln III und IV werden dann die in I exponierten Themen Einsamkeit und Monolog mit Rückbezug auf Poetik und Dramentheorie vertieft und an einem breiten Spektrum von Beispielen aus der musikalischen Literatur expliziert, wobei die Qualität der Musikbetrachtung nicht ganz mit dem Niveau der literarisch-philologischen Auswertung mithalten kann. Der Epilog (V) bietet eine knappe Zusammenfassung und öffnet den Blick auf Aspekte, die sich auch noch (und jenseits des Monologischen) diskutieren ließen.

Ein Segment eines Jahrhunderts aus dem Blickwinkel einer speziellen Lesart (des Monologischen) zu interpretieren, ist ein spannendes und bereicherndes Verfahren, solange die eigene, individuelle Lesart selber immer wieder zur Disposition steht. (Neuerdings bietet Gumprechts Studie „1926“ dafür ein gutes Beispiel). Trotz mehrfacher Lektüre war mir nicht immer die Trennung der Autorenposition von den in der historischen Literatur geäußerten Anschauungen klar, insbesondere in dem Abschnitt über Herders Sprachtheorien (vgl. S. 240 und S. 273). Ist der Urschrei nicht tatsächlich der Anfang überhaupt aller Äuße-

rungen, inklusive des Monologs und der Musik? Ist es sinnvoll, von einer „genetischen“ Ableitung der Musik daraus überhaupt zu sprechen? Spricht hier Herder oder der Autor? Hier bräuchte ich als Leserin mehr Klarheit und Distanz in der Darstellung und weniger spitzwinklige Argumentationskurven.

Die Attraktion der Untersuchung liegt nicht zuletzt in der Assoziationskraft des Autors und seiner kenntnis- und materialreichen Verknüpfung disparater Aspekte. Diese positiven Züge werden allerdings mitunter durch das ambitioniertere Ziel durchkreuzt, die einzelnen Beobachtungen auf allgemein gültige Aussagen zuzuspitzen und ihnen paradigmatische Funktionen zuzuschreiben. Das engt die Perspektive an manchen Stellen unnötig wieder ein, wie etwa im Verständnis des Monologischen. Entgegen der Ableitung und Wandlung des Monologischen zur kategorialen „Denkform“, wie im III. Kapitel (S. 266 ff.) vollzogen wird, funktioniert das Monologische ausgezeichnet als anschauliche Denkfigur, mit der sich die unterschiedlichen Aspekte der Untersuchung vor allem in Bezug auf die so genannte „norddeutsche“ Musik des späten 18. Jahrhunderts fokussieren lassen. In diesem Sinne argumentiert Lütteken auch im I. Kapitel, in dem das Monologische als Metapher für einen „Strukturwandel“ eingesetzt wird, „dessen Vielfalt und Unebenheit eine eindimensionale Argumentation ausschließen“ (S. 4). Als logische Kategorie taugt der Ausdruck kaum. Mehr hätte hier noch interessiert, in welchem Verhältnis das Motiv der „Einsamkeit“ vor dem Hintergrund der medialen Verbreitung eingeordnet werden soll. Schließlich waren die gedruckten Monologe und Fantasien für ein zahlendes Publikum zur Unterhaltung bestimmt.

Auch manche kleinere Details der Darstellung evozieren Fragen, weil sie viel Bedeutung aufgeladen bekommen, wie die als neues Phänomen gedeutete Spaltung von fiktiver und realer Musik zur „Dichotomie“ (S. 84). Abgesehen davon, dass der größere Teil der artifiziellen Musik zunächst in einem Akt innerer musikalischer Imagination als Idee entworfen und verschriftlicht worden sein dürfte, bevor sie erklungen ist, haben Musikentwürfe von Dichtern nicht erst seit Dante ihren festen Platz in der Literatur. Neu sind tatsächlich die Erwartungen, die, artikuliert in Romanen des

18. Jahrhunderts, an die kommunikative Funktion von Musik als Herzenssprache (oder als Mittel der Verführung, ein seit der Antike bergwöhntes Motiv) gestellt wurden und die die Komponierenden unter Zugzwang setzte, wie hier sehr schön herausgearbeitet wurde. Im Eingangsbeispiel aus Goethes *Stella*, aus dem Lütteken weit reichende Konsequenzen zieht, funktioniert Musik allerdings gerade nicht als „Metapher“ einer neuen Kommunikation (S. 3), sondern bildet dort lediglich den situativen Hintergrund eines Blickflirts, dessen Gelingen sich in der Irritation des Musizierenden zeigt. Die Musik selbst spielt dabei keine Rolle. Insgesamt verringern diese Unschärfen den Wert der Untersuchung aber nicht ernsthaft. (September 2003) Janina Klassen

FROMENTAL HALÉVY: Lettres. Réunies et annotées par Marthe GALLAND. Heilbronn: Musik-Edition Lucie Galland 1999. III, 314 S. (La musique en France au XIX^e siècle. Volume II.)

Die vorliegende, aus Anlass des 200. Geburtstag des Komponisten erschienene Ausgabe von etwa 600 Briefen Halévys und seiner Frau Léonie ist eine vorzügliche Quelle zum Leben und Schaffen des Komponisten, zu dessen Beziehungen zu den Librettisten, Kritikern, Operndirektoren, Freunden, Familien- und Religionsangehörigen sowie Gesellschaftskreisen, in denen er verkehrte. Viele darin erwähnte Informationen über seine Lebensumstände, über die juristischen und gesellschaftlichen Bedingungen seines Schaffens zwischen den 1830er-Jahren bis zu seinem Tod 1862 waren bisher kaum bekannt.

Nach einem kurzen Vorwort, einigen Hinweisen auf Briefinhalte und ihre Adressaten werden zunächst die datierten, dann die undatierten Briefe abgedruckt. Mit Hilfe des Registers sind die Personen und Kompositionen zu ermitteln. Aufgefundene Gegenbriefe sind in die Ausgabe aufgenommen. Des Öfteren werden Details zur Biographie erwähnter Personen an zwei unterschiedlichen Stellen verzeichnet, oder aber diese Informationen finden sich erst bei einer späteren Nennung des Namens (z. B. erscheint Daussoigne-Méhul S. 64, obwohl er bereits S. 37 f. als Briefadressat vorkommt).

Die Briefe erstrecken sich auf den Zeitraum zwischen 1819 und dem Todesjahr 1862. Ab-

gesehen von einzelnen Schreiben der Jahre 1819 bis 1831 kann man das aufgefundene Corpus in zwei Teile gliedern: die Jahre 1832 bis 1849 mit jährlich zwischen 2 (1832) und 12 (1841) und die Jahre 1849 bis 1862 mit zwischen 11 (1859) und 37 (1860) Briefen. Von den 210 nicht datierten Briefen enthalten die meisten nur kürzere Mitteilungen. Zu ausländischen Korrespondenten (F. Hiller, F. Liszt, J. Dessauer, A. Wheelock Thayer und F.-W. Kücken) liegen nur einzelne Schreiben vor.

Am interessantesten sind zweifellos die Briefe an und von Halévys Librettisten. Der Komponist mischt sich immer wieder in deren Arbeit ein. Nur gelegentlich wird die Parodie bzw. das Verfahren des „monstre“ angewandt, so etwa im Falle des Duetts Lusignans in *La Reine de Chypre*, für das Halévy Zehnsilber mit Zäsur nach der fünften Silbe oder aber Fünfsilber verlangt, die er für seine bereits konzipierte Musik benötigt. Im Fall des *Lazarone* schickt Halévy „mes projets que j'ai rimés tant bien que mal, mais qui rendent bien la pensée musicale“ an Saint-Georges. Auf Verlangen muss die Orgie im IV. Akt von *Guido et Ginévra* umgearbeitet und ein neues „dénouement“ komponiert werden. Halévys Bitte an Scribe enthält genaue Vorgaben dafür (S. 62). Nachdem Halévy viele Veränderungen an einem Libretto des empfindlichen Saint-Georges vorgenommen hat, schreibt er besänftigend: „Je n'ai fait que les arrangements convenus, et d'autres dans les 4^e et 5^e actes, qui ne sont rien, rien du tout.“ Halévy war Pragmatiker genug, sich unter Umständen mit Kürzungen seiner oder anderer Opern abzufinden, wenn sie dadurch weiterhin gespielt wurden. In einem seiner letzten Briefe, den er an Gounod richtet, unterscheidet er zwei Typen von Kürzungen: „La coupure préventive est une appréciation que l'on fait de son œuvre et de ces circonstances, la coupure répressive est un avertissement sévère infligé par le public, et qui tourne rarement au profit de l'ouvrage“ (S. 212). Das Verhältnis zu Saint-Georges (im redaktionellen Text ist dessen Schreibung einheitlich) ist, wie die Herausgeberin bemerkt, das vertraulichste und freundschaftlichste Verhältnis, aber ihre Freundschaft ist auch durch gegenseitiges Misstrauen geprägt, wie viele Briefe voller Anschuldigungen, Ermahnungen und Verstimmungen (vgl. S. 59, 72–73, 75, 93–95, 134, 166) sowie Halévys Kri-

tik an den jährlich mehrmonatigen Besuchen seines Freundes im „monde élégant“ Baden-Badens, Bad Homburgs, Kölns und am Rhein belegen.

Nachdem seine Beziehung zu Scribe nach einem Streit einige Jahre unterbrochen war, entstand 1848 erneut ein vertrauensvolles und offenes Verhältnis. Halévy brachte Scribe großen Respekt entgegen, der diejenigen, die Scribe heute pauschal kritisieren oder gänzlich verachten, zum Nachdenken bringen sollte. Mehrfach kommt in der Korrespondenz die Angst der Komponisten oder Librettisten zum Ausdruck, die vertraglich vereinbarten Termine für die Lieferung einer Oper nicht einhalten zu können.

Während Halévy seine Auffassungen in der Korrespondenz mit den Librettisten dezidiert vorträgt, gibt er nur wenige Hinweise auf sein Komponieren. Einmal klagt er darüber, in letzter Minute die Ouvertüre schreiben zu müssen: „Hélas! j'ai une ouverture à faire! Triste destin des compositeurs! Qui n'ont le temps de faire le commencement qu'à la fin“ (S. 140). Die Instrumentierung ist ihm nicht so wichtig und eine Bürde: „J'ai la manie d'instrumenter à bâtons rompus. Je fais ce qui me séduit le plus ou qui m'ennuie le moins d'abord et je complète ensuite“ (S. 32).

Zu seinem Lieblingskritiker Fiorentino unterhielt er eine durch Unterwürfigkeit charakterisierte Korrespondenz über viele Jahre hinweg. Nicht weniger unterwürfig klingt Liszts Bittbrief, als er sich um die Nachfolge Louis Spohrs als korrespondierendes Mitglied des Institut de France bewirbt. Halévy war ein leicht erregbarer Charakter, der auch verletzende Briefe schreiben konnte. Seine Frau Léonie sah sich einmal veranlasst, mit Empörung auf seine „triste et injuste lettre“ zu antworten (S. 183). Als Halévy sich aus gesundheitlichen Gründen in Nizza aufhält, lässt er erkennen, dass ihn Todesahnungen quälen, die er aber überspielt: „Je crois, que je m'acheminai vers l'Achéron, j'entendais quelquefois chanter tout bas dans mon oreille: Caron t'appelle! Ce gredin de Caron! Il l'aurait fait comme il le devait! J'espère qu'ici il ne sait pas mon adresse“ (S. 206).

Im Falle der an Adolphe Adam als Notentext mitgeteilten und mit einem Hinweis auf die Änderung der Instrumentierung ergänzten

Korrektur an Nr. 2 von *Charles VI* (S. 39) wüsste man gerne, aus welchem Grund Adam diese von Halévy mitgeteilt wurde. Welche Bewandnis hat es mit Textabschnitten, die in eckiger Klammer erscheinen? Zu korrigieren ist die Angabe des Librettisten von Isouards *Le Rendez-vous bourgeois* (François-Benoît Hoffman). Gelegentlich hat sich eine erklärende Anmerkung verirrt, so etwa S. 107, wo eine Notiz zu Ernest Mocker erscheint, der im Brief nicht genannt ist. Störend wirkt bei der Lektüre das oftmalige Fehlen von Leerzeichen nach dem Punkt oder Komma, vor oder nach der Klammer. Der Zeilenumbruch ist mehrfach misslungen, wodurch sich unmotivierte Einrückungen ergeben (S. 78, 92 u. ö.); S. 35 und 164 wurde mit Überklebung ein fehlender Satzteil, anderswo einige Korrekturen handschriftlich eingefügt. Leider zerfiel das Buch bereits nach wenigen Stunden der Lektüre in Einzelblätter.

Von dieser wichtigen Quellenedition werden Anstöße für die zukünftige Forschung zu Halévy, zur französischen Oper und zur musikalischen Sozialgeschichte ausgehen.

(August 2003)

Herbert Schneider

HECTOR BERLIOZ: La Critique musicale 1823–1863. Volume 3: 1837–1838. Texte établi et annoté par Anne BONGRAIN und Marie-Hélène COUDROY-SAGHAI. Paris: Buchet/Chastel 2001. XVIII, 620 S.

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

Seit nunmehr vier Jahren erscheint die verdienstvolle Reihe der *Critique musicale*, die einen Zugang auf das gesamte kritische Œuvre Hector Berlioz' mit seinen etwa 900 Artikeln eröffnet. Berlioz selbst hatte eine ganze Reihe von Kritiken gesammelt und unter verschiedenen Titeln publiziert, darunter vor allem die Sammlung *A travers chants* von 1862, allerdings (vgl. Bd. 1, S. IV) sind selbst seine eigenen Übernahmen, geschweige denn die anderer Herausgeber bis hin zu Gérard Condé (*Cauchemars et passions*, Paris 1981) nicht von Veränderungen oder Kürzungen verschont geblieben. Nun liegt also mit diesem Band ein

weiterer Ausschnitt aus diesem Arbeitsbereich des Komponisten vor uns, der ihm – jedenfalls in den 1830er-Jahren – nicht nur aus finanziellen Gründen fast so sehr am Herzen lag wie seine eigene kompositorische Arbeit. Denn wollte er in Paris Erfolg haben, so musste er sein Publikum dazu erziehen, seine Werke zu verstehen. Aus diesem Grunde sind diese Schriften eine unabdingbare Voraussetzung für das Verständnis seiner Kompositionen und für einen Zugang zu ihnen. Bislang musste sich jeder Berlioz-Forscher in der Pariser Bibliothèque Nationale in mühevoller Arbeit das notwendige Material zusammensuchen, eine Arbeit die ihm in Bezug auf Berlioz mit dieser vorzüglichen Ausgabe abgenommen wird. Band 3 umfasst eine der produktivsten und erfolgreichsten Schaffensabschnitte seines Lebens. 1837 komponierte er das *Requiem*, das am 5. Dezember 1837 uraufgeführt wurde, und am 10. September 1838 wurde seine Oper *Benvenuto Cellini* uraufgeführt. Außerdem fallen in diesen Zeitraum zwei eigene Konzerte, darunter das Konzert am 16. Dezember 1838, das ihm jenes denkwürdige Stipendium Paganinis einbrachte, das die geradezu rauschhafte Komposition von *Roméo et Juliette* ermöglichen sollte. In dieser Zeit schrieb Berlioz neben seinen musikalischen Werken insgesamt mindestens 100 Artikel und Konzertberichte, denen ja auch noch ein Konzertbesuch vorausging. Gleich die ersten 3 Artikel dieses Bandes, die Serie „De l'imitation musicale“, der Bericht vom 1. Conservatoire-Konzert und schließlich der Artikel „Strauss et l'avenir du rythme“ verdeutlichen zudem, dass wir hier nicht nur einen Querschnitt durch das französische Musikleben jener Jahre präsentiert bekommen, sondern zugleich einen tiefen Einblick in die Grundzüge der Musikanschauung des Komponisten Hector Berlioz.

Der Band bietet einen zuverlässigen Text, der weitgehend der in der jeweiligen Zeitschrift publizierten Fassung folgt und sorgfältig mit kurzen, aber stichhaltigen Hinweisen und hilfreichen Erläuterungen versehen ist. Insbesondere die unzähligen und heute meist völlig unbekanntem Werke werden vorzüglich bibliographiert. Für den 11. und letzten Band ist uns ein umfangreiches Gesamtregister versprochen. Allerdings verzichten die Herausgeber ganz auf Literaturhinweise. Das gilt sogar für

das einleitende Vorwort des Herausgebers der Reihe, Yves Gérard, der sich im 1. Band noch die Kommentierung von Werken bis 1949 erlaubte, nun aber nur noch zeitgenössische Texte heranzieht. So sehr man einige Hinweise auf neuere Arbeiten, die hier doch wichtige kulturgeschichtliche Zusammenhänge aufgedeckt haben, vermisst, so schmerzlich wird einem zugleich dadurch bewusst, dass dieses Editionsunternehmen, so verdienstvoll es ist, nur eine Seite wiedergibt. Wer wirklich den Diskussionszusammenhang, in dem Berlioz seine Schriften verfasste, verstehen und nachvollziehen will, muss auch weiterhin den Schatz der vielen Zeitschriften jener Jahre in der Bibliothèque Nationale zu heben versuchen.

Eigentlich ist es schon erstaunlich, dass Berlioz' literarische Schriften erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts in deutscher Sprache erschienen, hatte sich doch schon zu seinen Lebzeiten Peter Cornelius als Übersetzer seiner Werktexte hervorgetan. Aber auch diese Ausgabe ist nun schon über 100 Jahre alt. Umso mehr ist jetzt trotz der Unbill der vermeintlich neuen Rechtschreibung die von Frank Heidlberger herausgegebene und von Dagmar Kreher in subtiler Klarheit übersetzte Auswahl zu begrüßen. Sie scheuen sich nicht, neben vielen höchst unterhaltsamen Erzählungen auch vermeintlich spröde Texte wie den Lexikon-Artikel „Musik“, mit dem die Essay-Sammlung *A travers chants* anhebt, mit aufzunehmen. Allerdings zeigt die Übersetzung solcher Texte besonderes deutlich, wie wenig Verständnis man für sie mit den allgemeinen Schlagworten, mit denen die Einleitung leider gleich anhebt, erzielt. War Berlioz' Ideal wirklich „das absolute Kunstwerk von poetischer Tiefe“ (S. 9) und wenn ja, was bedeutet dies um 1830? „Absolut“ verweist auf einen Kontext, der Berlioz völlig fremd war und blieb. So spricht er in den frühen „Anmerkungen zu klassischer und romantischer Musik“ von „Musik, die nur auf sich selbst beruht“ (S. 53), „livrée à elle-même“, und auch nicht von einer „poetischen Idee“ (S. 53), sondern nur von einer „pensée poétique“. Erst 1834 sollte der deutsche Emigrant Franz Stoepel den Begriff der poetischen Idee als wörtliche Übersetzung aus dem Umkreis der deutschen romantischen Musikanschauung in Frankreich einführen, ohne damit jedoch ein tieferes Verständnis zu erreichen: Worte blei-

ben leer, wenn der Kontext nicht mit übernommen wird (vgl. Verf., „La poétique de la musique instrumentale“. Deutsche Musikanschauung im Frankreich der 1830er Jahre“, in: *Deutsche Musik im Wegekreuz zwischen Polen und Frankreich*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling und Kristina Pfarr, Tutzing 1996 [Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 34], S. 26–34). So bewegt die Musik zwar „verständige [!!!] und mit besonderen und ausgebildeten Organen ausgestattete Menschen“ (S. 38), aber sicher nicht ihr Gemüt (S. 29), denn dieser Begriff ist nicht nur dem französischen Denken allgemein völlig fremd, sondern insbesondere auch dem Denken der Aufklärung.

So symptomatisch die Notwendigkeit solch kritischer Anmerkungen für das Berlioz-Bild auch noch der Gegenwart ist, so wenig sollen sie die Verdienste der beiden Herausgeber schmälern. Es ist eine überaus gelungene Auswahl (leider fehlt der oben erwähnte, so wichtige Strauss-Aufsatz auch hier), die zudem in der subtilen Übersetzung dem Geist des Originals sehr nahe kommt, auch wenn manchmal die Eleganz der Ironie vorgezogen wurde. So spricht Dagmar Kreher vom Oratorium, „das die Zuhörer pflichtbewußt mit andächtiger Stille verfolgen, das die Künstler mit frommer Ergebenheit ertragen [...]“ (S. 142). Die Ironie, die durchaus auf tiefere Hintergründe verweist, besteht darin, dass Berlioz für alle kursiven Adjektive das Wort „religieux“ verwendet: „devoir religieux“, „silence religieux“ und „courage religieux“. Ich gestehe aber gerne, dass auch ich die Eleganz der Übersetzung jedem Versuch der Nachbildung vorziehe.

(Oktober 2003)

Christian Berger

Hector Berlioz in Deutschland. Texte und Dokumente zur deutschen Berlioz-Rezeption (1829–1843). Hrsg. von Gunther BRAAM und Arnold JACOBSHAGEN. Göttingen: Hainholz Verlag 2002. XXXV, 641 S., Abb., Notenbeisp. (Hainholz Musikwissenschaft. Band 4.)

Obwohl ja allgemein bekannt ist, dass Berlioz seine wichtigsten und nachhaltigsten Erfolge in Deutschland feierte, überrascht der von Gunther Braam und Arnold Jacobshagen zusammengestellte Band *Berlioz in Deutschland* durch die Qualität und Aussagekraft seiner hier erstmals in dieser Dichte greifbaren Zeugnisse.

Es sind nicht nur die frühen Übersetzungen der Berlioz-Schriften wie der *Instrumentationslehre*, die zuallererst 1843 auf Deutsch im Druck erschien (vgl. dazu den Bericht des Mitherausgebers Jacobshagen in *Mf* 56, 2003, S. 250–260), oder der *Musikalischen Reise in Deutschland*, es geht auch um die wichtigsten Kritiken, die hier wohl zum ersten Mal in ihrer ursprünglichen Gestalt leicht und zuverlässig greifbar sind. Das gilt neben Griepenkerls erstem biographischen Bericht von 1843 auch für Schumanns berühmte und viel zitierte Rezension der *Symphonie fantastique*, die kaum je in der Erstfassung von 1835 benutzt wird. Aber es geht auch um die Fülle von Berichten, die der umfangreiche „Pressespiegel“ der Jahre 1829–1843 vorlegt, wobei ich insbesondere auf den Bericht des Pariser Korrespondenten Ferdinand Braun, „Ein Besuch bei Hector Berlioz“, verweisen möchte (S. 443 ff.), der in seiner ausmalenden Klatschhaftigkeit ein völlig unerwartetes Bild sozusagen aus dem Wohnzimmer des Komponisten vermittelt, der aber gerade deswegen sehr glaubwürdig erscheint. Mit diesem Band wurde der Berlioz-Forschung im Jubiläumsjahr 2003 eine Fülle von Anregungen geliefert, und es liegt nun an uns, diese dankbar aufzunehmen, um das Bild des Komponisten aus den Fesseln der überlieferten Geschichtskonstruktionen zu befreien.

(Oktober 2003)

Christian Berger

KADJA GRÖNKE: *Frauenschicksale in Čajkovskijs Puškin-Opern. Aspekte einer Werke-Einheit*. Mainz: Schott 2002. 605 S., Notenbeisp. (Čajkovskij-Studien. Band 5.)

Dreimal hat sich Petr Čajkovskij als Vorlage für seine Opern Texte Aleksandr Puškins ausgewählt. Für Kadja Grönke bilden *Evgenij Onegin*, *Mazepa* und *Pikovaja dama* eine zusammengehörige Werkgruppe. Die teilweise signifikanten Abweichungen der Libretti gegenüber dem literarischen Ausgangstext gehen, so die Autorin, alle in eine bestimmte Richtung: Sie rücken die Frauenfiguren Puškins in neuer Weise in den Vordergrund. In allen drei Opern wird die Heldin zunächst in der heilen Welt ihrer Kindheit vorgeführt, wobei als „gleichgestalteter Szenentypus“ eine Szene mit Mädchenchor zum Einsatz kommt. Schon hier ä-

bert sich die Andersartigkeit der zentralen Frauenfigur, deren eigenwillige „Liebeswahl“ den sozialen Normen widerspricht. Mit einem „gleichbleibenden Konfliktmuster“ zeigt der Komponist, wie seine Protagonistinnen an der Liebe zu einem Unwürdigen scheitern: Tat'jana flieht in eine konventionelle Ehe, Marija verfällt dem Wahnsinn, als sie erkennt, dass sie sich dem Mörder ihres Vaters verbunden hat, Liza sühnt ihre Schuld am Tod der Gräfin durch den Freitod. Diese „homogene“ dramaturgische Struktur artikuliert sich überdies in einer konstanten Dreieckskonstellation: Im Unterschied zu Puškin arbeitet Čajkovskij mit einer zweiten männlichen Figur, die als nicht akzeptable „Liebesalternative“ für die Heldin eingesetzt wird. Die Autorin führt ihre prägnante These ausführlich durch. Sie informiert den Leser über Puškins Vorlage, die Entstehungsgeschichte der Opern, geizt nicht mit Tabellen zum Nummernaufbau der Werke oder zur Orchesterbesetzung, analysiert die Orchestervorspiele. Was man vermisst, ist ein Hinweis auf Čajkovskijs übrige Opern, die nach anderen Mustern konzipiert sind. Dennoch dürften auch sie aufschlussreich für das Liebesverständnis des homosexuellen Komponisten sein, ob es sich um ein Frühwerk wie *Opričnik* handelt, dessen Held, von einem als Hosenrolle besetzten Freund verleitet, einem martialischen Männerbund beitrifft und seine Mutter und Verlobte verrät, oder um das religiös überhöhte Liebesverständnis in *Iolanta*. Nur durch die Beschränkung auf die drei Puškin-Opern ließ sich jedoch Grönkes Kernidee untermauern, dass Čajkovskij seine weiblichen Figuren als Projektionsfläche für die eigenen Beziehungsprobleme verwendet: „In Tat'jana, Marija und Liza spielt er seinen ureigenen Beziehungskonflikt (sein Geschlechterverhältnis) auf der Bühne durch, um auf diese Weise ein dramatisches Lösungsmodell zu entwickeln. Es soll und kann ihm bei den symmetrisch verlaufenden Lebenskrisen in den 1870er, 1880er und 1890er Jahren helfen, in entsprechenden Situationen die tragische Konsequenz von schicksalhaften Entscheidungen zu erkennen“ (S. 457). Überzeugend ist die These für *Evgenij Onegin*, dessen Entstehung mit einer greifbaren Krise, der missglückten Eheschließung, einhergeht. Für *Mazepa* dagegen ist der postulierte biographische Zusammenhang viel lo-

ckerer. Die Autorin bietet hier eine – psychologisch einfühlsame – Darstellung von Čajkovskijs konfliktgeladenen Beziehungen zu seiner Mutter, Schwester, Ehefrau und Mäzenin, die sie in ihrer Summe als einen „Irrweg“ interpretiert, wie er auch für Marijas Schicksal charakteristisch ist. Zweifel erweckt allerdings die Annahme, dass auch in *Pikovaja dama* die weibliche Hauptfigur im Zentrum steht. Wie die Verfasserin gestehen muss, hat sich der Komponist mit der Gestalt Germans identifiziert. Musikalisch eindeutig ist auch, dass das Werk ganz auf den Protagonisten zugeschnitten ist, der mit einer Fülle vokaler Nummern bedacht ist. Das Leitmotiv dieser Partie bildet die Konfrontation mit dem Tod und dem Numinosen. Dass die „Schuldfrage und die Frage nach der Sühne als Erlösung im Tragischen“ (S. 529, nach Karl Jaspers), die an Lizas Gestalt geknüpft sein soll, den Komponisten vorrangig bewegte, leuchtet dagegen nicht unmittelbar ein. So lädt die Arbeit dazu ein, die gewiss vorhandenen Bezüge zwischen Leben und Werk Čajkovskijs zu reflektieren. Für das Verständnis der Opern dürften ästhetische und kompositionstechnische Erwägungen gewinnbringender sein.

(Februar 2003)

Lucinde Braun

Mit 1000 Küssen Deine Fillu. Briefe der Sängerin Marie Fillunger an Eugenie Schumann 1875–93. Hrsg. von Eva RIEGER unter Mitarbeit von Rosemary HILMAR. Köln: Dittrich 2002. 368 S., Abb.

„Heute früh im Bett habe ich mir fest vorgenommen, meine Lebensgeschichte zu schreiben, dies wird mich auch über den Ablauf der 14jährigen Periode die ich mit Euch verlebt habe, aufklären“, schreibt Marie Fillunger am 12. Mai 1889 aus London an Eugenie Schumann in der Frankfurter Myliusstraße. Zu diesen Memoiren der Freundin und Geliebten von Clara Schumanns Tochter ist es nie gekommen. Seit kurzem liegen nun aber Fillungers Briefe, die sie während ihrer von 1874 bis zu ihrem Tod im Jahre 1930 dauernden Beziehung an Eugenie schrieb, im Druck vor. Ein Online-Regestkatalog dieser 1979 von der Österreichischen Nationalbibliothek erworbenen knapp 800 Briefe wurde von Rosemary Hilmar erstellt, die auch an der Publikation mitar-

beitete (www.musikerbriefe.at). Die sorgsame Edition, die jeden Brief mit den nötigen und präzisen Informationen versieht, zerfällt in zwei Teile, die von drei begleitenden Texten der Herausgeberin gerahmt sind. Eine biographische Skizze der heute fast vergessenen Marie Fillunger leiten die ersten Briefe ein, die vor und während der Frankfurter Zeit entstanden, als sich die junge Sopranistin mit Eugenie anfreundete, später im Hause Clara Schumanns wohnte und mitunter als ihre „Sekretärin“ geführt wurde. Dort hatte Fillunger zunehmend unter Konflikten mit Eugenes Schwester Marie und mit Clara zu leiden, was 1889 zu ihrer Übersiedlung nach London führte, wo sie sich beruflich selbständig machte und als Konzertsängerin große Erfolge feierte. (1892 löste sich die 40-jährige Eugenie von ihrer Mutter und folgte „Fillu“ nach London. Ab 1914 lebten beide gemeinsam in Interlaken in der Schweiz.) Ein weiterer Text leitet den zweiten Teil der Briefe ein und erläutert insbesondere den Musikbetrieb Londons in den letzten Dekaden des 19. Jahrhunderts. Ein dritter Text der Herausgeberin widmet sich dem Phänomen der Frauenliebe und sucht die Beziehung zwischen Eugenie und Marie neu zu bewerten. Das Vorurteil, dass Frauenbeziehungen in Gründerzeit und Viktorianismus als Tabus und Prüderie das soziale Leben bestimmten und diese deshalb, wie von der Forschung bisher angenommen, als schwärmerisch-platonisch gedacht werden müssen, kann ausgeräumt werden. Marie Fillungers Briefe sind zuweilen amüsante, zum Teil anrührende, stets aber musikhistorisch außerordentlich interessante Dokumente – ihrer eigenen Entwicklung zum dramatischen Sopran (aus dem Brahms-Kreis kommend, erarbeitete sie sich auch ein Wagner-Repertoire), ihres Umfeldes (u. a. Brahms, Herzogenberg, Schumann, Joachim, George Grove, Charles Hallé und Wilma Neruda, Hans Richter), ihrer Alltagsorgen mit Finanzen, Wohnung und Garderobe sowie ihrer Engagements (z. B. bei den Crystal Palace-Konzerten und auf ihrer Australien-Tournee).

Dass Fillunger keine Memoiren geschrieben hat, mag bedauerlich sein. Ihre Briefe jedoch, die der Textsorte der Autobiographie gerade entgegenstehen, weil sie nicht nachträglich und monologisch ordnen, beschönigen, verschleiern, werten, sondern weil sie spontan auf zufäl-

lige Lebensereignisse reagieren und in ihrer dialogischen Anlage auch die Perspektive der Briefpartnerin mittransportieren, sind als Glücksfall einer Edition zu begrüßen.

(Oktober 2003)

Sigrid Nieberle

Europäische Klaviermusik um 1900. Catalogue raisonné. Belgien, Schweiz, Spanien, Frankreich, Großbritannien, Niederlande, Portugal. Bearbeitet von Margrit JESTREMSKI und Insa BERNDS. Mit praktischen Hinweisen von Sherri JONES. Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, hrsg. von Albrecht RIETHMÜLLER. München: G. Henle Verlag 2001. XXI, 203 S., CD-ROM.

Die Publikation verfolgt das Ziel, einen Quellenkatalog zu präsentieren und zugleich „die Quellen in Form eines Repertoriums“ zu erschließen (S. XVII). Die Eingrenzung der großen musikwissenschaftlichen Quellenlexika auf die Zeit bis zum frühen 19. Jahrhundert wird jedem schmerzlich bewusst, der sich darum bemüht, die Darstellung großer Zusammenhänge innerhalb der neueren Musikgeschichte zu überschauen und dabei selbst Informationen zu recherchieren hat, die über die bloße Angabe von Titeln (wie sie etwa in den Musikalien-Verzeichnissen und einschlägigen Handbüchern zu finden sind) hinaus Nachweise über die Datierung und die Quellengänge umfassen. An der Arbeitsstelle „Busoni-Editionen“ der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur, die am Musikwissenschaftlichen Institut der Freien Universität Berlin angesiedelt ist, wurde die vorliegende Publikation im Sinn eines ersten Ansatzes unternommen, das umfangreiche wissenschaftliche Desiderat zu beheben. Die Schwierigkeiten, denen sich ein solches Unternehmen gegenüberübersieht, liegt angesichts der überwältigenden Masse des Materials auf der Hand. So erwies sich das ursprüngliche Konzept, „die solistische Klaviermusik von Liszts Tod 1886 bis Ende der Zwanziger Jahre über ganz Europa hinweg [zu] verfolgen“ (S. IX), als nicht durchführbar. Am Ende beschränkte man sich „aus praktischen Gründen der Bearbeitbarkeit“ auf den Zeitraum von 1895 bis 1918 und auf den geographischen Raum Westeuropas. Ohne Zweifel sprechen viele musikhistorische Gründe für eine solche Prioritätensetzung, dennoch

wäre es überaus wünschenswert, wenn möglichst bald ein Komplement erstellt werden würde, in dem das übrige Europa sowie die kulturell eng mit ihm verbundenen USA erfasst würden. Weniger überzeugt die Eingrenzung des erfassten Repertoires auf die zweihändigen Originalkompositionen. Zwar würde eine Erfassung der riesigen Literatur an Bearbeitungen sowie die Einbeziehung ausgesprochener Salonmusik, des überwiegend pädagogisch ausgerichteten Repertoires sowie der Konzerte und der Kammermusik mit Klavier gesonderte Darstellungen erfordern, doch erscheint in diesem Band, der die Originalkompositionen behandelt, die Aussparung des vier- und mehrhändigen Repertoires sowie desjenigen für zwei und mehr Klaviere, deren wachsende Bedeutung für das pianistische Profil dieser Epoche besonders charakteristisch ist, keineswegs zwingend, zumal ein um schätzungsweise höchstens ein Drittel größerer Umfang angesichts der Förderung des Unternehmens durch die Duisburger Peter-Klöckner-Stiftung nicht den ausschlaggebenden Hinderungsgrund dargestellt haben dürfte. Gerade die Einheit des Repertoires (auf welcher niemand mit größerem Nachdruck bestand als Busoni) in den unterschiedlichen Besetzungen gäbe einen wichtigen und reizvollen Gegenstand der musikhistorischen Untersuchung ab, wobei die Gegenüberstellung zwei- und vier- oder mehrhändiger Fassungen ein- und desselben Werkes oft wesentliche Aufschlüsse über Zusammenhänge und Hintergründe der kompositorischen Intentionalität vermitteln könnte.

Gegliedert ist der Katalog sinnvollerweise (und nach dem Modell von RISM bzw. ISBD/PM, dessen Verweissystem komplett übernommen wurde) nach Ländern, wodurch – auf der Höhe der Epoche des europäischen Nationalismus – vielfältige Perspektiven des Vergleichs hinsichtlich der Bedeutung folkloristischer und regionaler Tendenzen erkennbar werden. Insofern ermöglicht der Katalog einerseits eine willkommene Arbeitersparnis hinsichtlich der Materialsichtung und -erfassung, andererseits fordert er zur Herstellung vielfältiger Zusammenhänge und Vergleiche heraus. Er will indessen nicht nur der Wissenschaft, sondern auch der Praxis und der Klavierpädagogik – im Sinn eines Repertoriums – zunutze sein. Diesem Ziel dienen kurze Erläuterungen, die als

hilfreich im Sinn von ersten Hinweisen (einschließlich der immer prekären numerischen Angabe von spieltechnischen Schwierigkeitsgraden) besonders für die heute überwiegend wenig oder gar nicht bekannten Werke (zu den wissenschaftlich besser aufgearbeiteten Komponisten werden nur grundlegende Literaturhinweise geliefert) als Ergänzung etwa zu dem viel benutzten Handbuch von Klaus Wolters anzusehen sind.

(September 2003)

Arnfried Edler

Myriam Marbe – Komponistin zwischen Ritual und Intellekt. Symposionsbericht Hochschule für Musik Nürnberg/Augsburg 2000. Hrsg. von Volker BLUMENTHALER und Jeremias SCHWARZER. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2001. 93 S., Notenbeisp., Facsimilia.

Den kompetentesten Beitrag über die rumänische Komponistin, die um Weihnachten 1997 gerade 66-jährig verstarb, findet man in diesem Kongressbericht an erster Stelle in dem Portrait, das Thomas Beigel von ihrem Leben und Werk zeichnet. Er hatte ihr Werk 1991 in einer „Liebe auf das erste Gehörte“ seither intensiv verfolgt und als Interpret begleitet wie auch als Verwalter ihres musikalischen Nachlasses dafür gesorgt, dass dieser nun im Bremer „Sophie-Drinker-Institut“ betreut wird und der Forschung zugänglich wurde. In den letzten sechs Jahren ihres Lebens hat er sich in dieses Werk so tief hineingearbeitet, dass er mit der Komponistin gelegentlich auch über den Sinn dieses oder jenes Werkes stritt, so über die eigenartige Form der mit einem Shakespeare-Prolog beginnenden *Oiseaux artificiels*, ohne von ihr eine andere Erklärung zu erhalten als die auf S. 15 zitierte, dass er „die Notwendigkeit zu diesem Kunstwerk noch nicht erkennen könne, denn [er] wüsste noch nicht, dass man manchmal, um von einer ästhetischen Position zu einer anderen gelangen zu können, Werke des Übergangs bräuchte, die vielleicht für sich genommen eher schwach sind oder unentschlossen wirken, aber eben ein unabdingbares Bindeglied darstellen.“

Tatsächlich bewahren die bizarren Stationen ihrer Werkgeschichte gerade in ihrer Heterogenität, in ihren oft disparaten Bestandteilen (so konsequent wie sonst selten in der Neuen Musik) etwas von der Idee Busonis, „daß in der

Tonkunst jeder Fall ein neuer Fall, eine ‚Ausnahme‘ sein sollte. Daß in ihr jedes Problem, einmal gelöst, keine wiederholten Lösungsversuche erföhre ...“ (*Wesen und Einheit der Musik*, Berlin 1956, S. 225). Als Konstante dieses Weges hat Myriam Marbe mehrfach ihre Affinität zu „Ritualen“ erklärt, und mit ihrem *Ritual für den Durst der Erde* nach archaischen Beschwörungriten rumänischer Folklore wurde sie in Europa bekannt.

Grund genug, in diesem Symposion näher auf Rituale und ihren archaischen Ursprung, stellenweise auch auf ihre Widerspiegelung in Werken dieser Komponistin einzugehen. Jeremias Schwarzer („Wir sind Orpheus“) legt anhand der Forschungen Peter Kingsleys zur vorplatonischen Philosophie dar, wie diese bei Parmenides eine durchaus „unabendländische“, orientalischen Geheimlehren ähnelnde Grundgestalt hatte, und möchte die intellektuelle Komponente in Myriam Marbes Komponieren in diesem Sinne relativieren. Ihr Landsmann Corneliu Dan Georgescu („Myriam Marbe und die Suche nach Archetypen in der rumänischen zeitgenössischen Musik“) legt im Licht von Carl Gustavs Jungs Archetypenlehre dar, wie Erforschung urtümlicher Folklore in Rumänien schließlich zu einem Modethema wurde, und setzt Beispiele (Zeitverläufe, improvisatorische Elemente) zu einzelnen Werken Marbes in Bezug. Persönliche Begegnungen sind das Thema des Beitrags von Andreas Stefens, „Die Schrecken der Geschichte und die Asyle der Kunst. Eine Komponistin im Kontext der modernen Mytho-Poetik“. An der Abschlussdiskussion nahm außer den Autoren und Herausgebern auch Marbes Schülerin Violeta Dinescu teil.

Bei aller Schlüssigkeit dieser Analyse bleibt zu fragen, ob sich das erklärte „Rituale“ bei Myriam Marbe schon in diesen „archaischen“ (und damit nichtintellektuellen?) Zusammenhängen erschöpfe. Unser tagtägliches Leben ist gesättigt mit Ritualen: bewussten („intellektuellen“) und „unbewussten“ (oder einer Mischung aus beidem: z. B. Ritualen der Zeitnahme [wie oft haben es Marbes Stücke mit „Zeit“ zu tun], Kampf- und Deutungsrituale), Raumrituale, mathematische Rituale (ein solches liegt ihrem *Parabole du Grenier* zugrunde!). Leere Sprüche über eine geschlechtsspezifische Tonsprache sind – den Beteiligten sei Dank! – ver-

mieden. Vielleicht könnte aber gerade dieses ungewöhnlich wache, produktive Verhältnis zur Ritualität als „weibliche Voraussetzung“ gedeutet werden?

(September 2003)

Detlef Gojowy

DENIS LOMTEV: Deutsche Musiker in Russland. Zur Geschichte der Entstehung der russischen Konservatorien. Sinzig: Studio 2002. 221 S., Abb. (Edition IME. Reihe 1, Schriften. Band 6.)

DENIS LOMTEV: An der Quelle. Deutsche Musiker in Russland. Zur Entstehung der russischen Konservatorien. Lage-Hörste: BMV Verlag Robert Burau 2002. 142 S., Abb.

DENIS LOMTEV: Nemeckie muzykanty v Rossii: k istorii stanovlenija russkich konservatorij. Moskva: Prest 1999. 207 S., Abb., Notenbeisp.

Das Wirken von Musikern ausländischer Herkunft bzw. Abstammung im zaristischen Russland, in der Sowjetunion tabuisiert, rückt seit einigen Jahren in den Blickpunkt. Neben den italienischen Operntruppen betrifft dies vor allem die deutschen Musiker, die namentlich als Lehrer und Organisatoren großen Einfluss ausübten. In der Vergangenheit wurde entweder ihre Bedeutung heruntergespielt oder ihr Deutschtum verschwiegen. Letzteres gilt etwa für den Musikwissenschaftler Pavel Lamm, dessen Urenkel Denis Lomtev sich nun mit großem Einsatz um die Revision dieses Teils der russischen Musikgeschichte bemüht.

Lomtevs Buch liegt in drei Erscheinungsformen vor: im russischen Original, in vollständiger deutscher Übersetzung und in einer gekürzten deutschen Fassung ohne Dokumentation und Quellennachweise (*An der Quelle*). Der Rezensent bedauert, nicht die durchaus verdienstvolle russische Originalausgabe, sondern die (vollständige) deutsche Fassung besprechen zu müssen, da diese aus formalen Gründen fast unbrauchbar ist. Die Übersetzung, für die Lomtev selbst verantwortlich zeichnet, ist dilettantisch, unidiomatisch und teilweise sogar ungrammatisch. Der Titel („Geschichte der Entstehung“ statt „Entstehungsgeschichte“) gibt hier die Linie vor. Auf Schritt und Tritt finden sich Russizismen wie die durchgehende Verwendung des Wortes „vaterländisch“ (russisch „otecestvennyj“) im Sinne von einheimisch bzw. inländisch. Allzu oft wird der Sinn entstellt: Dass z. B. mit dem „böhmischen Lehrsys-

tem des Flötenunterrichts“ (S. 51) der Unterricht auf der Böhm-Flöte gemeint ist, erschließt sich nur durch Vergleich mit dem Original. Weitere Verschlimmbesserungen gegenüber dem Original lassen sich nicht durch Sprachschwierigkeiten begründen: So waren Johann Gottfried Wilhelm Palschau und Johann Wilhelm Häbler nicht „Schüler“ (S. 40), sondern Enkelschüler von Johann Sebastian Bach. Schließlich ist auch noch die Bibliographie problematisch, die ganz und gar russischen Gepflogenheiten entspricht und russische Titel ausschließlich in kyrillischer Schrift – ohne Übersetzung! – anführt.

Dem des Russischen kundigen Leser sei unbedingt das Original empfohlen; alle übrigen sollten zusätzlich die zwar wissenschaftlichen Ansprüchen nicht genügende, aber professionell übersetzte Kurzausgabe *An der Quelle* bemühen. Es ist unverständlich, dass Verlag und Herausgeber ein so schlecht redigiertes Buch drucken lassen konnten.

(August 2003)

Albrecht Gaub

Studien zur Musikarchäologie I. Saiteninstrumente im archäologischen Kontext. Vorträge des 8. Symposiums der Study Group on Music Archaeology, Limassol, 26.–30. August 1996 und andere Beiträge. Hrsg. von Ellen HICKMANN und Ricardo EICHMANN. Rahden in Westfalen: Verlag Marie Leidorf 2000. 144 S., Abb. (DAI, Orient-Archäologie. Band 6.)

Studien zur Musikarchäologie II: Musikarchäologie früherer Metallzeiten. Vorträge des 1. Symposiums der Study Group on Music Archaeology im Kloster Michaelstein, 18.–24. Mai 1998. Hrsg. von Ellen HICKMANN, Ingo LAUFS und Ricardo EICHMANN. Rahden in Westfalen: Verlag Marie Leidorf 2000. IX, 401 S., Abb., Notenbeisp., CD-ROM (DAI, Orient-Archäologie. Band 7.)

Studien zur Musikarchäologie III: Archäologie früher Klangerzeugung und Tonordnung. Vorträge des 2. Symposiums der Internationalen Studiengruppe Musikarchäologie im Kloster Michaelstein, 17.–23. September 2000. Hrsg. von Ellen HICKMANN, Anne D. KILMER und Ricardo EICHMANN. Rahden in Westfalen: Verlag Marie Leidorf 2002. IX,

664 S., Abb., Daten-CD und CD mit Musikbeispielen (DAI, Orient-Archäologie. Band 8.)

Die Musikarchäologie gehört zu jenen Teilgebieten der Musikforschung, deren Fragestellungen und Erträge nur von wenigen Spezialisten beachtet werden. Dass diese Einschätzung für die Grundlegung der gesamten Disziplin zum Nachteil reichen kann, macht ein Einblick in die vorliegenden drei Bände evident. Hierin werden Beiträge angeboten, die mehr erschließen als das, was lediglich einige weltweit vernetzte Fachleute angehen mag, denn das Spektrum des Befragten hat Ergebnisse gezeigt, welche die Musikwissenschaft insgesamt betreffen, z. B. zur Geschichte und zu den historischen Grundlagen höfischer Sänger in den antiken Hochkulturen oder zu der Grundlegung von Musiktheorie.

Initiatoren dieser Serie sind Ellen Hickmann und Ricardo Eichmann, die damit eine bemerkenswerte Unterreihe der „Orient-Archäologie“ des Deutschen Archäologischen Instituts in Berlin eröffnet haben. Mehrheitlich abgedruckt werden ausgewählte Vorträge der seit 1994 abgehaltenen Symposien der Internationalen Studiengruppe Musikarchäologie, die in Jerusalem, Limassol, Turin, Istanbul sowie Kloster Michaelstein mit Teilnehmern aus 22 Ländern stattfanden. Diese globale Öffnung und Orientierung machte es möglich, das Sachgebiet Musikarchäologie über das bislang Übliche hinaus beträchtlich auszuweiten. Altphilologen oder Assyriologen beteiligten sich an den Gesprächen neben Experten der Archäometrie, Archaeo-Osteologie, der Ethnologie, der Vor- und Frühgeschichte, der Neurologie oder der Physik. Dieser Verbund zeitigte Einsichten anhand von Artefakten, Bildern und Texten zu fundamentalen Fragen, „what music and music-making meant to early musical cultures“. Diese inkludieren organologische Aspekte ebenso wie Probleme der Skalenbildung, der „dimension sonore des grottes ornées“ und Grabkammern als den ersten Klangräumen für Musik, der Klangvorstellungen, Gesellschaftsstrukturen und mythischen Bezugfelder von Tanzen und Musizieren. Erfreulich ist, dass diese z. T. heftige Kontroversen auslösenden Probleme, z. B. um Aerophone vor 45 000 Jahren (gelochten Höhlenbärenknochen) und deren tonale Ordnungen, oder die Entwicklung von der 4-Ton zur 7-Ton-Skala in China zwischen 9000

und 7800 v. Chr. und damit die Ansätze von Musiktheorie offen ausgetragen werden. Dass im Zuge dieses Vortastens in die schriftlose Frühzeit der Menschheit auch neurobiologische Aspekte – etwa der Feinmotorik der Finger – zur Klärung notwendig sind, verdeutlicht ein Beitrag im III. Band (S. 9 ff.). Zu Recht konstatiert die Herausgeberin Hickmann: „Music Archaeology has expanded beyond the purely academic frame.“ Der Beitrag rückt zudem Perspektiven in das Interesse, welche die Ermöglichung von Replikaten aus der Hand von Instrumentenbauern sowie deren Benutzung durch Musiker von heute einschließt. Einige auf einer CD eingespielte Musikbeispiele von 14 Sekunden und mehr Dauer möchten Eindrücke von Klangqualitäten etwa des „Knochenklanges“ vermitteln. Diese Tonproben, z. B. auf einer rekonstruierten Carnyx geblasen, sind hilfreich für eine konkretere Imaginierung verklungener Schallkulturen. Wenn allerdings aus den Proben Musikstücke von Komponisten oder improvisierenden Musikern gemacht werden, erfährt man die Grenzen des Möglichen allzu deutlich. Wenn beispielsweise auf Membranophonen popartig musiziert oder auf Gefäßflöten stillos phantasiert wird, dann schwindet die Überzeugungsfähigkeit eines derart historistischen Tuns.

Da in den drei Bänden musikarchäologische Probleme von China bis Südamerika, von der Metallurgie bezogen auf den Vorderen Orient bis hin zur Musikästhetik des Philodemos angesprochen werden, ist es nicht möglich, diese Vielheit hier zu referieren oder kritisch zu durchleuchten. Lediglich ein Themenkomplex sei herausgehoben: die Entwicklung der Saiteninstrumente. Hierzu bieten die Bände viele wissenswerte Details, die älteste Daten der Winkelharfe oder der Nutzung des Musikbogens bei schamanistischen Praktiken bis zu offenen Fragen zur Kithara oder zur „lyra“ im Mittelalter betreffen. Diesbezüglich erweist sich abermals, wie im II. Band, S. 1, festgestellt, die geringe Kenntnis über die Musik im römischen Reich als ein besonders „dringliches Forschungsdesiderat“. Freilich kann man gegenwärtig die Saitenstimmungen, die Spieltechniken, die Konstruktion des Querholzes, ja sogar die sumerischen Ausstattungen von Saiteninstrumenten mit Stimmstäben, Stegen, Schalllöchern und Bündeln dokumentieren,

man kann auch überzeugend behaupten, dass „typical features of the modern Arabic music can be traced back to the late Roman Period“ (Band I, S. 38), dennoch bleibt organologisch aus der Zeit des ersten Jahrtausends noch vieles im Dunkel. Neue Anstöße bietet u. a. Dieter Bischof mit seinem Beitrag über das Joch der ältesten Leier nordeuropäischer Provenienz, das 1983 in Bremen-Habenhausen (1./2. Jh.) ausgegraben wurde. Verglichen mit der 2001 in Trossingen freigelegten, erstmals vollständig erhaltenen „lyra“ (um 580) ergeben sich damit neue Perspektiven für die Erhellung der „germanischen“ (Band III, S. 215 ff.) Musiziertradition nördlich wie südlich des Limes. Das reich verzierte, derzeit konservierte Instrument aus Württemberg bietet im Kontext der übrigen Grabbeigaben viele gewichtige Daten zur Geschichte des „scop“ zur Zeit der Merowinger.

(Juli 2003)

Walter Salmen

ALEXANDER REISCHERT: Kompendium der musikalischen Sujets. Ein Werkkatalog. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. Band 1: Werkkatalog, Band 2: Register. 1417 S.

Mit dem Kompendium ist ein Werk erschienen, das erstmals in umfassender Weise musikalische Sujets verzeichnet. Was für die Literatur längst selbstverständlich war – Nachschlagewerke, in denen Stoffe mit ihren literarischen Verarbeitungen aufgelistet und besprochen werden wie beispielsweise Elisabeth Frenzels *Stoffgeschichte der Weltliteratur* – wird nun auch für die Musikwissenschaft aufgearbeitet. Vorausgegangen war bereits das allerdings auf Instrumentalmusik beschränkte *Lexikon Programmmusik* Klaus Schneiders (1999) sowie einige interdisziplinäre Publikationen zur Stoffgeschichte. Das vorliegende Kompendium Reicherts erfasst historische, mythologische, religiöse, literarische Stoffe von Instrumental- und Vokalmusik und bietet somit vor allem auch dem Opernforscher vielfältiges Material. Der Katalog der Sujets bringt zu jedem Stichwort einen kurzen erklärenden Eintrag, der die Bedeutung des Sujets darlegt. Danach folgen in chronologischer Reihenfolge die musikalischen Werke mit ihren Komponisten, dem Werktitel sowie Datum und Ort der Uraufführung. Unter dem Stichwort sind

zudem Verweise auf andere verwandte Stichworte vermerkt. Dem ersten Band mit dem Lexikon der Sujets folgt ein zweiter mit mehreren Registern: zunächst ein Stoffregister, das unterteilt ist in Historische Personen und Ereignisse, Literarische Figuren und Werke, Mythologische Gestalten und Episoden, Religiöse Figuren und Motive; die einzelnen Abteilungen vermitteln somit jeweils auch einen Überblick über die in der Musik verwendeten Sujets aus den Rubriken. Es folgt ein Künstlerverzeichnis mit genauen Lebensdaten und der Auflistung der Werke. Dass unter den Vokalkompositionen ein Bereich – nämlich das Lied – unberücksichtigt blieb, darf dabei aufgrund der Fülle des Materials nicht als Mangel angesehen werden (bei Antonius von Padua fehlt beispielsweise Mahlers *Fischpredigt*). Für die Gattung des Liedes auch noch ein Lexikon zu erstellen, wäre eine separate, außerordentlich umfangreiche Arbeit. Sehr begrüßenswert ist auch, dass unter www.musiksujets.de Ergänzungen eingesehen werden können. Reischerts Kompendium ist jedenfalls ein Standardwerk, das in keiner Bibliothek fehlen darf.
(Oktober 2003) Elisabeth Schmierer

ROLAND PLOEGER: *Studien zur systematischen Musiktheorie. Mit einem Nachwort von Michael TÖPEL. 2., neu bearbeitete und verbesserte Auflage. Eutin: R. Ploeger/Norderstedt: Books on Demand 2002. 178 S., Abb., Notenbeisp. (Eutiner Beiträge zur Musikforschung. Band 3.)*

Die Verbindung von musikanalytisch-tiefgründigem Sachverstand zu philosophisch-anspruchsvoller Reflexion: In diesem Sinne hat Roland Ploeger eine überarbeitete zweite Auflage seiner 1989 erschienenen Sammlung von Studien zur systematischen Musiktheorie vorgelegt, die sowohl für den Musikwissenschaftler wie für den Musiktheoretiker von nachhaltigem Interesse ist. Ein in seiner geistigen Eigenständigkeit auch erfreulich unzeitgemäßes Buch in mehrfacher Hinsicht: Denn sicherlich wird der Rekurs auf einen phänomenologisch ausgerichteten musiktheoretischen Ansatz das eine oder andere Beargöhnen hervorrufen (etwa als ein unzeitgemäßer universal-anthropologischer Anspruch?!) – und möglicherweise auch in falscher Assoziation zu anderen Auto-

ren dieses Themenfeldes wie etwa Sergiu Celibidache (mit nicht selten weltanschaulich-gewöhnungsbedürftigen ästhetischen So-Und-Nicht-Anders-Urteilen). Davon aber sind die Arbeiten Ploegers weit entfernt, die jedes esoterisch-bedeutungsheischende Fahrwasser meiden. Dieses verdeutlicht exemplarisch die zentrale Studie „Zum Problem Monismus – Dualismus“, mit einer souveränen Synopse der Forschungsgeschichte zu diesem Thema seit den Anfängen von Zarlino's *Le Istitutioni harmoniche* von 1558. Hervorzuheben ist ferner die Auswahl jeweils musikanalytisch interessanter Fallbeispiele zur abendländischen Musik in den Studien „Diatonische Spaltung“, „Der Dominantseptimenakkord“ und die „Genese der enharmonischen Phänomene“ (so zeigt sich die „Diatonische Spaltung“ schon im *Fitzwilliam Virginalbook*, vgl. S. 120!). Insgesamt eine somit sehr zu empfehlende Lektüre, die auch erneut diverse Vertreter einer ästhetisch-phänomenologischen Methode in Erinnerung ruft (Lotze, Husserl, Heidegger) und zum grundsätzlichen Nachdenken über die Perspektiven einer musikalischen Phänomenologie nebst Umsetzung am konkreten analytischen Detail auffordert.
(Oktober 2002) Joachim Brügge

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Neun Deutsche Arien für Sopran, Violine (Flöte, Oboe) und Basso continuo HWV 202–210. Hrsg. von Donald BURROWS. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2003. 68, 27, 12 S. (Edition Breitkopf 8752.)*

Im Frühjahr 2003 erschien die praktische Ausgabe der unter der Bezeichnung *Neun Deutsche Arien* bekannten Sammlung der von Händel vertonten deutschsprachigen Texte aus der Gedichtsammlung *Irdisches Vergnügen in Gott* des Hamburger Ratsherrn, Kaufmanns, Dichters und Literaten Barthold Heinrich Brockes. Damit liegt nun die vierte praktische Ausgabe dieses Werkkomplexes vor. Die Erstausgabe erschien zu Beginn des 20. Jahrhunderts in den *Musikalischen Stundenbüchern* im Drei-Masken-Verlag, 1921 herausgegeben von Hermann Roth, der auch den Namen dieser bekannten Ariensammlung prägte. Er machte diese Werke damit erstmalig der breiten Öffentlichkeit zugänglich. Walther Siegmund-Schultze präsentierte 1982 eine neue praktische Ausgabe (DVfM Leipzig), die als Vorabdruck des ge-

planten Bandes der *Hallischen Händel-Ausgabe* (V/5) gedacht war. Dieser Notentext folgt zwar den Editionsprinzipien der *HHA*, geht aber, lediglich um ein neues Vorwort des Herausgebers und eine Continuo-Aussetzung von Walter Heinz Bernstein bereichert, nicht über die Anforderungen einer praktischen Ausgabe hinaus. Im Jahr 2001 veröffentlichte der Carus-Verlag (CV 40.772) die von Christine Martin edierte Ausgabe mit einem ausführlichen Vorwort (deutsch, englisch und französisch) und einem kurzen Kritischen Bericht, bestehend aus Quellenbeschreibung, Editionsprinzipien und Einzelnachweisen, für die zu Recht der Anspruch geltend gemacht wird, die erste kritische Ausgabe zu sein, da der Band V/5 innerhalb der *HHA* noch nicht publiziert ist. Diese Edition enthält als einzige eine singbare englische Textunterlegung (Len Lythgoe). Das Aufführungsmaterial kann zusätzlich bezogen werden.

Jetzt gesellt sich die jüngst publizierte fundierte Ausgabe des englischen Händel-Forschers Donald Burrows hinzu, der u. a. den 2002 in der *HHA* erschienenen Band *Imeneo* ediert hat. Sie enthält ein ausführliches informatives Vorwort (deutsch und englisch), das ebenso wie die Ausgabe von Christine Martin mit den wertvollen Ausführungen zur Entstehungsgeschichte und detaillierten Hinweisen zur Aufführungspraxis den neuesten Stand der Händel-Forschung widerspiegelt, und einen Critical Commentary (nur in Englisch), der stark an den Kritischen Berichten der *HHA* orientiert ist. Dort findet man einerseits kritische Anmerkungen zu den Arientexten und deren wörtliche (nicht singbare) Übersetzung ins Englische von Anthony Hicks, andererseits eine ausführliche, philologisch gründliche Quellenbeschreibung und Einzelnachweise mit Notenbeispielen. Dieser Kritische Bericht geht noch über den der Ausgabe des Carus Verlages hinaus. Der Band erfüllt vom wissenschaftlichen Standpunkt her weitestgehend die Erwartungen an den Band einer Gesamtausgabe und bedient auch die Bedürfnisse der etwas weniger mit Händel bzw. der Barockmusik vertrauten Praktiker. Wer die Musik sehr gut kennt, wird an einigen wenigen Stellen stutzen, an denen die vorhergehenden Herausgeber die gültige Lesart an korrigierten Stellen im Autograph anders interpretiert haben, wie beispielsweise

in der Arie „Das zitternde Glänzen der spielenden Wellen“ HWV 203, T. 64, und über einzelne philologische Interpretationen ließe sich diskutieren. Der Notentext ist mit sinnvollen Warnungsakzidenzien und gekennzeichneten nützlichen dynamischen Ergänzungen, editorischen Verzierungen und Bögen versehen worden, ohne jedoch überladen zu wirken. Die angenehm schlichte Continuo-Aussetzung stammt vom Herausgeber. Allen Musikern und Wissenschaftlern, die sich künftig mit den *Neun Deutschen Arien* beschäftigen möchten, sei diese derzeit beste Ausgabe von HWV 202–210 wärmstens anempfohlen.

(September 2003)

Annette Landgraf

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: Sämtliche Werke. Abteilung III: Italienische Opere serie und Opernserenaden. Band 19: L'innocenza giustificata (Wien 1755). Festa teatrale von Giacomo Durazzo unter Verwendung von (Arien-)Texten von Pietro Metastasio. Hrsg. von Josef-Horst LEDERER. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. LIII, 229 S.

Auch dieser Band der *Gluck-Gesamtausgabe* ist als vorbildlich zu bezeichnen. Das ausführliche Vorwort informiert über die Umstände der Uraufführung, über die Mitwirkenden, über Libretto, Handlung und Stoff-Interpretation, über Entlehnungen und Wiederaufnahmen sowie über die Neubearbeitung der Oper als *La Vestale*, von der nur noch das Libretto existiert, das auch als Faksimile im Vorspann abgedruckt wird. Zudem wird eine vollkommen zutreffende Beurteilung zur Musik und deren Standort in Glucks Œuvre vorgenommen. Die Darstellung des Notentextes ist auch für den Praktiker übersichtlich gehandhabt: Bezüglich wichtiger Varianten, insbesondere in der Instrumentation, wird im Notentext auf den Kritischen Bericht verwiesen (zur schnelleren Orientierung wäre hier eine Seitenangabe sinnvoll), der Basso continuo wurde vom Herausgeber ausgesetzt, Vorschläge für Verzierungen in der Singstimme beigefügt. Zu kritisieren ist allenfalls, dass der Szenenindex nicht im Inhaltsverzeichnis untergebracht ist, sondern erst nach dem Vorspann, was die Orientierung im Notentext erschwert. Schön ist der reich bebilderte Vorspann, der nicht nur Handschriftenauszüge, sondern auch ein Bühnenbild, ver-

schiedene Portraits und Darstellungen aus der bildenden Kunst bietet, und damit auch Material für eine didaktische Behandlung der Oper liefert.

(Oktober 2003)

Elisabeth Schmierer

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

Joseph Haydn hat an die 400 Bearbeitungen schottischer und walisischer Lieder für drei britische Verleger geschrieben, von denen die ersten 150 William Napier in London publizierte. Während die Bearbeitungen für die anderen beiden, George Thomson und William Whyte, nach 1795 von Wien aus geschickt wurden – die letzten Sendungen datieren von 1804 –, entstanden die von Napier veröffentlichten auf Haydns England-Reisen. Napier hat drei Bände mit „Scots Songs“ veröffentlicht, deren zweiter und dritter ausschließlich Sätze Haydns enthalten. Der Inhalt des zweiten Bandes (von 1792) wurde 1961 von Karl Geiringer als einer der ersten Bände der *Haydn-Gesamtausgabe* ediert: 100 Liedbearbeitungen. Der hier anzuzeigende Band enthält die im nächsten Band im Juli 1795 erschienenen Bearbeitungen: Es waren nur noch 50 Stücke. Aus der Titelformulierung geht hervor, dass Napier auch diesmal 100 Sätze geplant hatte („This Volume will be published in four Numbers, each Number containing twenty-five Songs“). Friesenhagen will zwar die (sehr nahe liegende) Begründung für das Fehlen der zweiten 50 von Hopkinson und Oldman nicht direkt übernehmen, zitiert sie aber: Die Zeit könnte für Haydn vor seiner Abreise aus London zu knapp geworden sein, und so blieb es für Napier bei insgesamt 150 Bearbeitungen.

Die Lieder sind in drei Systemen notiert – Violine, Singstimme = rechte Klavierhand, linke Klavierhand = Bass – und an den vom normalen Dreiklangsaufbau abweichenden Stellen beziffert: Septim- oder Quartsextakorde, alterierte Terzen, Trugschlüsse usw. Aus dem kurzen, klaren und informativen Vorwort geht hervor, dass nicht sicher ist, ob diese Bezifferung von Haydn stammt.

Friesenhagen hält sich, was den Nachweis der Melodien angeht, an die Methode des Vorgängerbandes: Die recht umfängliche Liedsammlung Johnsons *The Scots Musical Museum* (SMM; 6 Bände aus den 1790er-Jahren) wird stets, aber als einzige Quelle herangezogen. Dieses Vorgehen beruht auf der Überlegung, das SMM habe als Vorlage für Napier gedient. Dies kann, muss aber nicht zwingend der Fall gewesen sein; für die drei nicht in SMM enthaltenen Melodien dieses Bandes scheidet Johnsons Sammlung sowieso als Vorlagelieferant aus, und der Kritische Bericht gibt dem Leser natürlich für die anderen Lieder keine Auskunft über etwaige Abweichungen der Melodiegestalt in SMM. Eine solche Information gehört auch nicht in den Kritischen Bericht, aber man hätte sich vielleicht unter den gegebenen Umständen dazu einen generellen Hinweis im Vorwort gewünscht. – Weil Haydn sich bei den Bearbeitungen nicht um die Texte gekümmert hat, werden sie hier zwar vollständig und mit Angabe der Dichter, aber unkommentiert abgedruckt. Vermutlich hat auch Haydn nicht alles verstanden, und Zeilen wie „Fu' aft at e'en“ kann man eigentlich viel besser genießen, wenn sie einem nicht philologisch aufgedröseln werden.

Abgesehen davon, dass die schottischen Lieder, die um 1800 in großer Zahl veröffentlicht wurden, die Kenntnis meistens lohnen (Beethoven hielt sie für „gediegener wie dergleichen gewöhnlich“), bringt uns der von Andreas Friesenhagen vorgelegte Band ein Stück eines weitgehend unbekanntes Haydn nahe; seine leichte, elegante, intelligente und unspektakuläre Art der Bearbeitung zeigt, was auch seine Liedkompositionen auszeichnet: bemerkenswert wenig Aufwand bei bemerkenswert viel Kunstverstand. So könnte man diese rundum gelungenen Kleinigkeiten vielleicht kommentieren. Wir dürfen uns auf die kommenden Bände der Reihe XXXII der *Haydn-Gesamtausgabe* freuen: Warum nicht einmal eine Übung über diese Stücke planen? (Was die höheren Töchter singen und spielen konnten, müssten wir doch auch musizieren können? Und es macht solchen Spaß!)

(August 2002)

Petra Weber-Bockholdt

JOSEPH HAYDN: *Werke. Reihe XXXII. Band 3: Volksliedbearbeitungen. Nr. 151–268. Schottische Lieder für George Thomson. Hrsg. von Marjorie RYCROFT in Verbindung mit Warwick EDWARDS und Kirsteen McCUE. München: G. Henle Verlag 2001. XXI, 385 S.*

Marjorie Rycroft legt zusammen mit Warwick Edwards und Kirsteen McCue den dritten Band der Reihe „Volksliedbearbeitungen“ der *Haydn-Gesamtausgabe* vor. Die Reihe ist auf fünf Bände angelegt. Band 3 enthält den ersten Teil der für den schottischen Liedsammler George Thomson angefertigten Bearbeitungen aus den Jahren 1800–1802 (Band 4 wird dann die Bearbeitungen von 1803/04 enthalten). In Band 3 werden auch sechs Lieder mit Variationsreihen vorgelegt. Alle Bearbeitungen sind für Singstimme und Klaviertrio geschrieben, die Variationen für die drei Instrumente. Deren komplizierte Quellenlage wird in Vorwort und Kritischem Bericht vorbildlich referiert, seziiert und zu einem überzeugenden editorischen Ergebnis geklärt. Wie so oft ist auch hier Thomsons allzu selbstbewusstes und gleichzeitig chaotisches Eingreifen in die ihm zugesandten Stichvorlagen für das Verwirrspiel verantwortlich.

Thomson wählte die zu bearbeitenden Melodien bis auf sehr wenige Ausnahmen aus früher gedruckten Liedsammlungen, derer es in Schottland seit dem 17. Jahrhundert eine immer stärker wachsende Anzahl gibt. Die Herausgeber haben diese Auswahl nicht mehr dokumentiert, was bei der Fülle der sonst zu berücksichtigenden Details eine sinnvolle Beschränkung bedeutet. Hingegen werden alle Quellen veröffentlicht, die über Entstehung und Chronologie der Bearbeitungen Auskunft geben können, das sind alle Begleitbriefe zu den Notenmanuskript-Sendungen. Die Methode, auf diese Weise die genaue Entstehungsreihenfolge zu rekonstruieren, ist mittlerweile erprobt und erweist sich auch hier als adäquat und zuverlässig.

Da Haydn Liedtexte nicht vorliegen hatte, bilden die Wiederholungen ein echtes editorisches Problem: Oft lassen sich keine eindeutigen Befunde weder für die Binnenwiederholungen (Teilwiederholungen) noch für die strophischen Wiederholungen ausfindig machen. Ob eine Wiederholung vielleicht schon in der Melodievorlage stand oder erst während des

Drucks eingefügt wurde, ob Haydn die Doppelstriche immer korrekt gedeutet hat, ob Thomson möglicherweise Wiederholungen, die im Autograph standen, gestrichen hat (was wir aber nur feststellen können, wenn das Autograph noch erhalten ist) und ob Korrekturen in der Kopistenabschrift noch in Wien oder erst in Edinburgh vorgenommen wurden – all dies bedeutet unangenehme und vielfältige Fallstricke. Die Herausgeber begründen ihr einleuchtendes und klares Vorgehen in diesem Punkt im Vorwort: Sie haben sich so weit als möglich an die Wiener Kopistenabschrift gehalten und an den Stellen, an denen Wiederholungszeichen fehlen, je nach Quellenlage typographisch unterschiedlich ergänzt. Besser kann man es nicht machen.

Die Herausgeber setzen die hier veröffentlichten Sätze in Kontrast zu den 1791/92 und 1794/95 entstandenen Bearbeitungen für den Londoner Verleger William Napier (Bde. 1 und 2 der Reihe XXXII); die Sätze für Thomson enthalten Vor- und Nachspiele und einen ausgeschriebenen Klavierpart, diejenigen für Napier keine „symphonies“ und nur eine Generalbassstimme. Ich bin nicht so sicher, ob man mit dieser Gegenüberstellung das Wesentliche erfasst, wiewohl freilich die äußeren Unterschiede vollkommen richtig beschrieben sind. Sind nicht Sätze wie Nr. 175, *Scornfu' Nansy*, – um nur eines von sehr vielen Beispielen herauszugreifen – ebensolche Generalbasssätze wie die Stücke für Napier, auch wenn der Klavierpart ausnotiert wurde? Jedenfalls schwankt die Wichtigkeit der einzelnen Instrumente für den Satz in den vorliegenden 112 Bearbeitungen (ohne Instrumentalvariationen) ganz erheblich: Es gibt Sätze, in denen die Violinstimme fast durchgehend unisono mit der Singstimme geführt wird (z. B. Nr. 253), Sätze, in denen die Violinstimme kaum je die Singstimme in einem kurzen Unisono streift (z. B. Nr. 175), Cellostimmen mit und Cellostimmen ganz unabhängig von der linken Klavierhand, satztechnisch von der Liedbegleitung abgesetzte Vor- und Nachspiele und solche, die sich nicht absetzen, usw. Nur eines bleibt konstant: Die rechte Klavierhand verdoppelt immer die Liedmelodie. Plötzlich kann man sich des Gedankens nicht erwehren, dass das eine subtile Weise ist, die Singstimme – eigentlich doch das Zentrum der Bearbeitungen – überflüssig zu machen.

Mag sein, dass dies Haydns Reaktion auf die Textlosigkeit seiner Vorlagen war.

Die editorische Leistung ist aufgrund der äußerst unübersichtlichen Quellenlage – hervorgerufen insbesondere durch Thomsons Wiederabdrucke, Neuauflagen, Änderungswünsche für einzelne Stimmen hie und ganze Sätze da, seine Umgruppierungen und Neutextierungen – gewaltig. Es ist ein in allen Belangen zuverlässiger, höchst interessanter und musikalisch überaus ansprechender Band entstanden. Letzteres kann man nur immer wiederholen. Darum: musizieren! Das Sprachproblem haben die schottischen Herausgeber freundlich und mit der Nonchalance der Muttersprachler gelöst: In Anhang II reproduzieren sie Thomsons Vorwort zu einem seiner Liederbände, das ein schottisch-englisches Glossar enthält: nachsehen!

(September 2003) Petra Weber-Bockholdt

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Volume 17: Harold en Italie. Edited by Paul BANKS and Hugh MACDONALD. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. XIX, 241 S.

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Volume 4: Incomplete Operas. Edited by Ric GRAEBNER and Paul BANKS. Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. XXVI, 345 S.

Einige Nummern des Werkverzeichnisses von Kern Holoman werden wir nie ediert finden, da sie nur in Hector Berlioz' Kopf existierten und das Notenpapier gar nicht erst erreichten. Nun aber liegt ein Band vor mit zwei unvollendeten Opernprojekten, deren eines, *Les Francs-juges*, relativ umfangreich ist, während das andere, *La Nonne sanglante*, über den Planungsstand kaum hinausgekommen ist. Als Eugène Scribes Libretto der *Nonne sanglante* schließlich 1854 in der Vertonung Charles Gounods aufgeführt wurde, schätzte Berlioz sich glücklich, „es nicht behalten zu haben“ (S. XXV). Dagegen gehört die Oper *Les Francs-juges*, die Berlioz seit 1826 beschäftigte, zu den wichtigsten Projekten seiner frühen Zeit, und manches Stück, wie die Nr. 9 als *Marche au supplice* der *Symphonie fantastique*, überlebte es in späteren Übernahmen. Einzig die Ouvertüre sollte zu einem seiner meist aufgeführten

Werke werden, das ihn vor allem in Deutschland bekannt machte – allerdings durch einen nicht autorisierten Klavierauszug, den Hofmeister in Leipzig veröffentlichte. Berlioz bekümmerte insbesondere, dass Robert Schumann ausgerechnet diese Ausgabe seiner Rezension von 1836 zugrunde legte. Für die Edition der Oper stand nur das Partitur-Autograph zur Verfügung, wobei die Ausgabe so weit geht, für die Nr. 11 die halbzerstörte Abschrift der Übertragung im Faksimile gegenüberzustellen, die dann durch die Fassung der späteren *Oraison funèbre*, dem zweiten Satz der *Grande symphonie funèbre et triomphale* von 1840, ergänzt wurde.

Harold en Italie, im November 1834 uraufgeführt, ist Berlioz' erstes wichtiges Werk nach seiner Rückkehr aus Rom, und wie die vielen Album-Eintragungen (S. 206) und auch die Aufführungstabelle in Appendix IV zeigen, eines seiner beliebtesten. Mark Even Bonds hat eindrucksvoll dargestellt, auf welche Weise der Komponist hier die Auseinandersetzung mit dem großen Vorbild Beethoven aufnimmt. Gewidmet hat er es seinem vertrautesten Freund aus Pariser Studienjahren, dem Advokaten Humbert Ferrand aus Bellay. Berlioz' Briefe an ihn geben immer wieder Auskunft über seine persönlichsten Erlebnisse und Beweggründe. Sicherlich ist mit dieser Widmung auch ein besonderer Dank verbunden, gehört doch *Harold en Italie* zu den Werken, mit denen sich Berlioz durch eine künstlerische Stilisierung von den Bedrängnissen seiner Krankheit befreit zu haben scheint, die sich im Rückblick als eine Form der Epilepsie diagnostizieren lässt. Gerade der *Marche des Pèlerins* folgt einer Schilderung in seinen *Mémoires* (hrsg. von Pierre Citron, Bd. 1, Paris 1969, S. 251), in der er erstaunlich genau eines seiner ersten Anfallserlebnisse wiedergibt (dazu Verf. und Dirk-Matthias Altenmüller, *Hector Berlioz*, Freiburg [in Vorb.]).

Umso erfreulicher ist es nun, auch den Entstehungsprozess dieses Werkes genauer nachvollziehen zu können. So hat Berlioz insbesondere mit der Solostimme viel experimentiert, obwohl er schon im August 1834 vermutete, dass Paganini diese Stimme nicht gefallen werde. Aber sie sei eben auch gar nicht in der Absicht geschrieben worden, ein Talent wie das seine brillieren zu lassen! (Brief an Ferrand

vom 31. 8. 1834, in: *Correspondance générale II*, hrsg. von Frédéric Robert, Paris 1975, Nr. 408, S. 196). Von besonderem Interesse ist auch die Geschichte der Cornett-Stimme, die geradezu zu einem Dokument der Entwicklung dieses Instruments wird. Dass Berlioz diese Experimente nicht entschlossen zu Ende führte, zeigt die fast resignierende Bemerkung der Herausgeber, dass „bestimmte Stellen im letzten Satz [...] niemals in umfassender Weise revidiert worden [sind], wie es Berlioz' offenkundigen Absichten entsprochen hätte“ (S. XIX). Aber die Möglichkeit solcher Schlussfolgerungen ist ja erst das Ergebnis einer genauen und kritischen Editionsarbeit, wie sie hier wieder vorgelegt worden ist.

Nur fehlt unverständlicherweise in allen Bänden der Serie ein Hinweis darauf, dass fast sämtliche Buchstaben, die ein Dirigent zur knappen Orientierung nimmt, von den Herausgebern stammen, obwohl im Erstdruck des *Harold en Italie* genau die Eintragungen Berlioz' aus seinem Autograph übernommen wurden. Das führte bei Wiederholungen, die Berlioz nicht ausschrieb, sondern dem Drucker nur als leer gezählte Takte angab, zu später unverständlichen Verdopplungen (etwa I, 358–394 = 400–436, weshalb die „dim.“-Angabe in den T. 435–438 eine Korrektur Berlioz' gegenüber dem Autograph sein muss, da diese Takte in A gar nicht eingezeichnet sind und die Angabe in den analogen T. 392–395 nicht erscheint). Weiterhin können die originalen Buchstaben, anders als die der Herausgeber, für eine metrische Analyse, die für Berlioz' Musik von großer Bedeutung ist, hilfreich sein. Und nicht zuletzt spricht aus manchen Setzungen die praktische Erfahrung des Dirigenten Berlioz, wenn er etwa im 1. Satz in T. 71 und nicht in T. 73 oder in T. 106 und nicht erst in T. 109 einen Buchstaben setzt. Deshalb seien hier die Takte für die Buchstaben, wie Berlioz sie eingezeichnet hat, angegeben: 1. Satz: A 71, B 106, (C wäre T. 173, der aber gestrichen wurde), D 189, (E wäre 200 [und nicht 199], gestrichen), H 285, I 323, K 372, K' 414, L 438; 2. Satz: A 16, B 36, C 46, D 64, E 111, F 131, G 161, H 187, J 215, K 258, (nur im Autograph: L 315); 3. Satz: A 53, B 62, C 164 (nicht 166!); 4. Satz: A 12, B 32 (nicht 34), C 59, D 77, E 97, F 128, G 213, F' 291, G' 376, H 411, I 516. Es wird also immer noch trotz der unübersehbaren Fülle

kritischer Ausgaben notwendig bleiben, die Originale in den Bibliotheken zu konsultieren, auch wenn einem das mit dem Verweis auf die vorhandenen Editionen nicht gerade leicht gemacht wird!

(Oktober 2003)

Christian Berger

FÉLIX-ALEXANDRE GUILMANT: Ausgewählte Orgelwerke I: Sonates 1–4. Urtext. Hrsg. von Wolf KALIPP. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. XXXVIII, 108 S. Faks.

FÉLIX-ALEXANDRE GUILMANT: Ausgewählte Orgelwerke II: Sonates 5–8. Urtext. Hrsg. von Wolf KALIPP. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. XXVIII, 167 S. Faks.

LÉON BOËLLMANN: Sämtliche Orgelwerke I. Zu Lebzeiten des Autors veröffentlichte Werke. Urtext. Hrsg. von Helga SCHAUERTE-MAUBOUET. Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. XXXI, 104 S., Faks.

LÉON BOËLLMANN: Sämtliche Orgelwerke II. Suiten, posthum veröffentlichte und unveröffentlichte Werke. Urtext. Hrsg. von Helga SCHAUERTE-MAUBOUET. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. LI, 97 S., Faks.

Das 19. Jahrhundert erobert die Orgelbänke schon seit längerer Zeit; Frankreich hat dabei Vorfahrt, während die „deutsche Orgelromantik“ etwas nachhinkt. Altmeister Félix-Alexandre Guilmant ist zur Zeit mit mehreren Ausgaben vertreten: Einmal ist die praktische Ausgabe der Sonaten von Eaglefield-Hull (1911) noch immer präsent (vielleicht auch wegen des gut lesbaren Notenbildes und der einzeln veröffentlichten Sonaten: wer spielt schon alle?!); aus den USA kommt die reich kommentierte Reprint-Ausgabe von Wayne Leupold in letzter Zeit stärker auf den europäischen Markt. „Selbst in praktischer Neueinrichtung entfernen sie“ [diese und zahlreiche andere Teilausgaben] „sich durchaus nicht allzuweit vom Guilmantschen Originaltext“ (Vorwort Kalipp). Dennoch ist die Klärung der Textfragen zu begrüßen. Die Bärenreiter-Ausgabe bietet in gut lesbarem Druck, mit dreisprachigen Vorworten und Kritischem Bericht ein ebenso praktikables wie verlässliches Fundament für die Interpretation der immer soliden, noblen und orgelgemäßen Sonaten Guilmants. Dass er kein Revolutionär war, sondern ein Erbe vor allem Schumanns nebst zahlrei-

chen Wurzeln im 17./18. Jahrhundert, gehört zum leicht epigonal angehauchten Wesen dieser Musik.

Auf gleicher Höhenlage bewegt sich die Boëllmann-Ausgabe, allerdings kommt ihr noch das Verdienst zu, über die allgegenwärtige *Suite gothique* hinaus (das einzige Stück, mit dem Boëllmann in die kleine Unsterblichkeit typisch französischer Cathedral- und Touristensymphonik gelangte) weitere Orgelwerke entdeckt und zugänglich gemacht zu haben. Wohlklingende Musik der Belle Epoque – damit ist alles über Qualität und Begrenztheiten dieser Musik gesagt. Wer es hören möchte, dem sei die Doppel-CD empfohlen, welche die Herausgeberin jüngst in der „Cathédrale de Minden“/Westfalen eingespielt hat.

(September 2003)

Martin Weyer

PETR IL'IČ ČAJKOVSKIJ: New Edition of the Complete Works. Series II: Orchestral Works. Volume 39a: Symphony No 6 in B Minor ‚Pathétique‘ op. 74 (ČW 27). Autograph Draft, Facsimile. Edited by Polina VAJDMAN. Moscow u. a.: Muzyka/Mainz: Schott Musik International 1999. XVII, 205 S.

PETR IL'IČ ČAJKOVSKIJ: New Edition of the Complete Works. Series II: Orchestral Works. Volume 39b: Symphony No 6 in B Minor ‚Pathétique‘ op. 74 (ČW 27). Full Score. Edited by Thomas KOHLHASE. Moscow u. a.: Muzyka/Mainz: B. Schott's Söhne 1993. XIII, 228 S.

PETR IL'IČ ČAJKOVSKIJ: New Edition of the Complete Works. Series II: Orchestral Works. Volume 39c: Symphony No. 6 in B Minor ‚Pathétique‘ op. 74 (ČW 27). Critical Report. Facsimile Supplement. Edited by Thomas KOHLHASE. Moscow u. a.: Muzyka/Mainz: Schott Musik International 2003. XXIV, 233, 35 S.

Als im Oktober 1993 in Tübingen die Tschaikowsky-Gesellschaft e. V. gegründet wurde, erschien zeitgleich – nur drei Jahre nach der Publikation des 63. und damit letzten Bandes der alten russischen *Čajkovskij-Ausgabe* – der erste Band einer *Neuen Čajkovskij-Edition* (NČE). Unter der wissenschaftlichen Obhut der Gesellschaft soll diese neue, möglichst vollständige und philologisch-kritische Ausgabe die willkürlichen ideologischen Eingriffe der alten Werkesammlung beheben, neue Quellen erschließen und zu einer sachbezogenen Ausein-

andersetzung mit der Musik Čajkovskijs beitragen.

Leider folgte dem ersten Band der NČE – einer repräsentativ edierten Partitur der *Sinfonie Pathétique*, die schon 1994 mit dem Deutschen Musikeditions-Preis des Deutschen Musikverleger-Verbandes e. V. ausgezeichnet wurde – mehrere Jahre nichts nach. Stattdessen wuchsen die Reihe der *Čajkovskij-Studien* (Schott 1995 ff.) sowie die *Mitteilungen* der Tschaikowsky-Gesellschaft, die beide auf vielfältige Weise zur musikwissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Werk Čajkovskijs einladen.

Nun aber sind endlich auch der Kritische Bericht und ein Faksimile der Entwürfe zur *Pathétique* erschienen, so dass es möglich ist, die editorische Vorgehensweise der Herausgeber, Thomas Kohlhase und Polina Vajdman, sowie die Leistung der Verlage, Schott Musik International (Mainz) und Muzyka (Moskau), voll zu würdigen.

Die drei Bände der NČE heben sich nicht nur durch ihren signalfarbenen roten Leineneinband von dem dunklen Grün der sowjetischen Edition ab. Auch die inhaltliche Gestaltung zieht den Blick auf sich. Alle drei Bände sind in ihrem Textteil durchgehend zweisprachig (zweispaltig englisch und russisch) mit doppelter Titulatur und einem Vorwort, das grundlegende Informationen zu Ziel und Anlage der Gesamtausgabe enthält sowie (außer beim Kritischen Bericht) eine spezielle Hinführung zu dem jeweiligen Teilband hinzufügt. Siglen und Abkürzungen, Anmerkungen zu Datierung und Transliteration schließen sich in den beiden aktuell erschienenen Bänden als sinnvolle Ergänzung an.

Ein klares, übersichtliches Druckbild der Noten und die ausgesprochen sauber reproduzierten, auch in den Bleistifteintragungen gut lesbaren Faksimiles machen das Blättern zu einem Genuss und verführen rasch dazu, sich tiefer in die Musik hineinzubegeben.

Hier hilft zunächst der Kritische Bericht (Bd. 39c), der weit über editionstechnische Angaben hinausgeht. Eine chronologische Übersicht der umwegreichen Entstehungsgeschichte, beginnend mit den Plänen zu einer *Sinfonie Das Leben*, liest sich zugleich als spannende Chronik von Čajkovskijs letzten Lebensjahren. Dieser haben die Herausgeber dankenswerterweise viel Raum gegeben – wobei die unmittel-

bar auf die Sinfonie bezogenen Daten für den eiligen Leser fett hervorgehoben sind. Das Datengerüst wird dann im Rahmen einer ausführlichen Darstellung der Werkgeschichte durch Erläuterungen und Notenbeispiele sowie durch Auszüge aus Čajkovskijs Tagebüchern und Briefen erweitert. Gegliedert in die Unterabschnitte „Background“, „Sketches“, „The Short Score“ (gemeint sind Čajkovskijs Entwürfe), „Orchestration and Piano Arrangement“, „The Autographe Full Score“, „Manuscripts of the Piano Arrangement“, „Title and Dedication“, „The First Performance“ und „Early Editions“, bietet dieser Abschnitt nicht nur eine Zusammenstellung wertvoller Quellenzeugnisse, sondern auch einen interessanten Einblick in Čajkovskijs persönliche Arbeitsweise.

Eine detaillierte Quellenbeschreibung schließt sich an, bei der auch die (sich aus der Entstehungs- und Aufführungsgeschichte ergebenden) nicht von Čajkovskij stammenden Eintragungen berücksichtigt und eingeordnet werden. Eine graphische Darstellung, wie die einzelnen Quellen voneinander abhängen, komprimiert die Ausführungen dann auf ein klares Schema. Generelle Anmerkungen zum gedruckten Notentext leiten in die akribische Annotation der vier Sätze der Sinfonie über. Diese sind, im Interesse der Lesbarkeit, nicht mehr zweispaltig abgedruckt, sondern in einen englischen und einen russischen Teil untergliedert worden.

Nur 17 Korrekturen des gedruckten Notentexts der *Neuen Čajkovskij-Edition* schließen sich an. Angesichts der Tatsache, dass zwischen der Veröffentlichung der Partitur und dem Erscheinen des Kritischen Berichts ganze zehn Jahre verstrichen sind, kann das als eine ausgesprochen geringe Fehlerrate angesehen werden.

Beim Notentext der gedruckten Partitur (Bd. 39b) haben die Herausgeber Čajkovskijs Notationsweise nur sehr behutsam den heutigen Konventionen angepasst. (So haben sie sinnvollerweise die Anzahl redundanter Akzidentien reduziert.) Das Ergebnis enthält optisch einige Auffälligkeiten, die sich jedoch seit Vorliegen des Kritischen Berichts leichter erklären lassen (wie zum Beispiel die abweichende Bogensetzung zwischen Streichern und Bläsern bei gleicher musikalischer Figur). Andere Fragen bleiben offen. So erscheint im III. Satz,

T. 104 et al., die von den Herausgebern hinzugefügte Angabe „sul G“ für die auf dem tiefen G beginnende Violinfigur überflüssig. Auch fehlt in Čajkovskijs Partiturautograph im II. Satz, T. 7/8 et al., der Glissando-Strich offenbar nur aus Platzgründen: Wegen der an gleicher Stelle notierten Crescendo-Gabel wäre das Ergebnis im Original kaum zu entziffern. Da die Herausgeber aber die dynamischen Zeichen unter das System setzen und außerdem einen weiteren Notenabstand wählen, verwirrt die heute unübliche Angabe „gliss.“ ohne Strich.

Insgesamt fördern Partiturausgabe und Kritischer Bericht durch das sorgfältige Abwägen editorischer Eingriffe und durch die skrupulöse Einbeziehung des Lesers in die Entscheidungsfindung aufs Beste eine musikalische Interpretation, die über ein sklavisches Befolgen des Notentextes hinausgeht und hinter den gedruckten Zeichen deren musikalischen Sinn aufsuchen möchte.

Die Möglichkeit eines eigenverantwortlich-kritischen Umgangs mit dem Notenmaterial wird durch das Faksimile von Čajkovskijs Entwürfen gefördert (Bd. 39a). Optimal durch die Taktangaben der späteren Partitur ergänzt, lässt sich an diesen Seiten Čajkovskijs Arbeits- und Denkprozess vom Entwurf (seiner zentralen Arbeitsphase) bis hin zur späteren Partitur (die auszuschreiben für den Komponisten dann ein Routine-Vorgang war) nachvollziehen. Das Faksimile wird durch die Transkription eines Entwurfs für Cello ergänzt, der sich in die Seiten zur *Sechsten Sinfonie* mit hineingemengt hat, sowie durch einen umfangreichen Textkommentar zur Werkvorgeschichte, zur Entstehung der Entwürfe und zur Geschichte des Autographs. Eine umfangreiche Quellenbeschreibung einschließlich seitenweiser Anmerkungen beschließt den Band.

Besonders zu erwähnen bleibt noch ein separater Faksimile-Anhang im Kritischen Bericht (also in Bd. 39c). Er umfasst 25 autographe Einzelseiten, die Čajkovskij im Verlauf der Umarbeitung vom Entwurf zur Partitur ausgesondert, aber nicht vernichtet hat. Angesichts all dieser in vorzüglicher Qualität vorgelegten Čajkovskij-Handschriften ist es zutiefst bedauerlich, dass das Faksimile vom Autograph der Gesamtpartitur (Moskau 1970) nicht mehr im Handel erhältlich ist. Es würde den Einblick in Čajkovskijs Komponierwerkstatt, den die drei

Bände der *Neuen Čajkovskij-Edition* nun ermöglichen, auf optimale Weise vervollständigen.

In diesem Zusammenhang sei aber auf die Dissertation von Polina Vajdman über Čajkovskijs Arbeitsweise hingewiesen, die demnächst in den *Čajkovskij-Studien* erscheint und die Edition der *Sinfonie Pathétique* musikwissenschaftlich abrundet. Sinnvollerweise wird dieser Band dann auch die deutsche Fassung des Kritischen Berichts enthalten. Der von den Verlagen gewählte Umweg über das Englische fördert zwar die Internationalität der *New Edition of the Complete Works*, aber das polyglotte Repertoire der Spezialbegriffe hat auch seine Tücken.

(September 2003)

Kadja Grönke

Eingegangene Schriften

L'Archivio musicale della Basilica di San Giovanni in Laterano. Catalogo dei manoscritti e delle edizioni (secc. XVI–XX). A cura di Giancarlo ROSTIROLLA. Introduzione di Wolfgang WITZENMANN. Roma: Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione generale per gli archivi 2002. 2 Bde. LXI, 1376 S., Notenbeisp. (Pubblicazioni degli Archivi di Stato Strumenti CLIII.)

Bachs „Wohltemperiertes Klavier“ in Perspektiven. Hrsg. von Volker KALISCH. Essen: Verlag Die Blaue Eule 2002. 73 S., Abb. (Musik-Kultur. Band 10.)

JÜRIG BAUR: Annotationen zur Musik. Ausgewählte Schriften, Aufsätze und Vorträge. Eingeleitet und hrsg. von Oliver DRECHSEL. Köln: Verlag Dohr 2003. 288 S., Abb., Notenbeisp.

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Band 24: Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes. Edited by Peter BLOOM. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. LVII, 564 S., Notenbeisp.

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Band 26: The Portraits of Hector Berlioz. Edited by Gunther Braam. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. XVII, 410 S., Abb.; Textband dt./frz. VI+205 S.

Berlioz, Wagner und die Deutschen. Hrsg. von Sieghart DÖHRING, Arnold JACOBSHAGEN und Gunther BRAAM. Köln: Verlag Dohr 2003. 343 S., Abb., Notenbeisp.

Wozu Biographik? Zur Rolle biographischer Methoden in Vermittlungsprozessen und Musikanalyse. Bericht über die Tagung der Fachgruppe „Musikwissenschaft und Musikpädagogik“ in der Gesellschaft für Musikforschung. Lüneburg, 30. November – 1. Dezember 2002. Im Auftrag der Fachgruppe hrsg. von Andreas WACZKAT. Rostock: Universität Rostock 2003. 102 S.

JAN BRACHMANN: Kunst – Religion – Krise: Der Fall Brahms. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. 496 S., Notenbeisp. (Musiksoziologie. Band 12.)

Bruckners Neunte im Fegefeuer der Rezeption. Hrsg. von Heinz-Klaus METZGER, Rainer RIEHN und Benjamin-Gunnar COHRS. München: edition text + kritik im Richard-Boorberg-Verlag 2003. 245 S., Notenbeisp. (Musik-Konzepte. Heft 120/121/122.)

GABRIELE BUSCH-SALMEN/RENATE MOERING/WALTER SALMEN: Nur nicht lesen! immer singen ... Musik und Musiker im Umfeld Goethes. Katalog zur Ausstellung im Freien Deutschen Hochstift 28. September – 23. November 2003. Frankfurt: Freies Deutsches Hochstift/Frankfurter Goethe-Museum 2003. 138 S., Abb.

Chopin 1849/1999. Aspekte der Rezeptions- und Interpretationsgeschichte. Hrsg. von Andreas BALLSTAEDT. Schliengen: Edition Argus/Verlag Ulrich Schmitt 2003. 233 S., Abb., Notenbeisp.

Tullio Cima, Domenico Massenzio e la musica del loro tempo. Atti del Convegno Internazionale (Ronciglione 30 ottobre – 1º novembre 1997). A cura di Fabio CARBONI, Valeria DE LUCCA, Agostino ZIINO. Roma: Ibmus-Istituto di Bibliografia Musicale 2003. XII, 463 S., Abb., Notenbeisp. („colloquia“. collana dell'Istituto di Bibliografia Musicale 2.)

BERND CLAUSEN: Das Fremde als Grenze. Fremde Musik im Diskurs des 18. Jahrhunderts und der gegenwärtigen Musikpädagogik. Augsburg: Wißner-Verlag 2003. 158 S., Abb., Notenbeisp. (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Band 14.)

Conceptualisms. Zeitgenössische Tendenzen in Musik, Kunst und Film. Hrsg. von Christoph METZGER im Auftrag der Akademie der Künste, Berlin. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2003. 250 S., Abb.

FABIAN DAHLSTRÖM: Jean Sibelius. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Werke. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2003. XLVII, 768 S., Abb., Notenbeisp.

The Death of Franz Liszt. Based on the Unpublished Diary of His Pupil Lina Schmalhausen. Introduced, Annotated, and Edited by Alan WALKER. Ithaca/London: Cornell University Press 2002. XI, 208 S., Abb.

PAUL-HEINZ DITTRICH: „Nie vollendbare poetische Anstrengung.“ Texte zur Musik 1957–1999. Hrsg. von Stefan FRICKE und Alexandra RAETZER. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2003. 372 S., Notenbeisp. (Quellentexte zur Musik des 20. Jahrhunderts. Band 10.1.)

ULRICH DRÜNER: Schöpfer und Zerstörer. Richard Wagner als Künstler. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2003. 361 S., Abb.

Echolos. Klangwelten verfolgter Musikerinnen in der NS-Zeit. 12. Tagung der AG „Frauen im Exil“ in der „Gesellschaft für Exilforschung“ in Zusammenarbeit mit dem Oberstufen-Kolleg der Universität Bielefeld und dem Orpheus Trust Wien. 1.–3. November 2002. Hrsg. von Anna-Christine RHODE-JÜCHTERN und Maria KUBLITZ-KRAMER. Redaktionelle Mitarbeit: Tobias ELLENBERGER. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2004. 321 S., Abb., Notenbeisp.

ARNFRIED EDLER: Musik zwischen Mythologie und Sozialgeschichte. Ausgewählte Aufsätze aus den Jahren 1972 bis 2000. Hrsg. von Wolfgang HORN und Günter KATZENBERGER. Augsburg: Wißner-Verlag 2003. 408 S., Notenbeisp. (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Band 13.)

RUDOLF FLOTZINGER: Leoninus musicus und der Magnus liber organi. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. 223 S., Abb., Notenbeisp.

MIREILLE GEERING: Die Sologesangschule von Hans Georg Nägeli. Zürich: Hug Musikverlage 2003. Band I: Abhandlung und Kritischer Bericht, 241 S.; Band II: Edition Teil 1. Lieder A–D, 257 S.; Band III: Edition Teil 2. Lieder E–K, 302 S.

MARIE LOUISE GÖLLNER: Essays on Music and Poetry in the Late Middle Ages. Tutzing: Hans Schneider 2003. VIII, 277 S., Notenbeisp. (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 61.)

PETER GÜLKE: Guillaume Du Fay. Musik des 15. Jahrhunderts. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler / Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. XXVI, 504 S., Abb., Notenbeisp.

MATHIAS HANSEN: Richard Strauss. Die Sinfonischen Dichtungen. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. 234 S., Notenbeisp. (Bärenreiter Werkeinführungen.)

SVEN HIEMKE: Ludwig van Beethoven. Missa solennis. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. 203 S., Abb., Notenbeisp. (Bärenreiter Werkeinführungen.)

KLAUS HOFMANN: Johann Sebastian Bach. Die Motetten. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. 263 S., Abb., Notenbeisp. (Bärenreiter Werkeinführungen.)

SIMONE HOHMAIER: „Ein zweiter Pfad der Tra-

dition“. Kompositorische Bartók-Rezeption. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2003. 256 S., Notenbeisp.

MUTIEN-OMER HOUZIAUX: À la recherche „des“ Requiem de Fauré ou L'authenticité musicale en questions. Préface de Jean-Michel NECTOUX. Liège: Société liégeoise de musicologie/Paris: Librairie Klincksieck 2000. XXIII, 249 S., Abb., Notenbeisp. (Revue de la Société Liégeoise de Musicologie 15–16.)

Internationales Musikwissenschaftliches Symposium „Haydn & Das Streichquartett“. Im Rahmen des „Haydn Streichquartett Weekend“ Eisenstadt, 1.–5. Mai 2002. Referate und Diskussionen. Hrsg. von Georg FEDER und Walter REICHER. Tutzing: Hans Schneider 2003. 217 S., Notenbeisp. (Eisenstädter Haydn-Berichte. Band 2.)

JEFFREY H. JACKSON: Making Jazz French. Music and Modern Life in Interwar Paris. Durham/London: Duke University Press 2003. XI, 266 S., Abb.

Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 2003. Hrsg. von Günther WAGNER. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2003. 295 S., Abb. Notenbeisp.

ANDREAS JAENSCH: Leonard Bernsteins Musiktheater. Auf dem Weg zu einer amerikanischen Oper. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. 411 S., Abb., Notenbeisp.

Zwischen Klassik und Klassizismus. Johann Nepomuk Hummel in Wien und Weimar. Kolloquium im Goethe-Museum Düsseldorf 2000. Hrsg. von Anselm GERHARD und Laurenz LÜTTEKEN. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. 163 S., Abb., Notenbeisp. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung. Band 1.)

Kongressberichte Bad Waltersdorf/Steiermark 2000, Lana/Südtirol 2002. Hrsg. von Bernhard HABLA. Tutzing: Hans Schneider 2003. 525 S., Abb., Notenbeisp. (Alta Musica. Band 24.)

MALTE KORFF: Franz Schubert. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag 2003. 190 S., Abb. (dtv portrait.)

EDWARD L. KOTTICK: A History of the Harpsichord. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 2003. XVI, 557 S., Abb., CD

Joseph Martin Kraus – Gedenkstätte. Musiksammlung Vleugels. Volksliedsammlung Albert Brosch. Ein Führer durch die musikgeschichtlichen Sammlungen des Bezirksmuseums Buchen. Bearbeitet von Helmut BROSCHE. Buchen: Verein Bezirksmuseum Buchen 2003. 80 S., Abb. (Zwischen Neckar und Main. Schriftenreihe des Vereins Bezirksmuseums e. V. Buchen. Heft 32.)

ERNÓ LENDVAI: Bartóks dichterische Welt. Budapest: Akkord Music Publishers 2001. 339 S., Abb., Notenbeisp.

ERNŐ LENDVAI: Bartók's Style. As reflected in Sonata for two Pianos and Percussion and Music for Strings, Percussion and Celesta. Budapest: Akkord Music Publishers 1999. 185 S., Notenbeisp.

ERNŐ LENDVAI: Die Einheit des Kunstwerkes in Verdis Aida. Budapest: Betű Stúdió 2002. 47 S., Notenbeisp.

ERNŐ LENDVAI: Toscanini and Beethoven. The Reconstruction of the „Seventh Symphony“. Budapest: Akkord Music Publishers 2000. 82 S., Notenbeisp.

Lexikon der Oper. Komponisten – Werke – Interpreten – Sachbegriffe. Hrsg. von Elisabeth SCHMIERER unter Mitarbeit des Forschungsinstituts für Musiktheater der Universität Bayreuth und mit einem Geleitwort von Dieter SCHNEBEL. Laaber: Laaber-Verlag 2002. Band 1: A – Le, 855 S., Abb.; Band 2: Li – Z, 851 S., Abb.

ROBERT LIEBRAND: Die Entwicklung der katholischen Kirchenmusik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die liturgischen Vokalkompositionen Heino Schuberts. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2003. 285 S., Notenbeisp. (Diskordanzen. Studien zur neueren Musikgeschichte. Band 13.)

Gustav Mahler. Briefe und Musikautographen aus den Moldenhauer-Archiven in der Bayerischen Staatsbibliothek. Gesamtedaktion: Sigrid von MOISY und Ulrich MONTAG. Hrsg. von der Kulturstiftung der Länder und der Bayerischen Staatsbibliothek München 2003. 248 S., Abb.

Man sieht, was man hört. Udo Zimmermann über Musik und Theater. Hrsg. von Frank GEISSLER. Mitarbeit Barbara DAMM und Regine PALMAI. Leipzig: Reclam Verlag 2003. 256 S., Abb.

CHRISTIAN MEYER: Les Traités de Musique. Turnhout: Brepols 2001. 189 S., Abb., Notenbeisp. (Typologie des Sources du Moyen Âge Occidental. Fasc. 85.)

CATHERINE MILLER: Jean Cocteau, Guillaume Apollinaire, Paul Claudel et le Groupe des Six. Rencontres poético-musicales autour des Mélodies et des Chansons. Sprimont: Mardaga 2003. 284 S., Abb., Notenbeisp.

Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft. München 2003, Neue Folge, Heft 63. Redaktion: Reinhard SEEBOHM. Tutzing: Hans Schneider 2003. 123 S., Notenbeisp.

„Der moderne Komponist baut auf der Wahrheit“. Opern des Barock von Monteverdi bis Mozart. Hrsg. von Hanspeter KRELLMANN und Jürgen SCHLÄDER. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2003. XII, 286 S., Abb.

Musik in Baden-Württemberg. Jahrbuch 2003/ Band 10. Im Auftrag der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg hrsg. von Georg GÜNTHER. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2003. 314 S., Abb., Notenbeisp.

Musik in Bayern. Halbjahresschrift der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e. V. Heft 64/ 2002. Tutzing: Hans Schneider 2003. 165 S., Abb.

Musik in Goethes Werk. Goethes Werk in der Musik. Hrsg. von Andreas BALLSTAEDT, Ulrike KIENZLE und Adolf NOWAK. Schliengen: Edition Argus 2003. 414 S., Abb., Notenbeisp. (Sonus. Schriften zur Musik. Band 5.)

Musik und Architektur. Hrsg. von Christoph METZGER im Auftrag des Internationalen Musikinstituts Darmstadt. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2003. 113 S., Abb.

Musik und Humanität. Interdisziplinäre Grundlagen für (musikalische) Erziehung und Bildung. Beiträge eines interdisziplinären und internationalen Symposiums am Institut für Musikpädagogik der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main 2001. Hrsg. von Hans Günther BASTIAN und Gunter KREUTZ. Mainz u. a.: Schott 2003. 349 S., Abb., Notenbeisp.

Musik und Leben. Freundesgabe für Sabine Giesbrecht zur Emeritierung. Hrsg. von Hartmuth KINZLER. Osnabrück: Universität Osnabrück 2003. 435 S., Abb., Notenbeisp. (Schriftenreihe des Fachbereichs Erziehungs- und Kulturwissenschaften. Band 18.)

Musik und Urbanität. Arbeitstagung der Fachgruppe Soziologie und Sozialgeschichte der Musik in Schmöckwitz/Berlin vom 26.–28. November 1999. Hrsg. von Christian KADEN und Volker KALISCH. Essen: Verlag Die Blaue Eule 2002. 243 S., Abb., Notenbeisp. (Musik-Kultur. Band 9.)

Musikalische Produktion und Interpretation. Zur historischen Unaufhebbarkeit einer ästhetischen Konstellation. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Wien u. a.: Universal-Edition/ Graz: Institut für Wertungsforschung 2003. 222 S., Notenbeisp. (Studien zur Wertungsforschung. Band 43.)

Musikästhetik. Hrsg. von Helga de la MOTTE-HABER in Verbindung mit Eckhard TRAMSEN. Laaber: Laaber-Verlag 2004. 458 S., Abb., Notenbeisp. (Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft. Band 1.)

Musik.Frau.Sprache. Interdisziplinäre Frauen- und Genderforschung an der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Hrsg. von der Hochschule für Musik und Theater Hannover, Kathrin BEYER und Annette KREUTZIGER-HERR. Herbolzheim: Cen-

taurus Verlag 2003. 362 S., Abb., Notenbeisp. (Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik. Band 5.)

Musikhandschriften von Pfälzer Wandermusikanten in den Museen der Burg Lichtenberg, von Mackenbach und Breitenbach: Thematischer Katalog. Bearbeitet von Paul ENGEL und Gottfried HEINZ. Bad Honnef: Verlag Karl Heinrich Bock [2003]. 77 S., Notenbeisp. (Musik in der Pfalz. Band 1./RISM Serie A/II – Musikhandschriften nach 1600.)

Musikschule „Paul Hindemith“ – 75 Jahre Musikschule Neukölln. Hrsg. von der Musikschule Neukölln, Heike FRICKE und Walter-Wolfgang SPARRER. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2003. 245 S., Abb., Notenbeisp.

BURKHARD MUTH: Theodor Leschetizky – der bedeutendste Klavierlehrer, den die Welt je gesehen hat? Eine Einführung in Leben, Werk und Wirken des Pädagogen, Pianisten und Komponisten. Fernwald: Musikverlag Burkhard Muth 2003. 219 S., Abb., Notenbeisp. (PianoPädagogik. Band 3.)

CONSTANZE NATOŠEVIĆ: „Così fan tutte“. Mozart, die Liebe und die Revolution von 1789. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. 379 S., Abb., Notenbeisp.

Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch. 11. Jahrgang 2002/2003. Begründet von Franz KRAUTWURST, hrsg. von Marianne DANCKWARDT und Johannes HOYER. Franz Krautwurst zum 80. Geburtstag. Augsburg: Wißner-Verlag 2003. 257 S., Abb., Notenbeisp.

LUIGI NONO: Dokumente · Materialien. Hrsg. von Andreas WAGNER für Netzwerk Musik Saar. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2003. 192 S., Abb. (Schriftenreihe Netzwerk Musik Saar. Band 1.)

L'orizzonte filosofico del comporre nel ventesimo secolo. A cura di Gianmario BORIO. Venezia: Fondazione Ugo e Olga Levi/Società editrice il Mulino 2003. 420 S., Notenbeisp. (Quaderni di „Musica e Storia“ 4.)

Ad Parnassum: A Journal of Eighteenth- and Nineteenth-Century Instrumental Music. Editor-in-chief: Roberto de CARO. Bologna: Ut Orpheus Edizioni 2003. 210 S., Abb., Notenbeisp.

Percorsi dell'oratorio romano. Da „historia sacra“ a melodramma spirituale. Atti della giornata di studi (Viterbo 11 settembre 1999). A cura di Saverio FRANCHI. Roma: Ibumus-Istituto di Bibliografia Musicale 2002. XIX, 340 S., Abb. („colloquia“. collana dell'Istituto di Bibliografia Musicale 1.)

Pierrot Lunaire. Bildtransformation von Nikola Dimitrov nach der Musik Arnold Schönbergs. Hrsg. von Stefan FRICKE. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2003. 72 S., Abb., CD

Rachmaninow aus der Nähe. Erinnerungen und kritische Würdigungen von Zeitgenossen. Mit Beiträgen von Alexander GOLDENWEISER, Nikolai MALKO, Nikolai MEDTNER, Matwej PRESSMAN, Sofia SATINA, Marietta SCHAGINJAN, Fjodor F. SCHALJAPIN sowie Alfred und Jekaterina SWAN. Hrsg. von Andreas WEHRMEYER. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2003. XII, 313 S. (musik konkret. Band 13.)

Vom rechten Thon der Orgeln und anderer Instrumenten. Festschrift Christian Ahrens zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Birgit ABELS. Bad Köstritz: Forschungs- und Gedenkstätte Heinrich-Schütz-Haus 2003. 358 S., Abb., Notenbeisp. (Köstritzer Schriften. Band 2.)

Répertoire international des sources musicales/Internationales Quellenlexikon der Musik. Serie A // 15. Einzeldrucke vor 1800. Band 15: Register der Verleger, Drucker und Stecher und Register der Orte zu den Bänden 1–9 und 11–14. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. 14*, 746 S.

Rheinische Sängerinnen des 20. Jahrhunderts. Eine Dokumentation in Wort und Ton. Hrsg. von Thomas SYNOFZIK und Susanne RODE-BREY-MANN. Kassel: Verlag Merseburger 2003. 276 S., Abb., CD (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. Band 164.)

JOHN A. RICE: Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court, 1792–1807. Cambridge: Cambridge University Press 2003. XX, 386 S., Abb., Notenbeisp.

CESARINO RUINI: I manoscritti liturgici della Biblioteca musicale L. Feininger presso il Castello del Buonconsiglio di Trento. Vol. II: Repertorio analitico dei testi. Trento: Provincia Autonoma di Trento – Servizio beni librari e archivistici 2002. 783 S. (Patrimonio storico e artistico del Trentino 25.)

ARNOLD SCHERING/FRANK REINISCH: Neue Tabellen zur Musikgeschichte. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2003. VIII, 264 S.

AGATA SCHINDLER: Dresden List. Musikstadt Dresden und nationalsozialistische Judenverfolgung 1933–1945 in Wort und Bild. Ein Beitrag zur Dresdner Musikgeschichte. Dresden: A. Schindler 2003. 120 S., Abb.

LOTHAR SCHMIDT: Die römische Lauda und die Verchristlichung von Musik im 16. Jahrhundert. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. 429 S., Notenbeisp. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung. Band 2.)

ENJOTT SCHNEIDER: Zeit – Rhythmus – Zahl. Ein Grundlagenbuch zu Musik und Kultur. Mit 15 Zahlenbildern von Peter Neubäcker und 22 Grafiken.

München: E. Schneider 2003. 291 S., Abb., Notenbeisp.

Franz Schubert. Dokumente 1801–1830. Erster Band: Texte, Programme, Rezensionen, Anzeigen, Nekrologe, Musikbeilagen und andere gedruckte Quellen. Teilband II: Addenda und Kommentar. Hrsg. von Ernst HILMAR unter Mitarbeit von Werner BODENDORFF. Tutzing: Schneider 2003. XIV, 809 S., Abb. (Veröffentlichungen des Internationalen Franz Schubert Instituts. Band 10/Teilband II.)

Jean Sibelius und Wien. Hrsg. von Hartmut KRONES. Wien u. a.: Böhlau Verlag 2003. 174 S., Abb., Notenbeisp. (Wiener Schriften zur Stilkunde und Auführungspraxis. Sonderband 4.)

Sibelius Forum II. Proceedings from The Third International Jean Sibelius Conference Helsinki, December 7–10, 2000. Edited by Matti HUTTUNEN, Kari KILPELÄINEN, Veijo MURTOMÄKI. Helsinki: Sibelius Academy. Department of Composition and Music Theory 2003. 459 S., Notenbeisp.

DMITRI SMIRNOV: A Geometer of Sound Crystals. A Book on Philip Herschkowitz. Edited by Guy STOCKTON. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2003. VIII, 264 S., Notenbeisp. (studia slavica musicologica. Band 34.)

CHRISTIAN SPECK: Bibliographie zur Musikgeschichte in der Pfalz. Bad Honnef: Verlag Karl Heinrich Bock [2003]. 192 S. (Musik in der Pfalz. Band 2.)

JÉRÔME SPYCKET: La vie brève de Kathleen Ferrier. Préface de Dame Janet BAKER. Paris: Librairie A. Fayard 2003. 171 S., Abb.

ULRICH STELTNER/ULRICH ZWIENER/RAINER KLEINERTZ/MICHAEL BERG: Europäisches Ereignis „Kreutzeronate“. Beethoven – Tolstoj – Janáček. Jena: Collegium Europaeum Jenense 2004. 87 S., Abb., Notenbeisp. (Schriften des Collegium Europaeum Jenense. Band 30.)

Stettiner Komponisten. Hrsg. von Ekkehard OCHS, Peter TENHAEF, Walter WERBECK und Lutz WINKLER. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2004. 212 S., Abb., Notenbeisp. (Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 11.)

WOLFGANG SUPPAN: Blasmusikforschung seit 1966. Eine Bibliographie. Eine Publikation der internationalen Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik anlässlich des 70. Geburtstages von Wolfgang Suppan. Tutzing: Hans Schneider 2003. 156 S.

W. DEAN SUTCLIFFE: The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti and Eighteenth-Century Musical Style. Cambridge: Cambridge University Press 2003. XI, 400 S., Notenbeisp.

„Theater-Music in der Kirche“. Zur Geschichte der Lübecker Abendmusiken. Ausstellung in der Musikhochschule Lübeck anlässlich der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 24.–27. September 2003. Katalog bearbeitet von Volker SCHERLISS und Arndt SCHNOOR. Lübeck: Bibliothek der Hansestadt Lübeck / Musikhochschule Lübeck 2003. 79 S., Abb.

R. LARRY TODD: Mendelssohn. A Life in Music. Oxford u. a.: Oxford University Press 2003. XXIX, 683 S., Abb., Notenbeisp.

LEO TREITLER: With Voice and Pen. Coming to know medieval song and how it was made. Oxford u. a.: Oxford University Press 2003. XXX, 506 S., Abb., Notenbeisp., CD

MARC VANSCHEEUWJCK: The Cappella Musicale of San Petronio in Bologna under Giovanni Paolo Colonna (1674–95). History – Organization – Répertoire. Brussels/Rome: Institut Historique Belge de Rome/Belgisch Historisch Instituut te Rome 2003. 422 S., Abb., Notenbeisp., CD (Etudes d'histoire de l'art./Studies over Kunstgeschiedenis. Band 8.)

MARTIN VOGEL: Apollon Onos. Bonn: Orpheus-Verlag 2003. 299 S., Abb. (Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. Band 102.)

BETTINA WACKERNAGEL: Musikinstrumentenverzeichnis der Bayerischen Hofkapelle von 1655. Faksimile, Transkription und Kommentar. Tutzing: Hans Schneider 2003. 185 S., Abb. (Veröffentlichungen der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte.)

RICHARD WAGNER: Sämtliche Briefe. Band 13: Briefe des Jahres 1861. Hrsg. von Martin DÜRRER und Isabel KRAFT. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2003. 718 S., Abb.

RICHARD WAGNER: Sämtliche Briefe. Band 14: Briefe des Jahres 1862. Hrsg. von Andreas MIELKE. Redaktionelle Mitarbeit: Isabel KRAFT. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2002. 758 S., Abb.

Siegfried Wagner-Kompendium 1: Bericht über das erste internationale Symposium „SIEGFRIED WAGNER“ Köln 2001. Hrsg. von Peter P. Pachl. Mitarbeit: Lars KERSTING. Herbolzheim: Centaurus Verlag 2003. 472 S., Abb., Notenbeisp. (Neue Schriftenreihe der Internationalen Siegfried Wagner Gesellschaft. Band 1.)

LARS WALLERANG: Die Orchesterwerke Jürg Baur als Dialog zwischen Tradition und Moderne. Köln: Verlag Dohr 2003. 224 S., Notenbeisp.

BERNHARD WEBER: Neue Musik und Vermittlung. Vermittlungsaspekte Neuer Musik aus lerntheoretischer Perspektive. Hildesheim u. a.: Georg Olms

Verlag 2003. 430 S., Abb., Notenbeisp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 31.)

Weberiana. Mitteilungen der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V. Heft 13 (Sommer 2003). Redaktion: Frank ZIEGLER. Tutzing: Hans Schneider 2003. 176 S., Abb., Notenbeisp.

ISOLDE WEIERMÜLLER-BACKES / BARBARA HELLER: Klaviermusik von Komponistinnen vom 17. bis zum 21. Jahrhundert. Verzeichnis mit Hinweisen für den Unterricht. Düsseldorf: Staccato-Verlag 2003. 555 S.

HELENE WESSELY-KROPIK: Lelio Colista. Un maestro romano prima di Corelli. Con il Catalogo tematico delle Sonate a tre a cura di Antonella D'OVIDIO. Roma: Ibumus Istituto di Bibliografia Musicale 2002. 214 S., Abb., Notenbeisp. (Studi, Cataloghi e Sussidi. Collana dell'Istituto di Bibliografia Musicale IX.)

„Wie die Zeit vergeht“. Beiträge über „Zeit in der neueren Musik“ und „Deutsch-Französische Musikbeziehungen seit 1950“. Hrsg. von Wolf FROBENIUS. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2003. 100 S., Abb., Notenbeisp.

IAN WOODFIELD: Salomon and the Burneys. Private Patronage and a Public Career. Aldershot u. a.: Ashgate / Royal Musical Association 2003. 83 S. (Royal Musical Association. Monographs 12.)

Eingegangene Notenausgaben

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV, Band 9: Orgelchoräle der Neumeister-Sammlung BWV 714, 719, 737, 742, 957, 1090–1120. Hrsg. von Christoph WOLFF. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. XX, 77 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IV, Band 9: Orgelchoräle der Neumeister-Sammlung. Kritischer Bericht von Christoph WOLFF. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. 90 S.

HEINRICH PHILIPP BOSSLER: Blumenlese für Klavierliebhaber 1783. Hrsg. von Martin STAEHELIN. Kassel: Nagels Verlag 2003. XVI, 239 S., Faks. (Das Erbe deutscher Musik. Band 111. Abteilung Kammermusik, Band 11.)

La danza barocca a teatro. Ritornelli a ballo nell'opera veneziana del Seicento. A cura di Riccardo

CARNESECCHI. Vicenza: Neri Pozza Editore 2003. XXIV, 262 S. (Cultura popolare Veneta. Nuova Serie 22.)

JOHANN JACOB FROBERGER. Neue Ausgabe sämtlicher Werke IV.2: Clavier- und Orgelwerke abschriftlicher Überlieferung, Partiten und Partitensätze, Teil 3. Im Auftrag der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg unter Mitarbeit von Kenneth GILBERT und Thomas SYNOFZIK hrsg. von Siegbert RAMPE. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. XXIV, 146 S., Faks.

NIELS W. GADE: Werke. Serie I: Orchesterwerke, Band 12: Violinkonzert op. 56, Novelletten op. 53, 58. Hrsg. von Peder Kaj PEDERSEN und Thomas Holme HANSEN. Copenhagen: Engstrøm & Sdring A/S/Bärenreiter-Verlag 2003. XXV, 256 S., Faks.

FANNY HENSEL: Das Jahr. Zwölf Charakterstücke (1841) für das Fortepiano. Illustrierte Reinschrift mit Zeichnungen von Wilhelm Hensel. Faksimile nach dem Autograph aus dem Besitz des Mendelssohn-Archivs der Staatsbibliothek zu Berlin. Geleitworte von Beatrix BORCHARD, Ayako SUGAMAACK und Christian THORAU. Kassel: Furore Verlag 2000. 52, XVI S. (Furore-Edition 892.)

LEOŠ JANÁČEK: Kritische Gesamtausgabe. Reihe B/Band 4: Věčné Evangelium. Kantáta pro Sóla, Smíšený Sbor a Orchestr (1914)./Das ewige Evangelium. Kantate für Soli, gemischten Chor und Orchester (1914). Partitura/Partitur. Hrsg. von Leoš FALTUS und Miloš ŠTĚDRONĚ, Vorwort von Jan TROJAN. Praha: Editio Bärenreiter 2002. XVI, 121 S.

DIEGO ORTIZ: Trattado de Glosas. Viersprachige Neuausgabe der spanischen und der italienischen Originalausgaben. Rom 1553. Mit separater Gambenstimme. Hrsg. von Annette OTTERSTEDT. Ins Englische und Deutsche übersetzt von Hans REINERS. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. 125, 24 S., Faks.

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V: Orchesterwerke, Band 4: Sinfonie Nr. 8 in C, D 944. Teil a / Teil b: Anhang (Entwurf-Fassungen), Quellen und Lesarten. Vorgelegt von Werner ADERHOLD. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. XXIX, 398 S.

GEORG PHILIPP TELEMANN: Musikalische Werke. Band XXXVI: Frühe Kirchenmusiken. Hrsg. von Wolfram STEUDE. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. XXXVII, 237 S.

Mitteilungen

Es verstarben:

Eberhard KRAUS am 23. Oktober 2003,

Prof. Dr. Kurt von FISCHER am 27. November 2003,

Klaus KLEINSCHMIDT am 7. Januar 2004.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Kozo HATTORI zum 80. Geburtstag am 10. März,

Prof. Dr. Eva BADURA-SKODA zum 75. Geburtstag am 15. Januar,

Prof. Dr. Klaus-Jürgen SACHS zum 75. Geburtstag am 29. Januar,

Prof. Dr. Ernst LICHTENHAHN zum 70. Geburtstag am 4. Januar,

Prof. Dr. Algirdas AMBRAZAS zum 70. Geburtstag am 11. Februar,

Prof. Dr. Jürgen HUNKEMÖLLER zum 65. Geburtstag am 20. Februar,

Prof. Dr. Klaus HOFMANN zum 65. Geburtstag am 20. März.

*

PD Dr. Jürgen HEIDRICH, Universität Göttingen, hat einen Ruf an die Universität Münster auf eine C4-Professur für Musikwissenschaft angenommen.

PD Dr. Bernhard R. APPEL (Robert-Schumann-Forschungsstelle, Düsseldorf) wurde am 22. September 2003 zum Professor ernannt.

PD Dr. Brigit LODES hat den Ruf auf die Lehrkanzel für Historische Musikwissenschaft (Nachfolge Prof. Dr. W. Pass) an der Universität Wien angenommen. Die Rufe auf die C3-Professur für Musikwissenschaft an der Universität Erlangen-Nürnberg und auf die W3-Professur für das Fach Musikwissenschaft an der Hochschule für Künste der Freien Hansestadt Bremen hat sie daher abgelehnt.

Am 18. Oktober 2003 wurde in Folge der Auflösung der Brüder-Busch-Gesellschaft e. V. das Brüder-Busch-Archiv der Elsa-Reger-Stiftung zugestiftet. Seit 1999 als Dauerleihgabe im Max-Reger-Institut/Elsa-Reger-Stiftung der Forschung zugänglich, wird es rege für verschiedenste Forschungs-, Publikations- und Aufführungsvorhaben genutzt. Anschrift: Alte Karlsburg Durlach, Pfinztalstr. 7, 76227 Karlsruhe, Tel.: 0721/854501, Fax: 0721/854502,

E-Mail: mri@uni-karlsruhe.de, Informationen unter www.max-reger-institut.de.

Am 16. und 17. April 2004 findet in Nürnberg (Osterkirche) ein Aufführungspraxis-Seminar zum Thema „*Aspekte der Orgelbegleitung in Rezitativen und Arien geistlicher Vokalwerke von J. S. Bach*“ mit Joachim Roller statt. Info und Anmeldung (bis 1. April 2004): Joachim Roller, Kalkgrubenweg 4, 90455 Nürnberg, Tel.: 09129/285711, Fax: 09129/285715, E-Mail: webmaster@joachim-roller.de, Informationen unter www.joachim-roller.de.

Am 28. und 29. April 2004 veranstaltet das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Zürich in Zusammenarbeit mit der Zentralbibliothek Zürich ein Kolloquium anlässlich des 70. Geburtstages von Prof. Dr. Peter Gülke mit dem Titel „*Musiksprache – Sprachmusik*“. Es referieren u. a. Dieter Borchmeyer, Ludwig Finscher, Christian Kaden, Ulrich Konrad, Norbert Miller, Peter Horst Neumann und Hans Zender. Informationen unter Tel.: +41(0)1/6344761 bzw. www.musik.unizh.ch.

Das IV. Trossinger Symposium zur Renaissance-musikforschung findet am 30. April 2004 in der Musikhochschule Trossingen unter der Leitung von Prof. Dr. Nicole Schwindt statt. Es steht unter dem Thema „*Frauen und Musik im Europa des 16. Jahrhunderts: Infrastrukturen – Aktivitäten – Motivationen*“. Das Programm und weitere Informationen sind unter www.mh-trossingen.de/meldungen/rmf/symposium-2004.htm erhältlich.

Anlässlich des 75. Geburtstags von Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller veranstaltet die Robert-Schumann-Gesellschaft, Düsseldorf, am 15. und 16. Juli 2004 im Rahmen des 8. Schumannfestes ein Symposium zum Thema „*Robert Schumann, das Violoncello und die Cellisten seiner Zeit*“. Die Tagung findet in den Räumen der Deutschen Bank AG, Königsallee 47, in Düsseldorf statt. Die Vorträge sind öffentlich, der Eintritt ist frei. Auskunft zum Programm erteilt die Robert-Schumann-Forschungsstelle e. V., Bennigsenplatz 1, 40474 Düsseldorf, Tel.: 0211/131102; E-Mail: schumannGA@aol.com.

Um die Kenntnis des musikalischen Schaffens und des kulturellen Umfelds des seinerzeit „weltberühmten“ Komponisten und Organisten Dieterich Buxtehude (1637–1707) zu vertiefen, wird im Rahmen eines Veranstaltungswochenendes vom 8. bis 9. Mai an seiner Wirkungsstätte in Lübeck die „Internationale Dieterich-Buxtehude-Gesellschaft“ gegründet werden. Zu den Gründungsmitgliedern der Gesellschaft werden der Amsterdamer Organist, Cembalist und Dirigent Ton Koopman und die Buxtehude-Forscherin Kerala J. Snyder (USA) zählen. Die Gesellschaft wird sich der weiteren Erschließung

und Erforschung der Quellen von Buxtehudes Werken sowie der Vermittlung seiner Musik und zunächst auch der Gestaltung des Gedenkjahres 2007 (zum 300. Todestag) widmen. Information:

Musikabteilung der Bibliothek der Hansestadt Lübeck, Hundestraße 5–17, D-23552 Lübeck; www.dieterich-buxtehude.org.

Die Autoren der Beiträge

CLAUDIA MAURER ZENCK, geb. 1948 in Bremen. Studium der Musikwissenschaft in Freiburg/Brsg. und an der TU Berlin. Promotion 1974. 1976–1979 wissenschaftliche Mitarbeiterin beim Schwerpunkt „Exilforschung“ der DFG. 1984–1985 Lehrstuhlvertretung Universität/Gesamthochschule Essen. 1988–2001 Professur für „historische und kritische Musiktheorie mit dem Schwerpunkt musikalische Analyse“ und Musikgeschichte an der Hochschule bzw. Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz. Seit 2001 Professur für Historische Musikwissenschaft an der Universität Hamburg

DANUTA MIRKA, geb. 1968, ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Szymanowski Musik-Akademie in Kattowitz, Polen. Doktoratstudium unter der Leitung von Prof. Eero Tarasti an der Universität Helsinki, Promotion im Jahr 1997 mit der Arbeit *The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki* (Katowice: Akademia Muzyczna 1997). Im Jahr 2001/02 Senior Fulbright Fellow an der Indiana University, Bloomington, USA; im Jahr 2002/03 Humboldt Stipendiatin an der Universität Freiburg. Wissenschaftliche Interessen: polnische zeitgenössische Musik, Musiksemiotik, musikalische Kommunikation. Veröffentlichungen u. a. in *Music Theory Online*, *The American Journal of Semiotics*, *Semiotica*, *The Musical Quarterly*, *Journal of Music Theory*

JOHN IRVING ist Leiter des Department of Music der Bristol University, Großbritannien. Zu seinen zahlreichen Veröffentlichungen gehören auch drei Bücher über Mozart: *Mozart's Piano Sonatas: Contexts, Sources, Style* (Cambridge 1997), *Mozart: the ‚Haydn‘ Quartets* (Cambridge 1998) und *Mozart's Piano Concertos* (Aldershot 2003). Er arbeitet derzeit an einer Edition von Haffners *Œuvres mêlées*.

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 Einzüge und ohne Tabulatoren zu Beginn eines Absatzes, 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 sowie bei Tonbuchstaben (z. B.: *cis*, *fis*’), nicht bei Tonarten: E-Dur, f-Moll; Hervorhebungen gesperrt (ohne Unterstreichungen). 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: *Analytischen 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 klären Sie die Abdruckrechte für Notenbeispiele und Abbildungen selbst.
 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.