

Die Musikforschung

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

58. Jahrgang 2005 / Heft 3 – 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 € 69,- (SFr 124,20), zuzüglich Porto- und Versandkosten. Einzelpreis des Zeitschriftenheftes € 24,80 (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

Dieses Heft enthält folgende Beilage: Universität der Künste, Berlin.

Inhalt dieses Heftes

Andreas Haug: Der Beginn europäischen Komponierens in der Karolingerzeit: Ein Phantombild . . .	225
Michael Klaper: Zur Verschriftlichung karolingischer Gesangsformen: Ein Evangeliar des 9. Jahrhunderts als musikhistorische Quelle	242
Felix Heinzer: Sequenzen auf Wanderschaft – Transferszenarien am Beispiel von „Rex regum dei agne“ und „Sancti merita Benedicti“	252
Birgit Lodes / Matthias Miller: „Hic jacet Ludevicus Fenfflius“ Neues zur Biographie von Ludwig Senfl	260
Andreas Pfisterer: Zum Verhältnis der Fortuna-Messen von Josquin und Obrecht	267
Andreas Traub: Die „Hymni sacri“ von Cosmas Alder	274

Berichte

Berlin, 21. bis 24. Oktober 2004: „Polnische Komponisten des 19. und 20. Jahrhunderts im europäischen Kontext“	282
Dresden, 25. und 26. November 2004: „Bernd Alois Zimmermann. Zeitauffassung und musikalische Poetik“	283
Genua, 3. bis 5. Dezember 2004: „Paganini – Divo e Comunicatore“	284
Berlin, 6. und 7. Januar 2005: „Trivial – Kunst – Musik“	285
St. Petersburg, 14. und 15. Januar 2005: „Die Orgel im Konzertsaal und ihre Musik“	285
Hamburg, 3. bis 5. Februar 2005: „Musiktheater im Exil der NS-Zeit“	286
Bamberg, 3. bis 6. Februar 2005: „Erzeugen und Nachvollziehen von Sinn. Rationale, performative und mimetische Verstehensbegriffe in den Kulturwissenschaften“	287

Bochum, 18. bis 20. Februar 2005: „Erkenntnisgewinn durch Methode?“	288
Würzburg, 18. bis 20. Februar 2005: „Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts“	289
Karlsruhe, 27. Februar 2005: Händels Oster-Oratorium „La Resurrezione“ (Rom 1708)	290
New York City, 16. bis 19. März 2005: „Music’s Intellectual History: Founders, Followers and Fads“	291
Wolfenbüttel, 19. und 20. März 2005: „Herbst des Mittelalters und Kultur der Renaissance – Die Chansons des Josquin des Prez“	292
Stuttgart, 21. bis 24. April 2005: „Diva. Die Inszenierung der übermenschlichen Frau“	293
Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitären und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht	295

Besprechungen

E. Kohlhaas: Musik und Sprache im Gregorianischen Gesang (Schmidt-Beste; 308) / Chr. Schmidt: Harmonia Modorum. Eine gregorianische Melodielehre (Pfisterer; 310) / B. Morbach: Die Musikwelt des Mittelalters (Berger; 311) / R. Schlötterer: Der Komponist Palestrina (Hoyer; 311) / C. Caduff: Die Literarisierung von Musik und bildender Kunst um 1800 (Kohlhäufli; 313) / Carl Maria von Weber und die Schauspielmusik seiner Zeit (Tumat; 314) / César Franck. Werk und Rezeption; Actes du colloque Fromental Halévy (Schmierer; 316) / O. Vogel: Der romantische Weg im Frühwerk von Hector Berlioz (Jacobshagen; 317) / Chr. Heitmann: Die Orchester- und Kammermusik von Louise Farrenc vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Sonatentheorie (Wiegandt; 319) / F. Dahlström: Jean Sibelius. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Werke (Mäkelä; 321) / S. Hohmaier: „Ein zweiter Pfad der Tradition“. Kompositorische Bartók-Rezeption (Hunkemöller; 322) / Schostakowitschs Streichquartette; B. Feuchtnr: Dimitri Schostakowitsch. „Und Kunst geknebelt von der groben Macht“ (Braun; 323) / St. Keym: Farbe und Zeit. Untersuchungen zur musiktheatralen Struktur und Semantik von Olivier Messiaens „Saint François d’Assise“ (Petersen; 324) / Rheinische Sängerninnen des 20. Jahrhunderts (Rieger; 325) / S. Kogler: „Am Ende, wortlos, die Musik“. Untersuchungen zu Sprache und Sprachlichkeit im zeitgenössischen Musikschaffen (Grant; 325) / T. Böhmer-Mehner: Die Oper als offenes autopoietisches System im Sinne Niklas Luhmanns? (Helm; 326) / T. Widmaier: Der deutsche Musikalienleihhandel (Thrun; 328) / Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik (Gülke; 330) / Th. Klages: Medium und Form – Musik in den (Re-)Produktionsmedien (Grant; 331) / Chr. Willibald Gluck: La contesa dei Numi (Schmierer; 332) / J. Haydn: Werke I/13, I/16, VIII/1, XI, 2 (Berger; 332).

Eingegangene Schriften	333
Eingegangene Notenausgaben	336
Mitteilungen	338
Die Autoren der Beiträge	340

Der Beginn europäischen Komponierens in der Karolingerzeit: Ein Phantombild*

von Andreas Haug, Erlangen

I.

„Komponieren“: Gegen eine unbefangene Anwendung dieses Begriffs auf Erzeugungsweisen einstimmiger Musik des Mittelalters bestehen in der musikgeschichtlichen Forschung Bedenken.¹ Zumal die einstimmigen liturgischen Gesänge erscheinen im Hinblick auf die neuzeitlichen Konnotationen des Begriffs bestenfalls als Produkte defizitärer oder rudimentärer Weisen von Komposition. Die Defizite, an die man dabei denken mag, sind mannigfach: Mangel an kompositorischer Ambition, weil die Melodien nur als Vehikel eines feierlichen Vortrags sakraler Texte gegolten hätten; Mangel an kompositorischer Originalität als Folge einer Assimilation des Selbstverfertigten an das Verbürgte und Kommune; Mangel an kompositorischer Autonomie, weil der Spielraum eines eigengesetzlichen Denkens in Tönen durch Funktionsbestimmungen beschränkt gewesen sei, und weil man Neues nur als Ergänzung des Überkommenen, des so genannten ‚Gregorianischen Gesangs‘, habe gelten lassen, als bloßes Ornament des Sanktionierten.

Derartige Bedenken werden nicht von allen geteilt. So hat 1966 Richard Crocker in einem Aufsatz mit dem Titel „The Troping Hypothesis“ die neuen fränkischen Gesangsformen des 9. Jahrhunderts gegen das Vorurteil verteidigt, sie seien nur eine Art kunstloser Auswuchs des ‚Gregorianischen Gesangs‘, nur eine Fortsetzung römischer Musik mit fränkischen Mitteln und nach fränkischem Vermögen.² Es ist diese Unterstellung, die Crocker als „Troping Hypothesis“ bezeichnete und bekämpfte. Dass er zu diesem Zweck etwas gewaltsam das ‚Tropieren‘ zu einem Gegenbegriff des ‚Komponierens‘ zurechtbog, erledigt nicht den Kernpunkt der Polemik Crockers: Er wollte die neuen fränkischen Gesangsformen der Karolingerzeit als vom römischen Paradigma emanzipierte, eigenständige und individuelle Kunstprodukte bewertet wissen und nicht als abhängige, austauschbare und ästhetisch inferiore Zusätze zu bestehender Musik. Der Durchführung dieses in seinem Aufsatz programmatisch exponierten Gedankens widmete Crocker später sein Buch zur Frühgeschichte einer dieser fränkischen Gesangsformen, der Sequenz.³ Denn die musikgeschichtliche Bewertung dieser Gattung war für ihn der schwerwiegendste Fall eines als bloßes Tropieren verkannten mittelalterlichen Komponierens. Hatte Jacques Handschin 1954 noch befunden „the sequence

*Erste Überlegungen zu diesem Thema wurden 1999 auf der Jahrestagung der Ges. f. Musikforschung in Würzburg vorge tragen, der vorliegende Text als Gastvortrag in München, Bern und Basel. Wulf Arlt, Max Haas, Wolfgang Hirschmann und Dörte Schmidt danke ich herzlich für hilfreiche Kritik.

¹ Klaus-Jürgen Sachs, Art. „Komposition“, in: *MGG2*, Sachteil 5, Kassel u. a. 1996, Sp. 508–511. Zur Begriffsgeschichte vergleiche Markus Bandur, Art. „compositio / Komposition“, in: *HMT*, 24. Auslieferung 1996. Zu den Aussagen mittelalterlicher Musiklehre Karl Heinz Schlager, „Ars cantandi – Ars componendi. Texte und Kommentare zum Vortrag und zur Fügung des mittelalterlichen Chorals“, in: Michel Huglo, *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang* (= *Geschichte der Musiktheorie* 4), hrsg. von Thomas Ertelt und Frieder Zamminer, Darmstadt 2000, S. 217–292.

² Richard L. Crocker, „The Troping Hypothesis“, in: *MQ* 52 (1966), S. 183–203.

³ Ders., *The Early Medieval Sequence*, Berkeley 1977.

is a subdivision of the trope: it is the trope connected with the Alleluia of the Mass“⁴, durchschnitt nun Crocker die von der älteren Forschung seit Clemens Blumes 1911 erschienenem Artikel „Vom Alleluia zur Sequenz“⁵ gezogene, entwicklungsgeschichtlich gedachte Verbindungslinie zwischen den beiden Gesangsformen der Messe, und zwar an zwei Stellen: Zum einen sollen die Sequenzmelodien nicht nur als Ausdehnungen oder Fortspinnungen melodischer Elemente des Alleluia gelten, zum andern sollen die Sequenztexte nicht erst als nachträgliche Textierungen der Sequenzmelodien hinzugekommen, sondern „zusammen mit den Melodien“ geschaffen worden sein. Beides würde Crockers Auffassung zufolge den Status der Sequenzen als freie Produktionen eines dem Idiom des römischen Gesangs selbständig und selbstbewusst entgegentretenden „fränkischen Genius“ garantieren: Ein „creative leap“, ein schöpferischer Sprung, entferne die Sequenz von älteren Formen der melodischen Erweiterung des Alleluias.⁶ Sie sei eben nicht mehr subalterner ‚Tropus‘, sondern quasi autonome ‚Komposition‘.

Seit das Modell organischer Entwicklung zur Erklärung geschichtlicher Prozesse ausgedient hat, hängt niemand mehr der Vorstellung an, die Melodien der Sequenzen hätten sich aus denen von Alleluiagesängen ‚entwickelt‘. Soweit hat Crocker recht behalten. Nicht aber, was die angeblich gleichzeitige Herstellung von Texten und Melodien betrifft. Denn der in der Zwischenzeit von David Hiley erhobene Befund älterer westfränkischer Quellen spricht für eine Komposition und Realisation der Sequenzen als genuin textlose Gesänge und für eine Priorität der Melodien vor den Texten.⁷ Um im Sinne Crockers die ästhetische und historische Kluft zu verbreitern, die die Sequenz vom Alleluia trennt, braucht man die Priorität ihrer Melodien vor den Texten gar nicht in Abrede zu stellen, und indem Crocker sie verneinte, und eine undeutliche Vorstellung von „gleichzeitig“ mit den Texten entstandenen Melodien an ihre Stelle setzte, verstellte er sich ironischerweise den Blick auf den vielleicht eindeutigsten Fall eines in hohem Maße selbstbestimmten Komponierens innerhalb der Musik der Karolingerzeit, dessen Möglichkeit er selbst so vehement verfocht.⁸

Sequenzmelodien als weder an einen gegebenen Gesang, noch an sprachliche Vorgaben gebundene Produkte eines von der Dominanz des römischen Gesangs sich emanzipierenden Komponierens, als melodische Artefakte sui generis, die erst nachträglich zur Forminstanz und Vortragsform von Texten umgedeutet und in den Dienst der Dichtung genommen werden konnten: Diese Auffassung könnte sich auf Aussagen eines bekannten Textes aus dem 11. Jahrhundert berufen, die als Dokument einer Geschichte der Denkform ‚Komponieren‘ bislang nicht in Betracht gezogen worden sind.

⁴ Jacques Handschin, „Trope, Sequence, Conductus“, in: *New Oxford History of Music 2*, London 1952, S. 128

⁵ Clemens Blume, „Vom Alleluia zur Sequenz“, in: *Kirchenmusikalisches Jb.* 24 (1911), S. 1–20.

⁶ Crocker, *The Early Medieval Sequence*, S. 401. Bedenken gegen Crockers Annahme eines „creative leap“ äußert Calvin M. Bower, „From Alleluia to Sequence. Some Definitions of Relations“, in: *Western Plainchant in the First Millennium, Studies in the Medieval Liturgy and its Music*, hrsg. von Sean Gallagher u. a., Aldershot 2003, S. 368.

⁷ David Hiley, „The Sequence Melodies Sung at Cluny and Elsewhere“, in: *De musica et cantu. Studien zur Geschichte der Kirchenmusik und der Oper. Helmut Hucce zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Peter Cahn u. a., Hildesheim u. a. 1993, S. 131–155.

⁸ Von der Crockers abweichende Auffassungen vertraten seitdem Andreas Haug, „Neue Ansätze im 9. Jahrhundert“, in: *Die Musik des europäischen Mittelalters*, hrsg. von Rudolf Stephan und Hartmut Möller (= *NHdb 2*), Laaber 1991, S. 112–115, Lori Kruckenberg, Art. „Sequenz“, in: *MGG2*, Sachteil 8, Kassel u. a. 1998, Sp. 1254–1286, und neuerdings mit neuen Argumenten Bower, „From Alleluia to Sequence“, S. 351–398.

II.

Die fraglichen Aussagen sind Teil einer Geschichte, die ohne ihre Vorgeschichten unverständlich bliebe. Erzählt wird ein Vorgang, der in die Zeit um 800 fällt und durch den eine europäische Musikkultur begründet worden ist: der transalpine Transfer des römischen Kirchengesangs ins Frankenreich. Den ältesten Bericht von diesem Transfer liefert die Lebensbeschreibung Papst Gregors des Großen, die der Römer Johannes Diaconus zwischen 772 und 875 verfasst hatte. Er schildert den Vorgang aus römischer Sicht. Erzählt wird die Geschichte eines Scheiterns mit dem Ziel der Schuldzuweisung an die Franken, deren zivilisatorischer Unterlegenheit und derber Wesensart es zu verdanken sei, dass es zu einer dauerhaften Verbreitung der subtilen Kunst des römischen Gesangs nördlich der Alpen nachhaltiger Anstrengungen und wiederholter römischer Nachhilfe bedurfte. Johannes Diakonus unterhält seine römische Leserschaft mit einer Frankensatire.⁹

Gleich nach ihrer Entstehung wurde diese Fassung der Geschichte auch im Frankenreich gelesen und abgeschrieben. Zu den ältesten Abschriften der *Vita Gregorii Magni* zählt die zwischen 775 und 887 in der Abtei Sankt Gallen angefertigte des Codex Sankt Gallen 578.¹⁰ Einer der fränkischen Leser der frankenfeindlichen Erzählung war dann auch kein Geringerer als Notker von Sankt Gallen, der als Schreiber an der Sankt Galler Abschrift der Gregorvita beteiligt war.¹¹ In seinen eigenen nach 883 verfassten *Gesta Karoli Magni* holt Notker aus zum narrativen Gegenschlag und tischt seinem Publikum eine ebenso polemisch, möglicherweise ebenso satirisch gemeinte Sabotagegeschichte auf: Getrieben vom notorischen Neid der Römer auf die Franken hätten die ins Frankenreich entsandten römischen Sänger (deren Zahl Notker von zwei bei Johannes auf die Zwölfzahl der Apostel erhöht) sich verabredet, an den Zielorten ihrer Mission so verschieden wie möglich zu singen, um die Franken zu verwirren und den von diesen angestrebten Idealzustand einer „unitas et consonantia in regno et provincia“ zu vereiteln.¹²

Auch der Autor der um 1050 verfassten *Casus Sancti Galli*, Ekkehart IV. von Sankt Gallen, kannte die Geschichte in der tendenziösen Version des römischen Verfassers aus der hauseigenen Abschrift der Abtei, in der er Lesespuren in Gestalt von Glossen hinterlassen hat. Anders als Notker – dessen Karlsgeschichten er auch gekannt haben wird, dessen Gegenerzählung er aber ignoriert – widerspricht er dieser aber nicht, sondern gibt sie als seine Quelle an und ergänzt sie. Eine der eigenhändigen Randglossen Ekkeharts im Codex 578 notiert in kargen Stichworten Einzelheiten der Geschichte, so

⁹ Johannes Diaconus, *Sancti Gregorii Magni Vita* II/7 (= *Patrologia Latina* 75), Sp. 90–92. Dazu die Übersetzung und Interpretation des Passus bei Walter Berschin, *Biographie und Epochenstil im lateinischen Mittelalter*, Bd. 3: *Karolingische Biographie, 750–920*, Stuttgart 1991, S. 377–379, der den „satirisch-parodistischen“ Aspekt (S. 378) der „kleinen polemischen Geschichte“ (378) des Gregorianischen Gesangs hervorhebt.

¹⁰ Ch-SGs, Codex 578, pag. 54. Eine Abbildung dieser Seite bei Susan Rankin, „Ways of Telling Stories“, in: *Essays on Medieval Music in Honor of David G. Hughes*, hrsg. von Graeme M. Boone, Cambridge/Mass. 1995, S. 374.

¹¹ Rankin, „Ways of Telling Stories“, S. 373. Zur Identifikation von Notkers Hand in Codex Sankt Gallen 578: Rankin, „Ego itaque Notker scripsi“, in: *Revue Bénédictine* 101 (1991), S. 268–298; S. 298.

¹² Notker Balbulus, *Gesta Karoli Magni imperatoris* I/10 (= *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores, Nova Series* 12), München 1980, S. 12–15. Dazu die Übersetzung und Interpretation des Passus bei Berschin, *Biographie und Epochenstil*, S. 394–395. Berschin nimmt an, dass „Notker die Gregorvita des Johannes Diaconus kennt und auf sie antwortet“ (S. 394), und dass Notkers Hieb auf die „moderna ignava falsitas“, der man weniger glauben müsse als der „patrum veritas“ (*Gesta Karoli Magni* I/10), Johannes Diaconus gegolten habe (S. 395).

wie er diese selbst in seinen Klostergeschichten erzählt. Die Glosse ist bezogen auf den Satz „duos cantores in Galliam misit“ bei Johannes Diaconus und lautet:

„Petrum et Romanum. Sed Romanum febre infirmum. Nos Sancti Gallenses quidem retinuimus. Qui nos cantilenas Karolo iubente edocuit. Et antiphonarium e suo exemplatum. In cantario. Sicut Romae est. Iuxta apostolorum aram locavit.“¹³

Die beiden bei Johannes anonymen römischen „cantores“ bekommen sprechende Namen: Petrus und Romanus. Einer der beiden sei krankheitshalber gezwungen gewesen, seine Reise in den Norden schon in Sankt Gallen zu unterbrechen. Er habe dort auf Geheiß von König Karl römischen Gesang unterrichtet. Auch die von Romanus mitgebrachte Abschrift des römischen Gesangbuchs sei so in den Besitz des Bodenseeklosters gelangt und dort nach römischem Vorbild auf einem Gestell beim Altar der Apostel aufgelegt worden. Das den Sänger begleitende Buch diene dem Bericht der *Casus Sancti Galli* zufolge am Zielort des Transfers zur Kontrolle des Transfererfolgs.¹⁴

Ekkehart erzählt europäische Musikgeschichte im Horizont lokaler Klostergeschichten. Unter veränderten geschichtlichen Voraussetzungen erinnert er die Transfergeschichte des römischen Kirchengesangs noch einmal anders. Aus den Geschichten des Scheiterns und der Schuldzuweisung ist eine Erfolgsgeschichte geworden, an der Ekkeharts Erzählung der eigenen Abtei einen denkwürdigen Anteil zu sichern trachtet. Die einstige Konkurrenz zwischen Römern und Franken ist einer Binnenkonkurrenz zwischen Zentren liturgischer Musik innerhalb des Frankenreichs gewichen, und hatten sich bei Notker die römischen Sänger verschworen, ihrem Auftrag absichtlich so schlecht als irgend möglich nachzukommen, wetteifern sie nun um den Erfolg des prestigeträchtigen Unterfangens.

In Ekkeharts Erzählung von der Übermittlung des römischen Kirchengesangs ins Frankenreich ist eine andere Geschichte eingeschoben, die auf den ersten Blick an dieser Stelle unmotiviert und deplatziert wirkt: Petrus und Romanus, die beiden römischen Übermittler römischen Gesangs, verwandeln sich in Komponisten fränkischer Musik. Der betreffende Passus umfasst die folgenden vier Sätze:¹⁵

Fecerat quidem Petrus ibi iubilos ad sequentias, quas Metenses vocat.

(Es schuf ja Petrus dort [nämlich in Metz] Sequenzmelismen, die er ‚Metenses‘ nannte.)

Romanus vero Romanae nobis e contra et Amoena de suo iubilos modulaverat.

(Romanus aber gestaltete umgekehrt für uns [Sankt Galler] aus seiner eigenen Erfindung die Melismen ‚Romana‘ und ‚Amoena‘.)

Quos quidem post Notker, quibus videmus, verbis ligabat.

(Und eben diese verband hernach Notker, so wie wir sie sehen können, mit Texten.)

Frigidoriae autem et Occidentanae, quas sic nominabat, iubilos, illis animatus, etiam ipse de suo excogitavit.

([Die Melismen] ‚Frigidora‘ und ‚Occidentana‘ aber, denen er diese Namen gab, hat er [Notker], durch jene [andern] ange-regt, ebenfalls aus Eigenem erfunden.)

Wenn die fraglichen melodischen Gebilde als „iubilos ad sequentias“ bezeichnet werden, verweist von den beiden – in älteren Belegen synonym verwendeten – Begriffen „iubilos“ auf ihre Textlosigkeit, „sequentia“ auf ihre Zugehörigkeit zur Gattung der Sequenz.¹⁶ Der Verbindung dieser beiden Aspekte mittels der Präposition in Ekkeharts Ausdruck

¹³ Sankt Gallen 578, pag. 374; Transkription der Marginalie bei Rankin, „Ways of Telling Stories“, S. 375, Anm. 9.

¹⁴ Ekkehart IV. von Sankt Gallen, *Casus Sancti Galli*, hrsg. von Hans F. Haefele (= *Ausgew. Quellen zur dt. Gesch. des Mittelalters* 10), Darmstadt 1980, S. 108–109. Ein Vergleich der drei Erzählungen bei A. Haug „Zum Wechselspiel von Schrift und Gedächtnis im Zeitalter der Neumen“, in: *International Musicological Society, Study Group Cantus Planus. Papers read at the Third Meeting Tihany, Hungary 19–24 September 1988*, Budapest 1990, S. 33–43.

¹⁵ Ekkehart IV. von Sankt Gallen, S. 108.

trägt die Übersetzung durch das Kompositum „Sequenzmelismen“ Rechnung. Für die Herstellung dieser Melismen verwendet Ekkehart die Verben „facere“, „modulari“ und „excogitari“: „machen“, „ausmessen“ oder „gestalten“ und „erfinden“ oder „ausdenken“. Das in „excogitari“ anklingende Moment eigener Erfindung wird durch den zweimaligen Zusatz „de suo“ betont. Die Melodien erhalten von ihren Autoren Namen, die sie in textfreiem Zustand identifizierbar und zitierbar machen. Romanus nennt seine beiden Melodien „römisch“ und „schön“, Petrus die seinen anspruchloser schlicht nach dem Ort ihrer Entstehung und Bestimmung „metzisch“. Erst nachträglich und von einem Sankt Galler Dichter, also einem Franken, seien die Tonfolgen der römischen Sänger mit Texten verbunden und auf diese Weise zur Forminstanz und Vortragsform von Dichtung erhoben oder herabgesetzt worden: erhoben, wenn man Dichtung im Ritus als Gewinn bewertete; herabgesetzt, wenn man den textfreien Zustand der „sequentia“ positiv beurteilte (wie 823 Amalarius von Metz, wenn er die „sequentia“ gleichsam als eine zeitgenössische gesangliche Erfüllung des patristischen Begriffs des „iubilus“ verstand),¹⁷ seine Aufhebung als Verlust (wie noch 845 die Synode von Meaux, wenn sie das Singen selbstgedichteter Texte auf Sequenzmelismen unter Strafe stellte).¹⁸

Für die ältesten Sequenzmelodien wird in der Erzählung Ekkeharts also der Anspruch erhoben, sie seien vor 800 geschaffen worden und seien, wenn nicht römischer Herkunft, so doch das Werk von Römern und hätten den Franken als Vorbild gedient; für die ältesten Sequenztexte, sie stammten aus der Zeit um 900 und seien fränkischer Erfindung entsprungen.

III.

Bei den beiden Komponisten Petrus und Romanus in Ekkeharts Erzählung handelt es sich allem Anschein nach um Phänomene, die der amerikanische Historiker Patrick Geary in seinem gleichnamigen Buch von 1994 „Phantoms of Remembrance“ genannt hat: Phantome geschichtlichen Erinnerens, wie Geschichtsschreiber gerade des 11. Jahrhunderts sie in besonders folgenreicher Weise erzeugt hätten, um die Erinnerung vergangener Ereignisse den Bedürfnissen der Gegenwart und Zukunft anzupassen, in deren Dienst das Erinnern und Vergessen von Vergangenheit stand.¹⁹ Die Melodien der Sequenzen allerdings, welche die beiden Phantomkomponisten des späten 8. Jahrhunderts der Erzählung des 11. Jahrhunderts zufolge geschaffen haben sollen, sind real: Sie sind seit dem 10. Jahrhundert durch schriftliche Quellen bezeugt und nach allem, was wir wissen, Erzeugnisse erst des 9. Jahrhunderts.

Zu den ältesten bekannten Aufzeichnungen von Sequenzmelodien aus dem ostfränkischen Raum gehören die der beiden im zweiten Drittel des 10. Jahrhunderts angelegten ältesten Sankt Galler Sammlungen von Tropen und Sequenzen, Codex 484 und Codex

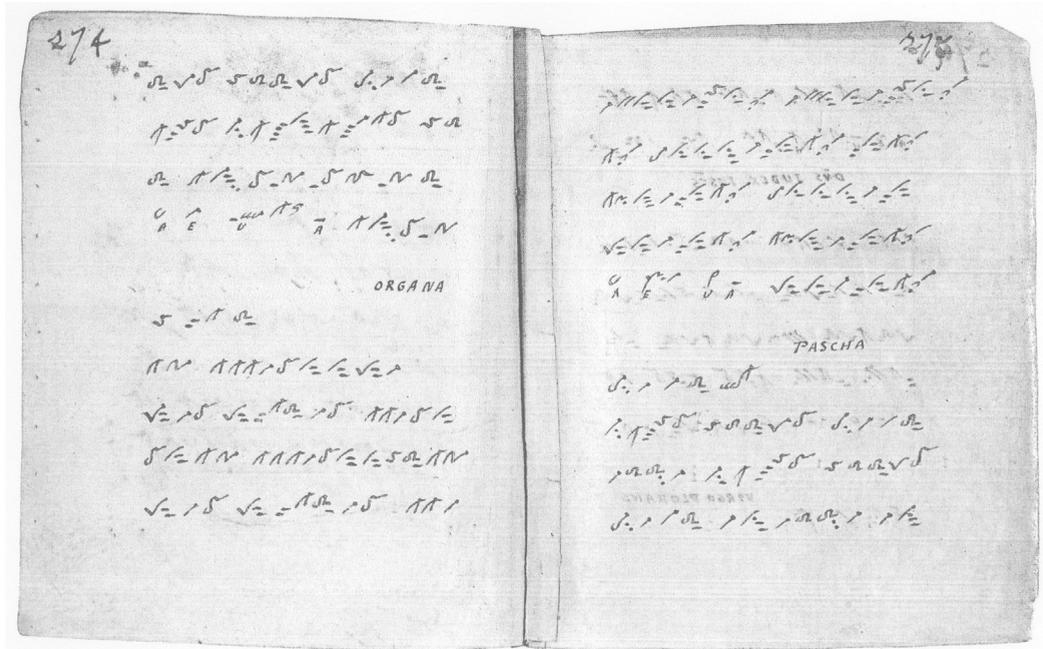
¹⁶ James McKinnon, „The Patristic Jubilus and the Alleuia of the Mass“, in: *Int. Musicol. Society, Study Group Cantus Planus*, S. 61–70. Siehe auch A. Haug, Art. „Melisma“, in: *MGG2*, Sachteil 6, Kassel u. a. 1997, Sp. 19–29.

¹⁷ *Amalarii episcopi opera liturgica omnia*, Bd. 3, hrsg. von Jean-Michel Hanssens, Rom 1950, S. 304.

¹⁸ *Die Konzilien der karolingischen Teilreiche*, hrsg. von Wilfried Hartmann (= *Monumenta Germaniae Historica, Leges, Concilia* 3), Hannover 1984, S. 129; dazu A. Haug, „Ein neues Textdokument zur Entstehungsgeschichte der Sequenz“, in: *FS Ulrich Siegele zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Rudolf Faber u. a., Kassel 1991, S. 9–19.

¹⁹ Patrick Geary, *Phantoms of Remembrance. Memory and Oblivion at the End of the First Millenium*, Princeton 1996.

381 der Stiftsbibliothek Sankt Gallen. Codex 484 enthält von den in der Abtei gebräuchlichen Sequenzen lediglich die Melodien (ein singulärer Fall im ostfränkischen Raum). Die Tonverläufe sind in linienloser Neumenschrift notiert, zeilenweise und wie verbale Texte von links nach rechts, aber von unten nach oben zu lesen.²⁰ Codex 484 enthält insgesamt 44 Melodien, darunter alle sechs in den *Casus Sancti Galli* genannten.²¹



Sankt Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 484, p. 274f., Sequenzmelodie ‚Amoena‘ (= ‚Pascha‘)

Die Abbildung zeigt von den beiden dem Romanus zugeschriebenen Melodien *Amoena*, die freilich im Codex 484 unter dem Namen *Pascha* eingetragen ist. Konkordanzen der (mit Sequenztexten verbundenen) Melodien in späteren Aufzeichnungen in Liniennotation erlauben eine Rekonstruktion des Tonverlaufs, der in den linienlosen Neumen sichtbar wird, ohne dass Tonabstände eindeutig ablesbar festgehalten sind. Notenbeispiel 1 bietet eine solche (tondauerneutrale) Rekonstruktion der Melodie *Amoena* (alias *Pascha*).²²

²⁰ Bislang liegt keine befriedigende Erklärung dieser Umkehrung der Schreibrichtung vor.

²¹ Ch-SGs, Codex 484, pag. 261 (*Romana*), 269 (*Fridola* = *Frigdora*) 275 (*Pascha* = *Amoena*), 281–282 (*Occidentana*), 288 (*Metensis minor*), 291–293 (*Metensis maior*). Faksimile in: *Stiftsbibliothek Sankt Gallen, Codices 484 und 381*, hrsg. von W. Arlt und S. Rankin, Winterthur 1996, Bd. 2.

²² Als Basis der Rekonstruktion dienen neben der Aufzeichnung im Codex Sankt Gallen 484, pag. 275 die Neumenfassungen im Codex Sankt Gallen 381, pag. 407–408, und im Codex Einsiedeln 121, pag. 476–477, sowie die Linienfassung in der Handschrift 417 der Universitätsbibliothek Utrecht, fol. 10–10v (*The Utrecht Prosarium*, hrsg. von Nikolas de Goede [= *Monumenta musica Neerlandica* 4], Amsterdam 1965, S. 32). Die in der unten folgenden Analyse angesprochenen Einzelheiten des melodischen Verlaufs sind durch den Notationsbefund dieser Quellen bezeugt. Die Hinweise der Neumenaufzeichnungen zu Tondauerndifferenzen wurden in der Transkription nicht berücksichtigt. Vergleiche die Rekonstruktionen des Sankt Galler Tonverlaufs bei de Goede (*Utrecht Prosarium*, S. 32) und Theodore Karp, „Some Notkerian Sequences in German Print Culture of the Fifteenth and Sixteenth Centuries“, in: *Western Plainchant in the First Millenium*, S. 418–424.

The image shows a musical score for a piece titled "Al - le - lui - a". The score consists of seven staves. The first staff is a vocal line in treble clef, with the lyrics "Al - le - lui - a" written below it. The remaining six staves (labeled 2 a/b through 7) are organ accompaniment staves, each containing a series of chords and melodic fragments. The notation is in a medieval style, using square notes on a four-line staff. The organ accompaniment is structured into seven measures, each corresponding to a staff. The first measure of the organ accompaniment (staff 2) is divided into two parts, labeled 'a/b'.

Bsp. 1

IV.

Eine Analyse solcher Melodien kann immer nur beweisen, dass diese analysierbar, nicht, dass sie komponiert sind. Doch sprechen die aus einer genaueren Betrachtung zu gewinnenden Einsichten in ihre Beschaffenheit auch nicht dagegen, die Melodien als Produkte eines Komponierens unter der Extrembedingung der Textlosigkeit aufzufassen: Produkte einer von keiner textlichen Struktur gesteuerten, gestützten, aber auch nicht gehemmten, und dabei von keiner Funktion bestimmten, in ihrer Formbildung selbstreferentiellen, kontrollierten Tongestaltung, eines ‚Denkens in Tönen‘, das ‚tönend bewegte Formen‘ erzeugte, die sich weder auf zu Klang erhobene Rede, noch auf zu Form verfestigte Funktion reduzieren lassen. Für eine so emphatische Auffassung der von Ekkehart genannten Melodien fallen bei *Amoena* die folgenden Beobachtungen ins Gewicht. Sie betreffen die Momente Kohärenz und Kontinuität, Expansion und Steigerung, Variation und Kontrast, Abgeschlossenheit, Genauigkeit und Stimmigkeit der Komposition sowie die kompositorischen Konsequenzen der Absenz von Text.

(1) Die Melodie ist aus deutlich voneinander abgegrenzten Zeilen aufgebaut. Diese melodischen Formabschnitte sind durch ihre Wiederholung definiert. Das Ende aller Binnenzeilen ist durch eine gleich bleibende Kadenzwendung auf dem Grundton artikuliert. Dieses vor dem Hintergrund der differenzierten Abstufung der Einschnittbildung im römischen Gesang verhältnismäßig primitive und monotone Mittel melodischer

Formartikulation kann als eine kompositorische Überkompensation des Wegfalls der Möglichkeit interpretiert werden, den Gesang im Zusammenwirken melodischer und textlicher Momente der Zäsurbildung zu gliedern. Verdeutlicht doch in textgebundener Musik die Gliederung des Textes die Gliederung der Melodie kaum weniger als umgekehrt.

(2) Die Zeilen sind von wechselnder Länge. Dass Anzahl und Umfang der Zeilen als innerhalb gewisser Grenzen frei festsetzbare elementare Parameter der melodischen Konstruktion fungieren, ermöglicht es, eine große Zahl singulärer und individuell geprägter, textunabhängiger Formen zu bilden. Diese geben einen genau abgesteckten Rahmen für das darin sich abspielende melodische Geschehen ab.

(3) Die Zeilen sind zweiteilig gebaut. Die ersten Zeilenhälften enden durchweg offen, mit einem quasi interrogativen Anheben der Stimme, das auf die obere Nebenstufe des Grundtons zielt. Dadurch sind sie abhängig vom Abschluss auf dem Grundton am Ende der zweiten Zeilenhälften. Diese *apertum-clausum*-Relation zwischen den Halbzeilen hat – im Sinne einer zeitlich unumkehrbaren Abfolge als *antezendent* und *subsequent* gehörter Bauteile – periodenhafte Wirkung. Die Folge von melodischem ‚Nebensatz‘ (mit ‚Halbschluss‘) und melodischem ‚Hauptsatz‘ (mit ‚Ganzschluss‘) begründet das elementare Grundmuster einer genuin melodischen Syntax, die an die Stelle der abwesenden textlichen Syntax tritt, sich eigenlogisch zu entfalten vermag, und die nicht als bloßer Nachvollzug der Syntax eines Textes dessen sprachlicher Grammatik unterliegt.

(4) Innerhalb der Zeilen sind die melodischen Bewegungssegmente dicht aneinander angeschlossen und in vielen Fällen regelrecht miteinander verkettet, indem nämlich der jeweils letzte Tonschritt einer vorausgehenden Tongruppe konsequent als erster Tonschritt der jeweils nachfolgenden Tongruppe wiederholt wird. Dieses – in Notenbeispiel 2 verdeutlichte – Verkettungsverfahren garantiert den inneren Zusammenhang, die ‚texthafte‘ Konsistenz eben nicht durch Text zusammengehaltener Tonverläufe, sogar über die markante Mittelzäsur hinweg.

(5) Die Teilformen bilden Formteile: Die deutlich voneinander abgesetzten Zeilen sind durch klangliche Querbezüge ebenso deutlich vernehmbar aufeinander bezogen und dadurch stets als Teile eines fortlaufend in sich zusammenhängenden Ganzen erkennbar. Die den Zusammenhang sichernde, die melodische Entfaltung aber hemmende Dichte und Deutlichkeit dieser Bezüge kann erklärt werden als eine Überkompensation der



Bsp. 2

wegfallenden Sicherung des inneren Zusammenhangs durch den lückenlosen Satzbau und den konsistenten Gedankengang eines Textes.

(6) Der Eintritt neuer melodischer Figuren erfolgt stets in der Anfangsphase, die tongetreue Wiederkehr bereits gehörter in der Kadenz der Zeilen, die

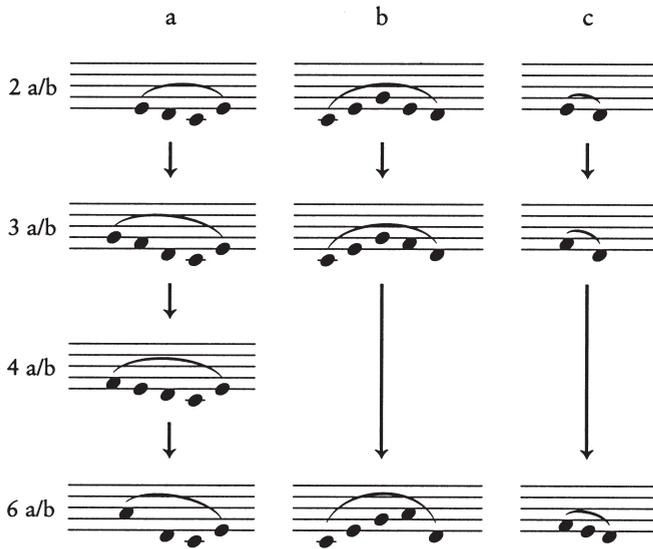
Variation bereits gehörter Gestalten um die Zeilenmitte. Aufgrund des Einschlerens der Tonverläufe von wechselnden Ausgangsimpulsen aus in sich einander angleichende Bewegungsbahnen schon gegen Ende der ersten und dann vor allem in der zweiten Halbzeile, stellt sich eine Art Refrainwirkung ein, latent bezogen auf das Formmuster von Ruf und Gegenruf: Ständig neu einsetzenden, ansteigenden und dadurch immer intensiveren Rufimpulsen folgt der immer gleiche Respons.

(7) Die Melodie bildet ein Ganzes, dessen Beginn und Ende sich von Beginn und Ende seiner Teile unterscheiden: Erste und letzte Zeile der Melodie werden als einzige nicht wiederholt und enden auf einer eigenen, dem Abschluss des Ganzen vorbehaltenen, am Ende der Eröffnungszeile vorweggenommenen, (an die steigende aller Zeilen angehängten) fallenden Kadenzform.

(8) Auch das melodische Geschehen innerhalb dieses Ganzen ist auf dessen Grenzen bezogen. Man hört weder ein richtungsloses Schweifen, noch eine lockere Parataxe melodischer Teile, sondern eine Folge zielgerichteter, einem übergreifenden Plan gehorchender Bewegungen. In diesem planvollen Verlauf werden neben den bereits benannten Momenten von Kohärenz und Kontinuität auch Momente von Expansion und Steigerung wahrnehmbar. Bewirkt der Bezug des Tonverlaufs auf den Finalton, die Verkettung der melodischen Segmente und die Wiederkehr bereits gehörter Gestalten Kohärenz und Kontinuität, so wirken das Anwachsen der Länge und die Ausweitung des Ambitus der Zeilen als aufeinander abgestimmte Momente der Expansion, die sukzessive Anhebung der Tonlage bis zu einem ersten flüchtigen Tangieren des Spitzentons *c* (in Zeile 4), dann einem Verweilen auf demselben an der Gipfelstelle des Ganzen (in Zeile 6), als Momente der Steigerung.

(9) Hinzu kommen Momente von Variation und Kontrast. Variation kommt durch die – in Notenbeispiel 3 zu verfolgende – beständige Umformung bereits erklungener Tongestalten ins Spiel. Dabei haben alle umgeformten Tonfolgen einen stabilen Anteil (*c-e* und *d* als melodische ‚Suffixe‘ in *a* und *c*, *c-e-g* als ‚Präfix‘ in *b*) und einen flexiblen Anteil, der einer Flexion unterliegt (die Sekunde *e-d*, die in allen drei Tonfolgen gedehnt und ausgefüllt wird). Als melodisches Kontrastmoment sind die so genannten Gegenklänge wahrnehmbar: Terzschichtungen nicht auf dem Finalton *d*, sondern auf dessen Nebenton *c*. So teilen sich alle Zeilen in drei ‚Klangabschnitte‘, die von den in Notenbeispiel 4 gezeigten wechselnden Terzgerüsten bestimmt sind. Diese ‚klangliche‘ Dreiteilung der Zeilen verschränkt sich mit deren ‚motivischer‘ Zweiteilung. Oder: das erste Glied der Perioden beginnt im Grundklang und führt in den Gegenklang, das zweite schließt sich im Gegenklang einsetzend an und führt zurück in den Grundklang.

(10) Auf eine Kontrolle des Tonverlaufs auf der Ebene von Einzeltönen verweisen die Beobachtungen, (a) dass die Variationen einzelner ‚Motive‘ innerhalb der Zeilen stets so aufeinander abgestimmt sind, dass die Verkettung zwischen den Tongruppen erhalten bleibt, (b) dass Teilzeilen stets in der zuletzt gehörten Variante wiederholt werden (Zeile 5 ist mit der zweiten Hälfte von Zeile 4, Zeile 7 mit der zweiten Hälfte von Zeile 6 identisch), und (c) dass sich eine Achsenspiegelung um die Zeilenmitte einstellt, wie sie in Notenbeispiel 4 verdeutlicht ist (so entspricht der Aufspreizung des Terzabstiegs zum Quintfall in der ersten Hälfte der vorletzten Zeile eine Aufspreizung der Terz zur Quint auch in deren zweiter Hälfte). Alles das sind unverkennbar Momente von Exaktheit,



Bsp. 3

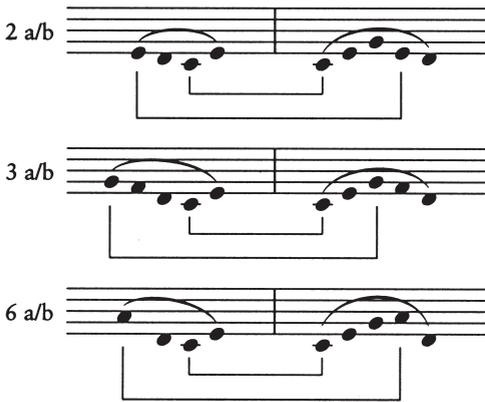


Bsp. 4

Konsequenz und Stimmigkeit, die das Gesamtgebilde dieser Melodie auszeichnen (s. Bsp. 5 auf S. 5).

Eine derartige Analyse der melodischen Organisation dieses Sequenzmelismas setzt sich (bewusst) dem doppelten Verdacht aus, die Melodie werde ‚überanalysiert‘, da der supponierte Grad an Differenziertheit tonschriftlich ausgearbeiteten Gebilden werkhafter Faktur vorbehalten und von Produkten vorneuzeitlichen schriftlosen Musikmachens prinzipiell nicht zu erwarten sei; und schon mit der Anwendung des Begriffs der ‚Form‘ werde einer melodischen Formulierung des 9. Jahrhunderts eine ihr inadäquate Kategorie des 19. Jahrhunderts übergestülpt. Nun hat sich allerdings gezeigt, dass sich die Analyse solcher Formulierungen von zwei Gesichtspunkten leiten lassen kann, die Fritz Reckow mit den mittelalterlichen Formbegriffen der „structura“ und des „processus“ unterschieden hat.²³ Die Möglichkeit eines heuristisch ertragreichen Wechsels des Gesichtspunkts hat unlängst Leo Treitler demonstriert, indem er zeigte, dass eine Alleluia-Melodie, die er selbst einst als ‚Struktur‘ beschrieben hatte, sich auch als ‚Prozess‘ beschreiben lässt, wenn man nicht nach der ‚Form‘ der Melodie fragt oder den „formal categories in which it is encased, and certainly not, as before, whether it has any form at all“, sondern nach den „directed continuities and movements that define its

²³ Fritz Reckow, „processus und structura. Über Gattungstradition und Formverständnis im Mittelalter“, in: *Musiktheorie* 1 (1986), S. 5–29.



Bsp. 5

antiphonale ausgedrückt wird, beim Singen von Texten voranschreitet, und begeben sich auf eigene, keinen „normas verborum“ konforme, keiner „cura verborum“, sondern allein der „cura sonorum“²⁵ verpflichtete Wege, gesteuert von einem ‚Denken in Tönen‘.

- Zweitens die Vorstellung, dabei bewege sich das Singen gleichsam auf einer vorgezogenen Tonspur: vorab festgelegt von einem anderen als dem Singenden, dauerhaft festgehalten im Gedächtnis oder in der Schrift und anerkannt als wiederholungswürdig, also die um 900 bei Hucbald von Saint-Amand greifbare Vorstellung, die Tonschritte auf dem durch Schrift oder Gedächtnis gesicherten „vestigium“ des Singens seien „a compositore statuta“²⁶ – sprachlichen Texten analog gebunden an den Willen eines Autors.

V.

Eine solche Interpretation des Analysebefundes scheint sich zu decken mit der Präfiguration künftigen Komponierens in Ekkeharts Klostergeschichte. Allerdings ist das darin erzeugte Phantombild vom Beginn europäischen Komponierens in der Karolingerzeit ein Stück für das 11. und nicht für das 20. Jahrhundert erfundenes 8. Jahrhundert. Es deutet auf ein Missverständnis einer Geschichte, die nicht uns erzählt wird, wenn

²⁴ Leo Treitler, *With Voice and Pen. Coming to Know Medieval Song and How it Was Made*, Oxford 2003, S. 108 mit Anm. 12 (in den selbstkritischen Vorbemerkungen zum Wiederabdruck seines älteren Artikels „On the Structure of Alleluia Melisma: A Western Tendency in Western Chant“ von 1968).

²⁵ Ch-SGs, Codex 390, pag. 12: „Sollicitam rectis mentem adhibete sonis; / Discite verborum legales pergere calles, / Dulcique egregiis iungite dicta modis, / Verborum ne cura sonos, ne cura sonorum / Verborum normas nullificare queat.“ (Vgl. *Analecta hymnica* 49, S. 24).

²⁶ Hucbald von Saint Amand, *De harmonica institutione*, hrsg. von Andreas Traub, in: *Beiträge zur Gregorianik* 7 (1989), S. 62: Frage man, welcher Abstand zwischen zwei Tonstufen bestehe, so geben dies die Neumenzeichen keineswegs zu erkennen: „nullatenus sicut a compositore statuta est, pernoscere potes“. Sie führen vielmehr stets den Lesenden auf unsichere Spur: „Incerto enim semper videntem ducunt vestigio.“ Die Stelle bietet meiner Kenntnis nach den ältesten Beleg für die Bezeichnung des Zusammenfügers oder Anfertigers von Melodien als ‚compositor‘. Der Begriff begegnet in dieser Bedeutung erneut um 1100 bei Johannes Affligemensis, *De musica cum tonario*, hrsg. von Johannes Smits van Waesberghe (= *Corpus Scriptorum de Musica* 1), Rom 1950, S. 116.

coherence as it unfolds in time“. Treitler nimmt im Blick auf diese Entfaltung melodischer Bewegung in der Zeit eine „narrative perspective“ auf „temporal processes“ ein und hat keine Hemmungen, mit einem Ausdruck Heinrich Schenkers zu erklären, seine Nacherzählung eines Tonverlaufs sei eine Erzählung vom „Leben der Töne“.²⁴

So erscheinen in Bezug auf das analysierte Sequenzmelisma *Amoena* die folgenden beiden Vorstellungen unverfänglich:

- Erstens die Vorstellung, die Tonbewegung verlasse die „calles verborum legales“, jene „rechtmäßigen Gassen der Wörter“, durch welche die Stimme, wie es um 1000 im Prolog zum Sankt Galler Hartker-Antiphonale

Hans Haefele in seiner Übersetzung der *Casus Sancti Galli* den Ausdruck „de suo“ mit „aus seinem Genie“ wiedergibt.²⁷ Denn nicht die Überbietung eines regelerfüllenden Handwerks durch die originelle Genieleistung ist gemeint, sondern der Unterschied zwischen Selbsterfundener und Überlieferter. Es wird nicht das in der Neuzeit positiv bewertete Moment ‚origineller‘ Kunstgestaltung glorifiziert, sondern das im Mittelalter prekäre Moment einer eigenmächtigen Vermehrung des Verbürgten, eines unautorisierten Weiterkomponierens am Gregorianischen Gesang – gleichsam in Konkurrenz mit der fernen Nimbusgestalt des „Gregorius praesul“ – erzählerisch legitimiert. Denn dass es ausgerechnet Überlieferungsagenten Roms sind, die im Frankenreich mit der Lizenz zum Komponieren auftreten, gewährleistet den lückenlosen Anschluss des Fränkischen an das Römische, des Eigenen und Freierfundenen an das Überkommene und Sanktionierte. Der von Richard Crocker emphatisch wahrgenommene „schöpferische Sprung“, der die neue fränkische Sequenz von älteren Formen römischer Musik entferne – er schrumpft in Ekkeharts Erzählung zum kleinstmöglichen Schritt.

Die ideologische Nobilitierung des römischen Kirchengesangs zu einer Musik, die mit dem Anspruch befrachtet war, göttlicher Eingebung entsprungen zu sein, hatte deren Unvertretbarkeit durch neue, andere, unautorisierte Musik zur Folge. Die bereits vorhandenen Gesänge konnten für zulänglich, neue Gesänge folglich für „nicht notwendig“ befunden werden: „novae modulationes nunc in ecclesia non sunt necessariae“, stellt noch um 1100 Johannes Affligemensis fest.²⁸ So mochte auch Ekkehart um 1050 durchaus noch die Notwendigkeit empfunden haben, das immense Corpus „nicht notwendiger“ „novae modulationes“, das Sankt Gallen seit dem 9. Jahrhundert hervorgebracht hatte, das ihm in den Handschriften seines Klosters vor Augen trat, und das er in seinen *Casus Sancti Galli* Sankt Galler Autoren zuschrieb,²⁹ nicht nur als Leistung seiner Abtei hervorzuheben, sondern es auch dadurch zu legitimieren, dass er die Initiative zu einer der neuen fränkischen Gesangsformen nicht Franken, sondern Römern zuschrieb. Um das Ziel seiner Erzählung zu erreichen, musste er die Entstehung der Melodien in das 8. Jahrhundert vorverlegen.

Einen Hinweis auf die Aktualität des Legitimationsproblems gibt ein Vers aus Ekkeharts *Liber Benedictionum*: „Pneumate flante sacer parat orbi carmina Notker“ („Unter dem Wehen des Geists schafft der heilige Notker Gesänge für die Welt“).³⁰ Eine Reminiszenz an diesen Vers bietet die Inschrift eines zu Lebzeiten Ekkeharts in Sankt Gallen gemalten Bildnis Notkers: „Sanxerat iste puer hec orbi carmina Notker“.³¹ Zwar sitzt auf diesem Bild keine Taube auf Notkers Schulter. Doch sucht eine eigenhändige Glosse Ekkeharts zu seinem Vers etwaige Zweifel an dem in „pneumate flante“ anklingenden Anspruch auf göttliche Eingebung zu zerstreuen: „Spiritu sancto procul dubio inspirante“.³²

²⁷ Ekkehart IV. von Sankt Gallen, S. 109.

²⁸ Johannes Affligemensis, *De musica*, S. 116.

²⁹ Eine Liste dieser Zuschreibungen in A. Haug, Art. „Sankt Gallen“, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 8, Sp. 963–966.

³⁰ *Der Liber Benedictionum Ekkeharts IV. nebst den kleinen Dichtungen aus dem Codex Sangallensis 393*, hrsg. von Johannes Egli, Sankt Gallen 1909, S. 225, zit. nach Wolfram von den Steinen, *Notker der Dichter und seine geistige Welt*, Darstellungsband, Bern 1948, S. 509. Zu Ekkehart und seinem *Liber Benedictionum* siehe Stefan Weber, *Ekkehardus poeta qui et doctus. Ekkehart IV. Von Sankt Gallen und sein gelehrt poetisches Wirken*, Nordhausen 2003.

³¹ Pl-Kj, olim D-B, theol. lat. 4°, fol. 144. Abbildung in: *Die Musik des europäischen Mittelalters*, S. 120. Dazu W. Berschin, *Eremus und Insula. St. Gallen und die Reichenau im Mittelalter. Modell einer lateinischen Literaturlandschaft*, Wiesbaden 1987, S. 133.

³² Die Glossen sind als Anmerkungen mitgeteilt bei von den Steinen, Darstellungsband, S. 509, hier Glosse 1 zu „Pneumate flante“.

So trifft auf Ekkeharts Geschichten zu, was Patrick Geary in seinem Buch „Phantoms of Remembrance“ von der Geschichtsschreibung des 11. Jahrhunderts behauptet: „Much of what we think we know about the early Middle Ages was determined by the changing problems and concerns of eleventh-century men and women, not by those of the more distant past.“³³ Und: „The filter of the eleventh century determined in a fundamental way the access that all future generations would have to alternative pasts“.³⁴ Es kann nicht unser Ziel sein, unseren Zugang zu Melodien des 9. Jahrhunderts vom Filter des 11. Jahrhunderts bestimmen zu lassen, und indem wir das Interesse des 11. Jahrhunderts erkennen, setzen wir den Filter außer Kraft und lösen das Phantombild auf. So dient der Versuch, Melodien des 9. Jahrhunderts, die uns in Aufzeichnungen des 10. Jahrhunderts erhalten sind, durch die Brille eines Geschichtsschreibers und Geschichtenerzählers des 11. Jahrhunderts zu betrachten, der sie als Erzeugnisse des 8. Jahrhunderts ausgibt, weder der Vordatierung des Beginns europäischen Komponierens in die Karolingerzeit, noch seiner Vordatierung in das 11. Jahrhundert.

VI.

Wo die zeitliche Grenze zwischen Präkompositorischem und Kompositorischem in der europäischen Musikgeschichte zu ziehen sei, darüber besteht in unserem Fach keine Einigkeit, und die Liste ‚erster Komponisten‘, die es anzubieten hat, ist lang. Nachdem der Beginn von Komponieren, Komponist und Komposition lange Zeit um 1500 angesetzt worden war, liegt heute eine ganze Reihe von Rückdatierungen dieses als Eintritt in eine neue Dimension bewerteten Beginns vor. Rudolf Flotzinger hat unlängst Perotinus als den „Wegbereiter abendländischen Komponierens“ ausgerufen,³⁵ nachdem Carl Dahlhaus schon erwogen hatte, eine als „Epoche des Komponisten“ darstellbare Neuzeit in der Musikgeschichte mit dem 13. Jahrhundert beginnen zu lassen.³⁶ Ludwig Finscher hat die „Entstehung des Komponisten“³⁷ in das 14. Jahrhundert gelegt, und zwar anders als Heinrich Bessler, dem bereits Philippe de Vitry als Komponist erschienen war,³⁸ nach Italien, Rob Wegman den Übergang „From Maker to Composer“³⁹ im Sinne der Herausbildung des Konzepts einer „musical authorship“ in das 15. Jahrhundert, und Reinhard Strohm meint die isorhythmische Motette des 14. und 15. Jahrhunderts, wenn er schreibt: „This was ‚composition‘ proper, not just ‚style““. Strohm brachte den Schritt zur eigentlichen Komposition mit der Leistung der Mensuralnotation in Verbindung: „A work composed in this notation could now assume an individualized and fixed structure, making it transparent how the composer had manipulated the constraints of the system.“⁴⁰ Andreas Traub hat den Eintritt in die Dimension des Komponierens schon

³³ Geary, S. 7

³⁴ Ebd., S. 177.

³⁵ Rudolf Flotzinger, *Perotinus musicus. Wegbereiter abendländischen Komponierens*, Mainz 2000.

³⁶ Carl Dahlhaus, „Aristoteles-Rezeption und Neuzeit in der Musikgeschichte“, in: *Wege in die Neuzeit*, hrsg. von Thomas Cramer, München 1988, S. 146–148.

³⁷ Ludwig Finscher, „Die Entstehung des Komponisten“, in: *International Review of the Aesthetic and Sociology of Music* 6 (1975), S. 29–44.

³⁸ Heinrich Bessler, „Das Renaissance-Problem in der Musik“, in: *AfMw* 23 (1966), S. 1–6.

³⁹ Rob C. Wegman, „From Maker to Composer“, in: *JAMS* 49 (1996), S. 409–479.

⁴⁰ Reinhard Strohm, „The Close of the Middle Ages“, in: *Music and Society. Antiquity and the Middle Ages*, hrsg. von J. McKinnon, London 1990, S. 271.

mit den Leistungen der neuen Modalnotation um 1200 in Verbindung gebracht, die erstmals eine Festlegung des Parameters Tondauer und damit eine eindeutige zeitliche Koordination simultaner Stimmen ermöglichte, verwirklicht im discantus-Satz der Pariser Organa, reflektiert in der discantus-Definition des Johannes de Garlandia.⁴¹ Peter Gülke war der Auffassung, dass im ambrosianischen Hymnus – dessen Melodien freilich schwierig zu datieren sind – bereits das vor uns stehe, „was wir als ‚Komposition‘ bezeichnen“, im Sinne eines „endgültig festgelegten, ästhetisch stimmigen Ganzen“.⁴² Und Wulf Arlt hat unter der Überschrift „Komponieren im Galluskloster um 900“ Tropen des Sankt Galler Tuotilo als „Kompositionen“ eines „Komponisten“ analysiert, „der souverän über die musikalischen Sprachmittel verfügte“.⁴³ Auch er kann sich auf die *Casus Sancti Galli* berufen, in denen es heißt, was Tuotilo gedichtet habe, sei von „einzigartiger und unverkennbarer melodischer Beschaffenheit“ („que autem Tuotilo dictaverat, singularis et agnoscibilis melodiae sunt“), und wie Tuotilos Melodik sich von der anderer unterscheide, könne der Musikverständige erkennen („quam dispar eius melodia sit ceteris, si musicus es, noris.“)⁴⁴

Die geschichtlichen Initien gleichen sich auf irritierende Weise über die Jahrhunderte hinweg. Als konstantes Kriterium von ‚Komponieren‘ gilt dabei die Kontrolle über die für jeweils relevant befundenen Parameter. Aufgrund dieses Kriteriums ließe sich dann freilich ein Beginn des Komponierens schon im 9. Jahrhundert ansetzen: vollzogen in den neuen Formen fränkischer Musik und verbunden mit dem neuen Medium der Neumenschrift. Wenn Hucbald von Saint-Amand um 900 argumentiert, dass man aus linienlosen Neumenschriften eine Melodie „nicht so erkennen“ könne, wie sie „von ihrem Verfertiger festgelegt worden ist, es sei denn man habe es erfasst, indem man es von einem anderen gehört habe“, dann ist damit nicht nur gesagt, dass das Medium der Neumenschrift eine Kontinuität von der Autorintention des Komponisten zur Realisation nicht zu sichern vermag, sondern eben auch, dass man sich von einer „melodia“ um 900 vorstellte, ihre Schritte seien „a compositore statuta“, und die Festlegungen des „compositor“ könnten im Prinzip auch ohne Schrift festgehalten und vermittelt werden.⁴⁵ Also selbst dann, wenn der Kompositionsakt noch nicht an den Akt der Niederschrift des Komponierten gebunden, die Kontrolle über die Parameter nicht optisch, sondern aural war, lässt sich ein Sequenzmelisma des 9. Jahrhunderts auffassen als „an individualized and fixed structure, making it transparent how the composer had manipulated the constraints of the system“.

Für Hans Heinrich Eggebrecht war Notation noch eine Vorbedingung für Komposition.⁴⁶ Seit den Forschungen von Leo Treitler und Max Haas wird das Leistungsvermögen schriftloser Tradition nicht mehr aus ihrem Gegensatz zur schriftlichen heraus

⁴¹ A. Traub, „Das Ereignis Notre-Dame“, in: *Die Musik des europäischen Mittelalters*, S. 253–255.

⁴² Peter Gülke, *Mönche, Bürger, Minnesänger. Musik in der Gesellschaft des europäischen Mittelalters*, Wien 1975, S. 39 f.

⁴³ W. Arlt, „Komponieren im Gallus-Kloster um 900“, in: *Schweizer Jb. f. Mw.*, N. F. 15 (1995), S. 41–70.

⁴⁴ Ekkehart IV. von Sankt Gallen, S. 104 f.

⁴⁵ Hucbald von Saint Amand, S. 62: Man sollte allerdings bei der Interpretation der Stelle die Möglichkeit nicht außer Acht lassen, dass Hucbald mit dem „compositor“ jenen meint, der dem Prolog des römischen Antiphonars zufolge „composit hunc libellum musicae artis“, also als den „compositor“ der zitierten Alleluia-Melodie eben den legendarischen Urheber des Gregorianischen Gesangs überhaupt: Papst Gregor den Großen.

⁴⁶ Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 1991, S. 39.

bestimmt, und der Unterschied zwischen bewahrender und verändernder Tradition von Musik nicht mehr mit dem Unterschied zwischen schriftlicher und mündlicher gleichgesetzt.⁴⁷ Das erlaubt es heute, die Bindung des Kompositionsvorgangs an eine Niederschrift der Komposition als Kriterium von ‚Komponieren‘ preiszugeben. Damit ist es ohne weiteres vorstellbar geworden, dass auch schriftlose Tradition die „beständige Einmaligkeit und potentielle Neuheit“ eines Klanggebildes hervorzubringen und zu sichern vermochte, die Eggebrecht zufolge Musik als Werk auszeichnet.⁴⁸ Und dann hindert einen nichts, auch James McKinnon noch zu folgen, wenn er bezogen auf ‚Gregorianische‘ Gesänge, genauer: eine Gruppe von zehn Communion-Antiphonen des 8. Jahrhunderts mit provozierender Selbstverständlichkeit nicht nur von einer „composition“, ihrem „composer“ und dessen „compositional plan“ sprach, sondern auch vom Zyklus der Gesänge als einem „unified work“ und dessen „master“.⁴⁹ Leo Treitler hat lediglich an einer von McKinnon implizierten „linkage between artistic value and individual authorship“ Anstoß genommen, nicht an der unbefangenen Auffassung der Gesänge als Produkte individuellen Komponierens.⁵⁰

So lösen die unbefriedigenden Kontroversen um ein ‚Schon‘ oder ‚Noch-Nicht‘ von Komponieren, Komponist, Komposition sich unversehens auf in einem ebenso unbefriedigenden, diffusen ‚Immer-Schon‘.⁵¹

VII.

Für die Frage nach dem Beginn europäischen Komponierens fällt die Bilanz der Untersuchung mehrdeutig aus.

(1) Hinsichtlich der Beschaffenheit des untersuchten Sequenzmelismas ergab die Analyse, dass sich die Melodie durchaus als Resultat von ‚Komponieren‘ im Sinne einer planvollen Gestaltung musikalischer Gebilde von „bleibender Einmaligkeit“ und „potentieller Neuheit“ (Eggebrecht) auffassen lässt, denen auch die Qualität eines „endgültig festgelegten, ästhetisch stimmigen Ganzen“ (Gülke) schwerlich abgesprochen werden kann. Diese Bedingungen von Komponieren waren demnach im Prinzip bereits im 9. Jahrhundert innerhalb einer schriftlosen Musikkultur erfüllbar. Nachweisen ließ sich das wenigstens für den Sonderfall eines Komponierens ohne Textbezug, das zunächst eine historische Sackgasse bildete und als eine Option der europäischen Kompositionsgeschichte bald wieder preisgegeben wurde: Zukunft hatte die Sequenz als Form gesungener Dichtung.⁵²

(2) Wie sich zeigte, sind die Strategien selbstreferentieller, allein von der „cura sonorum“ geleiteter Formbildung bei diesem Komponieren ohne Rückgriff auf neuzeitliche Formbegriffe und auf die tektonische Metapher der ‚Struktur‘ beschreibbar als temporale Prozesse, als Bewegungen auf einer Tonspur, die von einem „compositor“,

⁴⁷ Die einschlägigen Abhandlungen Leo Treitlers bilden inzwischen die Kapitel 2, 6, 7, 10, 11, 13 und 14 seines Buches *With Voice and Pen*. Max Haas, *Mündliche Überlieferung und altrömischer Choral*, Bern 1996, S. 25–45.

⁴⁸ Eggebrecht, S. 39.

⁴⁹ J. McKinnon, „The Eighth-Century Frankish-Roman Communion“, in: *JAMS* 45 (1992), S. 192–199.

⁵⁰ L. Treitler, „Sinners and Singers: A Morality Tale“ [= Rezension von Peter Jeffery, *Re-envisioning Past Musical Cultures*, Chicago 1992], in: *JAMS* 47 (1994), S. 159–162; dazu auch Treitler, *With Voice and Pen*, S. 60–62.

⁵¹ Grundlegend zur Frage der ‚Entstehung des Komponisten‘ und einer musikalischen ‚Autor-Funktion‘: Michele Calella, *Musikalische Autorschaft: Der Komponist zwischen Mittelalter und Neuzeit*, Habilitationsschrift, Zürich 2003.

dem Produzenten der Melodie, vorgezogen war, und die von deren wechselnden Reproduzenten als verbindlich anerkannt und eingehalten wurde. Diese Reproduzenten konnten Sänger oder Schreiber sein, da die Niederschrift unter den Bedingungen einer nicht-literalen Musikkultur nicht als Form einer tonschriftlichen Ausarbeitung der Melodie aufzufassen ist, sondern als deren „stellvertretende Aufführung“.⁵³ Der Gang der Tonbewegungen hat sich als sozusagen Schritt für Schritt bestimmt erwiesen, oder mit dem Ausdruck, dessen sich um 880 Notker von Sankt Gallen bediente: auf der Ebene der einzelnen „motus cantilena“.⁵⁴ Das in der Analyse des Melismas nachvollzogene ‚Denken in Tönen‘ war also ein Denken in Einzeltönen.

(3) Den Rang eines Werkes erwirbt sich auch das Produkt dieses Komponierens nicht Kraft seiner Faktur, sondern durch kulturelle Anerkennung: durch die Bereitschaft einer „chant community“ (Max Haas), die Melodie als ein der tongetreuen Wiederholung würdiges Gebilde zu bewerten und zu behandeln. Ob das Aufkommen dieser Bereitschaft mit dem Traditionsbruch zusammenhängt, den die Verschriftlichung des christlichen Kultgesanges in der Karolingerzeit mit sich brachte; ob, pointiert gesagt, die Entstehung europäischen Komponierens als kulturelle Kompensation des Verlusts anderer, traditioneller Weisen der Musikerzeugung zu interpretieren ist; wie es dazu kommen konnte, dass die Wiederholung einmal gefundener Formulierungen einmal höher bewertet werden würde als die Kunst, Gesänge in jeder Aufführung neu zu formulieren: alles das bedarf der Untersuchung.

(4) Hinsichtlich der Verbindung eines so verstandenen Komponierens mit der Figur des Komponisten ergab die Interpretation von Ekkeharts Erzählung, dass die Vorstellung einer nur auf Musik bezogenen Autorschaft, die Anerkennung eines Anspruchs auf Autorschaft an frei erfundenen textlosen Melodien, der Zeit um 1050 zwar nicht fremd, aber auch nicht wichtig war. Denn wie sich zeigte, zielte Ekkeharts Komponisten-Legende noch nicht auf Autoren, sondern auf Autoritäten, und die in ihr artikuliert Wertvorstellung betraf nicht die Autorschaft als solche, sondern die an sie geknüpft Autorisierung der Musik. Ein neuzeitlich gedachtes „linkage between artistic value and individual authorship“ (Leo Treitler) ist also im 11. Jahrhundert nicht erkennbar.

(5) Nicht anders als bei den beiden ersten Komponisten in Ekkeharts Geschichte handelt es sich bei all den ersten Komponisten der modernen Musikwissenschaft um Phantombilder, bei denen gleichfalls weniger die Frage ist, wieweit sie einer vergangenen Wirklichkeit entsprechen, als welchen Bedürfnissen der Gegenwart sie dienen.⁵⁵ Der schillernde Begriff des Komponierens erlaubt es, die zeitliche Grenze zwischen den unter ihn fallenden und anderen Weisen der Musikherstellung fast beliebig zu korrigieren, weil er, obwohl es zu den einzelnen in ihm gebündelten Bestimmungen Gegensätze

⁵² Zu mittelalterlichen Formen textlosen oder textfernen Komponierens als einer „verspielten Option“ europäischer Musikgeschichte siehe A. Haug, „Gewinn und Verlust in der Musikgeschichte“, in: *Schweizer Jb. f. Mw.*, N. F. 23 (2003), S. 28–31.

⁵³ L. Treitler, „Observations on the Transmission of Some Aquitanian Tropes“, in: *Forum musicologicum* 3 (1982), S. 48: „vicarious performance“ (bezogen auf Aufführung im Sinne der Aktualisierung einer präkonkreten melodischen Matrix).

⁵⁴ Wolfram von den Steinen, *Notker der Dichter und seine geistige Welt*, Editionsband: *Notkeri liber ymnorum*, Bern 1948, S. 7 (Prolog zum *Liber hymnorum*).

⁵⁵ Zur musikwissenschaftlichen Konstruktion von Perotin als erstem Komponisten: Jürg Stenzl, „Perotinus Magnus. Und die Musikforschung erschuf den ersten Komponisten. Nach ihrem Ebenbilde erschuf sie ihn“, in: *Musik-Konzepte* 107 (2000), S. 19–50.

gibt, als ein Begriff ohne festen Gegenbegriff verwendet wird.⁵⁶ Es scheint, als dienten die Grenzkorrekturen, wenn die Grenze zeitlich enger gezogen wird, einer ängstlichen Eingrenzung des Eigenen und der Ausgrenzung des Fremden, wenn sie weiter gezogen wird, einer Expansion des Eigenen und der Vereinnahmung des Fremden. Deshalb wirkt der Streit, ob mittelalterlichen Weisen der Erzeugung von Musik der Rang von Komponieren zuzuerkennen oder abzuerkennen sei, verkrampft. Dabei stößt man auf ein prinzipielles Problem musikhistorischer Mittelalter-Konstruktion: Was dem humanistischen Konzept gemäß, dem das Mittelalter seine Existenz als Zeitalter verdankt, als Zwischenzeit gemeint war, wird musikgeschichtlich konstruiert zugleich als eine Periode des Zum-Ersten-Mal und als eine Periode des Noch-Nicht: als Herkunftskultur und als Fremdkultur.⁵⁷ (Dass das Mittelalter als „Ursprungsraum“ verstanden werden kann, zählte Peter von Moos zu den von ihm diagnostizierten „Gefahren des Mittelalterbegriffs“.⁵⁸) Jedes Phantombild vom Beginn europäischen Komponierens kann somit als Suchbild nach den ersten Spuren dessen dienen, was später das Eigene der europäischen Musik ausmachen soll, oder als ein Deckbild, das den Blick auf andere Weisen der Erzeugung von Musik, wie sie dem Mittelalter eigen waren und uns fremd geworden sind, verstellt.

(6) Stärker als der Nachweis, dass Komponieren im Mittelalter bereits möglich war, dass zentrale Bestimmungsmomente neuzeitlichen Komponierens im Mittelalter bereitlagen und sich Erzeugungsarten von Musik erkennen lassen, die neuzeitlichem Komponieren zum Verwechseln gleichen, fällt die Einsicht ins Gewicht, dass jenen bereitliegenden Momenten neuzeitlichen Komponierens im Mittelalter weder besondere Aufmerksamkeit zuteil wurde, noch gar ein ästhetischer Vorrang zukam. Diese Einsicht könnte helfen, der Alternative zwischen einem Aberkennen und einem Zuerkennen von Kompositionsmerkmalen zu entrinnen, und die aus den Fremdkulturen unserer eigenen musikgeschichtlichen Vergangenheit überlieferten Gebilde von der Beweislast für unsere historischen Konstruktionen zu befreien.

⁵⁶ Bei der ‚Entstehung‘ des Komponierens und des Komponisten handelt es sich offenbar um den Vorgang der Verfestigung bestimmter Kriterienbündel.

⁵⁷ Dazu Reinhard Strohm, „Gibt es eine Epochenwende in der Musikgeschichte?“, in: *Jb der Oswald-von-Wolkenstein-Gesellschaft* 12 (2000), S. 229–238.

⁵⁸ Peter von Moos, „Gefahren des Mittelalterbegriffs. Diagnostische und präventive Aspekte“, in: *Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche*, hrsg. von Joachim Heinzle, Frankfurt 1994, S. 33. Zum „labilen Gleichgewicht von ‚Alterität und Modernität‘ an der mit Mittelalter bezeichneten Epoche“ und einer nötigen „Vermittlung zwischen dem Zäsurbewußtsein und dem Kontinuitätsbewußtsein“ ebd., S. 60 f.

Zur Verschriftlichung karolingischer Gesangsformen: Ein Evangeliar des 9. Jahrhunderts als musikhistorische Quelle*

von Michael Klaper, Erlangen

Die Bibliothèque nationale in Paris verwahrt unter der Signatur lat. 268 eine karolingische Evangelienhandschrift, deren Herkunft und Geschichte bis zur Erwerbung durch die Bibliothèque royale zwischen 1726 und 1736 ungeklärt sind.¹ Der Grundbestand des Codex (im Folgenden kurz Paris 268) wurde von einer einzigen Hand geschrieben, die sich aufgrund paläographischer und kunstgeschichtlicher Indizien ins erste Viertel des 9. Jahrhunderts datieren lässt. Dieser Grundbestand umfasst neben den vier Evangelienberichten Vorreden, Kanontafeln, Erklärungen biblischer Begriffe² und ein *Capitulare Evangeliorum*: ein Verzeichnis der im Laufe des Kirchenjahres an den verschiedenen Sonn- und Feiertagen zu verlesenden Evangelienabschnitte (vgl. die Inhaltsübersicht im Anhang 1). Unmittelbar auf das *Capitulare* folgt ein Verzeichnis von Stationskirchen für die Fastenzeit, das offensichtlich auf Metzger Gebrauch zugeschnitten ist, und das als Dokument für die Übernahme des römischen Ritus ins Frankenreich ebenso bedeutsam ist wie für die allgemeine Entwicklung des Stationswesens. Als Theodor Klauser diese Stationsliste 1930 erstmals publizierte, konnte er sie mit der Tätigkeit Bischof Chrodegangs von Metz († 766) in Verbindung bringen.³ Die Entstehung von Paris 268 in Metz anzunehmen, lag daher nahe. Da aber weder in den Schrift- noch in den Ornamentformen Beziehungen zu anderen Metzger Handschriften der gleichen Zeit zu erkennen sind, neigt man heute der Auffassung zu, Paris 268 sei andernorts (in Nordfrankreich?) unter Verwendung einer Metzger Vorlage entstanden.⁴ Indessen ist es nicht ausgeschlossen, dass die Stationsliste eine nachträgliche Ergänzung ist und mithin auf den Gebrauch des Codex in der berühmten Metropole verweist.

Eine musikhistorische Quelle ist Paris 268 zum einen aufgrund von so genannten ‚Passionsbuchstaben‘, die sich in der Handschrift bei den Passionsberichten nach Matthäus, Markus und Lukas finden.⁵ Mit Hilfe von derartigen Buchstaben wurde seit dem

* Überarbeitete Version eines Vortrags, den ich 1999 auf der internationalen wissenschaftlichen Tagung „Die Musik der Karolingerzeit“ in Paderborn gehalten habe. Ich danke den Teilnehmern an dieser Tagung, insbesondere Lori Kruckeberg und Felix Heinzer, für ihre Diskussionsbeiträge. – Die hier behandelte Quelle habe ich erstmals vorgestellt in meinem Beitrag „Die Neumen in einem Evangeliar des 9. Jh.s (Paris, BN, lat. 268): Zu einer bislang unbeachtet gebliebenen Quelle für Sequenz und Prosula“, in: *Cantus Planus. Papers Read at the 9th Meeting, Esztergom & Visegrád, 1998*, hrsg. von László Dobszay, Budapest 2001, S. 209–222.

¹ Zur Handschrift vgl. Philippe Lauer, *Catalogue général des manuscrits latins*, Bd. 1, Paris 1939, S. 98 f.; Wilhelm Koehler, *Die karolingischen Miniaturen III: Die Gruppe des Wiener Krönungsevangeliers. Metzger Handschriften*, Berlin 1960, S. 100, 114–118.

² Zu den *Interpretationes nominum hebraicorum* vgl. Olivier Szerwiniack, „Des recueils d’interprétations de noms hébreux chez les Irlandais et le Wisigoth Théodulf“, in: *Scriptorium* 48 (1994), S. 187–258.

³ Vgl. Theodor Klauser, „Eine Stationsliste der Metzger Kirche aus dem 8. Jahrhundert, wahrscheinlich ein Werk Chrodegangs“, in: *Ephemerides liturgicae* 44 (1930), S. 162–193; wieder in: ders., *Gesammelte Arbeiten zur Liturgiegeschichte, Kirchengeschichte und Christlichen Archäologie*, hrsg. von Ernst Dassmann (= *Jb. f. Antike und Christentum*, Ergänzungsbd. 3), Münster 1974, S. 22–45.

⁴ Vgl. Bonifatius Fischer, *Die lateinischen Evangelien bis zum 10. Jahrhundert*, Bd. 1, Freiburg 1988, S. 25: „nicht Metz (trotz Stationsliste)“.

⁵ Zu den ‚Passionsbuchstaben‘ vgl. zusammenfassend Nancy Philipps, „Notationen und Notationslehren von Boethius bis zum 12. Jahrhundert“, in: *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang*, hrsg. von Thomas Ertelt u. Frieder Zaminer (= *GMth* 4), Darmstadt 2000, S. 293–623, hier S. 409 f.

9. Jahrhundert die Differenzierung der Evangeliumslesung nach Rollen angedeutet: mit einem c (celeriter) für den Erzähler und einem t (tenere) für die Jesusworte, wobei der fakultativ hinzutretende Buchstabe für die übrigen Interlokutoren anscheinend regional verschieden war. In Paris 268 kommen die Buchstaben s (sursum) und a (altius) vor, von denen nach Michel Huglo ersterer für die westfränkische und letzterer für die ostfränkische Überlieferung typisch ist, die aber im lothringischen Raum auch nebeneinander nachzuweisen sind.⁶ Da jedoch die Buchstabeneinträge in Paris 268, wie aus der wechselnden Tintenfarbe ersichtlich, verschiedenen Arbeitsgängen angehören, können sie nicht zu einer näheren Eingrenzung des Herkunfts- bzw. Verwendungsbereichs der Handschrift verhelfen.

Eine musikhistorische Quelle, und zwar eine von herausragendem Interesse, ist Paris 268 zum Zweiten wegen eines Nachtrags, der zusammen mit einigen weiteren Nachträgen im 10. Jahrhundert vorgenommen wurde: Auf zwei ursprünglich freigebliebenen Seiten am Beginn des Codex und vor dem Matthäus-Evangelium (f. 2r, 23v) wurden – wahrscheinlich von ein und derselben Hand⁷ – Arkadenstellungen eingezeichnet, die an die Ikonographie von Kanontafeln erinnern: Sie zeigen über Säulen auf abgetreppten Basen sich durchschneidende Rundbögen. Nur die Interkolumnien der zweiten Arkade sind mit Texteinträgen gefüllt – mit einer Sequenz, mehreren Prosulae und einer *Hodie*-Antiphon⁸. Die Texte dieser Gesänge sind ohne Notation festgehalten, doch war der Schreiber mit Neumenschrift durchaus vertraut. Das zeigt eine im unteren Drittel des dritten Interkolumniums stehende Zeile mit Neumen, die dem traditionell ‚Metzer‘, in der neueren Literatur auch ‚lothringisch‘ bzw. ‚Laon-Notation‘ genannten Typus angehören.⁹ Zu sämtlichen hier eingetragenen Texten sind Konkordanzen in anderen Handschriften bekannt, wobei Paris 268 in mehreren Fällen singuläre Lesarten bietet. Ich gebe im Folgenden eine kommentierende Übersicht über den Gesangsbestand, um anschließend auf die Bedeutung der Aufzeichnung für die Frühgeschichte der Tropen zu sprechen zu kommen (vgl. Anhang 2, S. 251).

Der Schreiber hat seine Aufzeichnung mit der Sequenz *Alma chorus domini*¹⁰ begonnen, von der Wolfram von den Steinen angenommen hat, dass sie vom französischen Raum aus verbreitet worden ist, die aber wohl eher – als eine der ältesten Sequenzen überhaupt – im lothringischen Bereich entstanden sein dürfte.¹¹ Es handelt sich hierbei um eine der wenigen bekannten Sequenzen in Hexametern und um die einzige, die seit ca. 1000 nahezu omnipräsent war.¹² Liturgisch verwendet wurde sie häufig am Sonntag

⁶ Vgl. Michel Huglo, *Les livres de chant liturgique* (= *Typologie des sources du moyen âge occidental* 52), Turnhout 1988, S. 18 f. und „Tableau I“ (S. 20); ders., „Division de la tradition monodique en deux groupes ‚est‘ et ‚ouest‘“, in: *RML* 85 (1999), S. 5–28, hier S. 18 f.

⁷ Vgl. Koehler, S. 117.

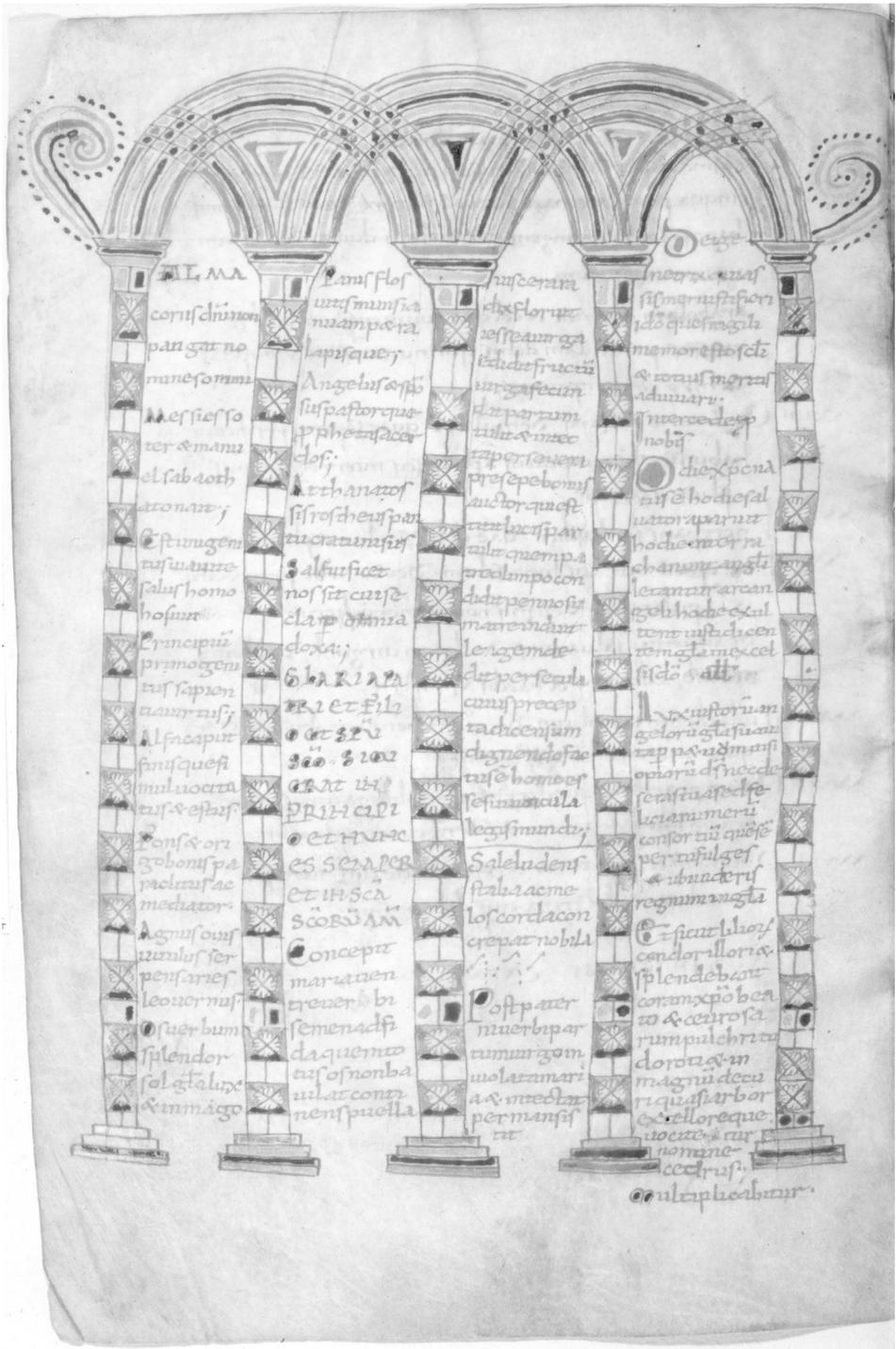
⁸ Zu den *Hodie*-Antiphonen vgl. Anton Baumstark, „Die *Hodie*-Antiphonen des römischen Breviers und der Kreis ihrer griechischen Parallelen“, in: *Die Kirchenmusik* 10 (1909), S. 153–160.

⁹ Zum Notationstypus vgl. Jacques Hourlier, „Le domaine de la notation messine“, in: *Revue grégorienne* 30 (1951), S. 96–113 und 150–158; David Hiley, *Western Plainchant. A Handbook*, Oxford 1993 [Paperbackausgabe 1995], S. 347–351.

¹⁰ *Thesauri hymnologici prosarium* 1, neu hrsg. von Clemens Blume (= *AH* 53), Leipzig 1911 [Nachdr. Frankfurt/M. 1961], Nr. 87 (S. 152).

¹¹ Für diesen Hinweis danke ich Lori Kruckenberg. – Vgl. Wolfram von den Steinen, „Die Anfänge der Sequenzendichtung“, in: *Zeitschr. f. Schweizerische Kirchengeschichte* 40 (1946), S. 190–221, 241–268 u. 41 (1947), S. 19–48, 122–162, hier S. 251.

¹² Zu Hexametersequenzen allgemein vgl. ebd. sowie Kenneth Levy, „*Lux de luce*: The Origin of an Italian Sequence“, in: *MQ* 57 (1971), S. 40–61.



nach Pfingsten bzw. am Trinitätsfest, doch erscheint sie z. B. in einer Handschrift des 11. Jahrhunderts aus Echternach¹³ unter den Weihnachtssequenzen. Die melodische Fassung von *Alma chorus* bildet fünf Doppelversikel aus, die von zwei responsionslosen Versikeln gerahmt werden.¹⁴ Das textliche Prinzip dieser Sequenz besteht darin, eine Vielzahl von abwechselnd griechischen und lateinischen Gottesbezeichnungen aneinanderzureihen, wofür es bereits spätantike Vorbilder gibt.¹⁵ Der letzte Hexameter ist doxologischen Inhalts („Saluificet nos sit cui secla per omnia doxa“), was den Schreiber vermutlich dazu angeregt hat, im Anschluss an die Sequenz auch noch die geläufige Form der Kleinen Doxologie („Gloria patri et filio [...]“) festzuhalten.

Im unteren Drittel des zweiten Interkolumniums schließt sich ein Text an, „Concepit Maria“, der anders als *Alma chorus* nur noch aus einer einzigen weiteren Handschrift bekannt ist.¹⁶ Es handelt sich um eine Responsoriums-Prosula, und zwar um die Textierung eines Melismas, das vor allem in Verbindung mit dem Responsorium *Descendit de caelis*¹⁷ der weihnachtlichen Matutin gesungen wurde. Das Melisma gehört zu einer Gruppe äußerst weit verbreiteter melodischer Erweiterungen, die man als ‚Fabricae-Melismen‘ bezeichnet hat, da sie über der Silbe fa[bricae] des vorletzten Wortes des Responsoriums zu stehen kommen.¹⁸ Durch das Zeugnis Amalars von Metz († ca. 850) lassen sich derartige Erweiterungen bis in die ersten Jahrzehnte des 9. Jahrhunderts zurückverfolgen,¹⁹ doch beginnt die Überlieferung von Textierungen solcher Melismen in der Regel erst gegen Ende des 10. Jahrhunderts. Paris 268 dürfte mithin einen der frühesten Belege für die Existenz von Textierungen bieten, die schon im Mittelalter als *fabrices* bezeichnet wurden.²⁰ Bemerkenswerterweise beruht die Prosula *Concepit Maria* nahezu Wort für Wort auf vier Strophen des Hymnus *Agnoscat omne saeculum*,²¹ der in den *Analecta hymnica medii aevi* (AH) 50 als Dubium unter den Werken des Venantius Fortunatus abgedruckt ist, und dessen Strophen im Mittelalter häufig auf die kleinen Horen des Weihnachtstages verteilt wurden.²² (Eine Synopse der Prosula und der korrespondierenden Strophen drei bis sechs aus *Agnoscat* findet sich im Anhang.) Die

¹³ F-Pn, lat. 10510, f. 25r.

¹⁴ Vgl. dazu die Übertragung von *Alma chorus* in: *Das Repertoire der normanno-sizilischen Tropare I: Die Sequenzen*, hrsg. von D. Hiley (= *MonMon* 13), Kassel u. a. 2001, Nr. 33 [S. 49 f.].

¹⁵ Zum Prinzip der Aneinanderreihung von Gottesnamen vgl. Gunilla Iversen, „Pax et Sapientia. A Thematic Study on Tropes from Different Traditions“, in: *Pax et Sapientia. Studies in Text and Music of Liturgical Tropes and Sequences. In Memory of Gordon Anderson*, hrsg. von Ritva Jacobsson (= *Acta Universitatis Stockholmiensis. Studia Latina Stockholmiensia* [im Folgenden *SLS*] 29), Stockholm 1986, S. 23–58, insbes. S. 27–31.

¹⁶ Abdruck des Textes bei Thomas Forrest Kelly, „Neuma Triplex“, in: *AMJ* 60 (1988), S. 1–30, hier S. 28 f.

¹⁷ *Corpus antiphonarium officii* [im Folgenden abgekürzt als *CAO*], hrsg. von René-Jean Hesbert, Bd. 4 (= *Rerum ecclesiarum documenta. Series maior, Fontes* 10), Rom 1970, Nr. 6410 f. mit zwei verschiedenen textlichen Versionen des Responsoriums. Vgl. hierzu Dominique Catta, „Le texte du répons ‚Descendit‘ dans les manuscrits“, in: *Études grégoriennes* 3 (1959), S. 75–82 und Raymond Le Roux, „Les répons de Noël et de son octave“, in: *Études grégoriennes* 25 (1997), S. 13–36, 26 (1998), S. 5–72, 27 (1999), S. 5–29 und 28 (2000), S. 67–111, hier 26 (1998), S. 8–17.

¹⁸ Vgl. Ruth Steiner, „The Gregorian Chant Melismas of Christmas Matins“, in: dies., *Studies in Gregorian Chant* (= *Variation Collected Studies Series* CS651), Aldershot 1999, Nr. X [zuerst erschienen in: *Essays on Music for Charles Warren Fox*, hrsg. von Jerald C. Graue, Rochester/New York 1979, S. 241–253]. Es handelt sich um das Melisma C₂ in der Einteilung von Kelly, S. 12.

¹⁹ Vgl. dazu künftig mit grundlegend neuen Erkenntnissen die Dissertation von Alba Scotti, *Transalpine Hintergründe der liturgischen Musikpraxis des mittelalterlichen Patriarchats von Aquileia: Untersuchungen zu den Responsoriumstropen*.

²⁰ Nachweise für diese mittelalterliche Bezeichnung bei Kelly, S. 4.

²¹ *Hymnographi Latini* 2, hrsg. von Guido Maria Drevés (= *AH* 50), Leipzig 1907 [Nachdr. Frankfurt/M. 1961], Nr. 71 (S. 85 f.).

²² Zur Verwendung von *Agnoscat* vgl. etwa die *Consuetudines S. Vitonis Virodunensis*: „ad Tertiam autem, Sextam et Nonam hymnus *Agnoscat omne saeculum* per scissiones cantabitur“ (*Consuetudines monasteriorum Germaniae*, hrsg. von Bruno Albers [= *Consuetudines monasticae* 5], Montecassino 1912, S. 113).

einzig weitere Quelle, die *Concept Maria* überliefert, und die eine Identifikation des in Paris 268 festgehaltenen Textes als Responsoriums-Prosula überhaupt erst erlaubt, stammt aus der Nähe von Lucca und wird auf das 12. Jahrhundert datiert (Lucca 603²³). Zwar ist die Prosula hier kein rein syllabischer Gesang, doch kann der Textbestand von Paris 268 syllabisch mit einer Version des Melismas kombiniert werden, wie sie etwa in einem Antiphonar des beginnenden 13. Jahrhunderts aus Metz²⁴ überliefert war (vgl. Bsp. 1). Der Verfasser von *Concept Maria* hat sich nicht nur an melodische, sondern auch an textliche Vorgaben gebunden. Seine Aufgabe hat er dadurch gelöst, dass er Wortumstellungen vornahm und gelegentlich Synonyme einsetzte.²⁵

CON-

F-ME, 83,
f. 28r

F-Pn, lat.
268,
f. 23v

Con - ce - pit Ma - ri - a uen - tre uer - bi se - men ad fi - da quem to - tus os non ba - iu - lat

con - ti - nens pu - el - la ui - sce - ra ra - dix flo - ru - it les - se a uir - ga

e - di - dit fru - ctum uir - ga fe - cun - dat par - tum tu - lit et in - te - cta per - se - ue - ra

pre - se - pe bo - nus au - ctor qui est - ti - tit lu - cis par - tu - lit quem pa - tre o - lim po

con - di - dit pen - no su ma - tre in - du - it le - gem de - dit per se - cu - la cu - ius pre - ce - pta di -

DI - TOR MUN - DI

cen - sum di - gnen - do fa - ctus est ho - mo es - se su uin - cu - la le - gis mun - di

Bsp. 1: Die Responsoriums-Prosula *Concept Maria* nach F-Pn 268 (Text) und F-Me 83 (Melodie)

Die folgenden Texte hat der Schreiber in Paris 268 durch eine Linie von den vorangehenden abgesetzt: Es sind drei Prosulae zu dem an Marienfesten gesungenen Alleluia V.

²³ I-Lc, cod. 603. Zu dieser Handschrift vgl. Steiner, S. 247 mit Anm. 15.

²⁴ F-Me, cod. 83.

²⁵ Vgl. z. B. *Concept Maria uentre* statt *Maria ventre conceptit*, *radix floruit lesse* statt *Radix lesse iam floruit* und *olimp* statt *caelos*.

*Post partum virgo*²⁶, eine weihnachtliche *Hodie*-Antiphon, *Hodie Christus natus est*,²⁷ und zwei *Prosulae* zum Alleluia V. *Iustus ut palma florebit*²⁸ für einen Heiligen. Beim ersten Komplex von Alleluia-*Prosulae* weicht Paris 268 in der Zusammensetzung wie auch in einzelnen Lesarten von den übrigen Überlieferungszeugen ab.²⁹ Da zudem nur dieser Komplex musikalische Notation aufweist, gehe ich auf ihn etwas ausführlicher ein.

Die *Prosulae Psalle ludens Thalia*, *Post paterni uerbi partum* und *Dei genitrix quia sic meruisti* sind Textierungen des Alleluia-Rufs und seiner Vokalise sowie von zwei Melismen im Innern des Verses. (Vgl. dazu die Rekonstruktion in Bsp. 2.) Am weitesten verbreitet ist ein aus vier *Prosulae* bestehender Komplex, bei dem zusätzlich zu den in Paris 268 aufgezeichneten Elementen als viertes *Intercede pro nostris pia* hinzutritt. Dieses Element wurde auf die gleiche Melodie gesungen wie *Psalle ludens*: Der Schluss des Verses greift die Melodie von Alleluia-Ruf und -Melisma wieder auf. Zwar liegen neben Paris 268 noch weitere Handschriften vor (u. a. aus Aquitanien, Italien und dem lothringischen Raum), die die Textierung *Intercede* nicht tradieren. Indessen scheint der in Paris 268 tätig gewordene Schreiber dieses vierte Element durchaus gekannt zu haben. Das dritte Element („*Dei genitrix*“) schließt nämlich in Paris 268 mit einer singulären und unverständlichen Lesart („*et totius meritis adiuuari*“), die auffällige Übereinstimmungen aufweist mit dem Ende des hier nicht festgehaltenen vierten Elements: „*meritis tuis adiuuemur [bzw. adiuuari] suffragiis*“.³⁰ Der Schreiber von Paris 268 dürfte hier versehentlich von einer Textierung in die andere geraten sein – möglicherweise ein Indiz für einen Aufzeichnungsvorgang aus dem Gedächtnis. Auch beim ersten Element („*Psalle ludens*“) findet sich in Paris 268 eine singuläre Lesart. Die Fassung von Paris 268 ist in diesem Fall wesentlich kürzer als die der übrigen Handschriften,³¹ was mit der zugrunde liegenden Melodie zu tun haben dürfte. Das Alleluia V. *Post partum virgo* liegt in stark voneinander abweichenden melodischen Versionen vor.³² Dies scheint verschiedentlich dazu geführt zu haben, dass Textierungen, die für eine bestimmte Melodieversion entstanden waren, andernorts an die dort gebräuchliche Melodieversion angepasst wurden. Allerdings deckt die in Paris 268 vorliegende Fassung der *Prosula Psalle ludens* in keinem Fall die gesamte Alleluia-Vokalise ab. Daher scheint es nur konsequent, dass es deren Ende ist, die der Schreiber mit seinem einzigen Neumeneintrag fixiert hat: Die Koordination von Primärgesang und *Prosula* ist so verdeutlicht. (Vgl. dazu die Rekonstruktion in Bsp. 2 nach der Handschrift F-Pn, lat. 17073, einem *Misale* aus Compiègne vom Ende des 12. Jahrhunderts.) Was die übrigen *Prosulae* in Paris 268 betrifft, so verstand sich die Koordination für den Schreiber hier wohl von selbst (etwa wenn die Textierung am Ende den primären Textbestand wieder aufnimmt) oder

²⁶ Karlheinz Schlager, *Thematischer Katalog der ältesten Alleluia-Melodien aus Handschriften des 10. und 11. Jahrhunderts, ausgenommen das ambrosianische, alt-römische und alt-spanische Repertoire* (= Erlanger Arbeiten zur Mw. 2), München 1965, Nr. 164.

²⁷ CAO, Bd. 3 (= *Rerum ecclesiasticarum documenta. Series maior, Fontes* 9), Rom 1968, Nr. 3093.

²⁸ Schlager, *Thematischer Katalog*, Nr. 38.

²⁹ Vgl. dazu die Edition der *Prosulae* in: *Corpus troporum* [im Folgenden CT] II: *Prosules de la messe 1: Tropes de l'alleluia*, hrsg. von Olof Marcusson (= SLS 22), Stockholm 1976, Nr. 59 (S. 121–126).

³⁰ Ich verzichte auf die Wiedergabe weiterer Lesarten, da sie zu der hier behandelten Frage nichts beitragen.

³¹ „<P>sale ludens Talia [Hs.: stalia] ac melos corda concrepat nobila“ statt „Psalle ludens Thalia et melos chorda nobili concrepa intactae matris dei gratia qua plena fulsit per saecula“ (CT II, S. 122; vgl. auch die hier verzeichneten weiteren Lesarten).

³² Vgl. *Alleluia-Melodien I: Bis 1100*, hrsg. von K. Schlager (= *MonMon* 7), Kassel u. a. 1968, S. 604 f.

F-Pn, lat.
17307,
f. 211r

AL - LE - LU - IA

<P>sa - le lu - dens Ta - li - a ac me - los cor - da con - cre - pat no - bi - la

F-Pn, lat.
268,
f. 23v

POST PAR - - - TUM VIR - GO IN - VI - O - LA - - - - - TA

Post pa - ter - ni uer - bi par - tum uir - go in - ui - o - la - ta Ma - ri - a et in - te - ctat

PER - MAN - SI - STI

per - man - si - stit

DE - I GE - NI - TRIX

De - i ge - ne - trix qui - a sic me - ru - i - sti fi - e - ri i - de - o - que fra - gi - li me - mor e - sto

se - cu - li et to - ti - us me - ri - tis ad - iu - ua - ri

IN - TER - CE - DE PRO NO - BIS

In - ter - ce - de pro no - bis

Bsp. 2: Prosula zum Alleluia V. *Post partum virgo* nach F-Pn 268 (Text) und F-Pn, lat. 17 307 (Text)

wurde von ihm durch eine Textmarke angedeutet (etwa durch den Hinweis „Intercede pro nobis“). Demgegenüber ist eine Alleluia-Vokalise textlos, und so bot sich am Ende von *Psalle ludens* eben nur musikalische Notation als Koordinationshilfe an.

Sehr wahrscheinlich ist, dass die Aufzeichnung in Paris 268 nicht (oder zumindest nicht ausschließlich) auf schriftlichen Vorlagen basiert. Vielmehr scheint der schreibende Nachvollzug eines Gehöreindrucks eine entscheidende Rolle gespielt zu haben. Diese Annahme wird durch weitere Beobachtungen zum Charakter der Aufzeichnung in Paris 268 gestützt, vor allem durch Phänomene im Zusammenhang mit dem geschriebenen Latein. Zu bemerken sind Vokalvertauschung (e für a, o für u usw.), Endsilbenverfall (z. B. „non“ für „nunc“), Assimilation („es semper“ für „et semper“), Haplographie und Dittographie (vgl. etwa „ludens stalia“) und dergleichen mehr. Ebenso wie die häufi-

ge Verwechslung von grammatischen Fällen gehen diese Phänomene kaum über das hinaus, was auch aus anderen Prosulae-Handschriften bekannt ist, insbesondere aus solchen des italienischen und aquitanischen Bereichs.³³ Vermutlich macht sich hier ein Einfluss der gesprochenen romanischen Sprachen auf das geschriebene Latein bemerkbar. Andererseits begegnen in Paris 268 Aufzeichnungsphänomene, die sich damit allein kaum erklären lassen. So findet sich in der Responsoriums-Prosula an einer Stelle, die nach Lucca 603 „decem sunt“ lautet, in Paris 268 die Fügung „dicensum“; an anderer Stelle steht in Paris 268 „illori et“, wo nach Ausweis der konkordanten Handschriften „in gloria“ zu erwarten wäre (vgl. auch „rotiet“ für „rutilat“). Hier scheint sich der Schreiber zu einer Art ‚Phantasie-Latein‘ zurecht gebogen zu haben, was ihm klanglich in Erinnerung geblieben war.

Ritva Jacobsson und Leo Treitler haben in ihrer Studie „Tropes and the Concept of Genre“ im Hinblick auf Tropen zu bedenken gegeben, dass „we are dealing with the productions of a culture that retained the residual habits and techniques of an oral tradition while exercising the technology of writing of which it was coming into increasing possession and control“.³⁴ Die Aufzeichnung in Paris 268 dürfte die hier angesprochene Schnittstelle markieren: Einerseits unterliegt es keinem Zweifel, dass die neuen Gesangsformen des 9. Jahrhunderts von Anfang an von Schriftlichkeit begleitet waren: Eines der ältesten erhaltenen Neumendokumente ist die mit interlinearer Notation versehene Aufzeichnung einer Melismentextierung.³⁵ Andererseits ist zu berücksichtigen, dass es sich dabei um eine sehr begrenzte Schriftlichkeit handelt, die Konsequenzen für die frühe Überlieferung von Tropen hatte.

Und noch für eine weitere zentrale Frage, die Jacobsson und Treitler gestellt haben, ist Paris 268 von Bedeutung: inwieweit das mittelalterliche Gattungsverständnis von den ältesten überkommenen Aufzeichnungen her zu erhellen ist. Die Zusammenstellung der Texte in Paris 268 macht auf den ersten Blick einen disparaten Eindruck, da weder ihre liturgische noch ihre gattungsmäßige Zusammengehörigkeit erkennbar wird. Doch ist zu bemerken, dass es sich mit einer einzigen Ausnahme um syllabische Gesänge bzw. um Melismentextierungen handelt – eine Zusammengehörigkeit von der Faktur her ist also bei den meisten Texten gegeben. Das Nebeneinander von Sequenz und Alleluia-Prosulae verbindet Paris 268 mit anderen frühen Aufzeichnungen von Tropen: mit der ältesten bekannten Sammlung überhaupt, die Teil einer Sammelhandschrift aus Toul ist (D-Mbs, clm 14843; zweite Hälfte des 9. Jahrhunderts), und mit dem ältesten westfränkischen Tropar-Sequentiar (F-Pn: lat. 1240; erstes Drittel des 10. Jahrhunderts), wo die Rubrik „Congregatio Prosarum“ (f. 43v) eine Zusammenstellung von Sequenzen und Prosulae einleitet, die nicht notiert sind (auch hier fehlt jegliche liturgische Zuweisung und Angabe über den Primärgesang).³⁶ Weiter könnte den Schreiber von Paris 268

³³ Vgl. etwa die Bemerkungen Eva Odelmans zu einer aquitanischen Prosulae-Sammlung des 10./11. Jahrhunderts: *CTVI: Prosules de la messe 2: Les prosules limousines de Wolfenbüttel* (= SLS 31), Stockholm 1986, S. 18 f. u. 22 f.

³⁴ R. Jacobsson u. Leo Treitler, „Tropes and the Concept of Genre“, in: *Pax et Sapientia*, S. 59–89, hier S. 65.

³⁵ Vgl. dazu Hartmut Möller, „Die Prosula ‚Psalle modulamina‘ (Mü 9543) und ihre musikhistorische Bedeutung“, in: *La tradizione dei tropi liturgici*, hrsg. von Claudio Leonardi u. Enrico Menestò (= *Biblioteca del Centro per il collegamento degli studi medievali e umanistici nell'Università di Perugia* 3), Spoleto 1990, S. 279–296.

³⁶ Zu einer Reichenauer Quelle mit (Teil-)Aufzeichnungen einer Prosula und einer Sequenz wohl noch aus dem 9. Jahrhundert vgl. Michael Klaper, *Die Musikgeschichte der Abtei Reichenau im 10. und 11. Jahrhundert. Ein Versuch* (= *BzAfMw* 52), Stuttgart 2003, S. 121–132.

ein assoziatives Moment geleitet haben: Bei drei Texten (*Concepit, Psalle ludens, Hodie Christus*) ist ein Bezug zu Weihnachten bzw. zu Maria gegeben, und auch *Alma chorus* ist (wie angemerkt) an Weihnachten verwendet worden.³⁷ Bei der Antiphon *Hodie Christus natus est* („<H>odie Christus natus est hodie saluator aparuit hodie in terra chanunt angeli letantur arcangeli hodie exultent iusti dicentem gloria in excelsis deo alleluia“) ist zu bedenken, dass ähnliche Texte als Tropen zum Introitus der dritten Weihnachtsmesse gesungen wurden (vgl. z. B. „Hodie natus est Christus gaudent omnes angeli in caelis ...“ und „Hodie exultent iusti natus est Christus filius dei gratias dicite“).³⁸ Die Aufzeichnung von Tropen und Sequenzen in nicht-liturgischem Kontext und unter Einbeziehung anderer Gesangsgattungen hat Paris 268 mit dem bereits genannten Codex aus Toul sowie mit einer weiteren frühen Quelle aus Norditalien (Verona 90;³⁹ Grundstock 9. Jahrhundert mit Nachträgen des 10. Jahrhunderts) gemein.⁴⁰ Dabei lässt sich nur die Sammlung aus Toul direkt mit Paris 268 vergleichen, insofern sie ebenfalls auf einen einzigen Schreiber zurückgeht,⁴¹ wohingegen der Bestand von Verona 90 über mehrere Jahrzehnte hinweg von unterschiedlichen Händen eingetragen wurde. Wenn der Nachtrag in Paris 268 auch nicht genau datiert werden kann, so gibt er doch in jedem Fall – wie diese beiden schon länger bekannten Aufzeichnungen – Einblick in Überlieferungsprozesse, die den umfänglichen Tropar-Sequentiaren vorausliegen und sie begleiten.

Anhang 1: Übersicht zum Inhalt der Handschrift Paris 268

Folio	Inhalt	Bemerkungen
1r–v	<i>Exultet</i>	Nachtrag (10. Jh.)
2r	Arkadenstellung	Nachtrag
2v–3v	<i>Interpretationes biblicae</i>	
4r–9v	<i>Interpretationes nominum hebraicorum</i>	
10r–13r	Vorreden zu den Evangelien	
13r–v	Prolog zum Matthäus-Evangelium	
14r–21v	Kanontafeln	
22r–23r	Kapitelverzeichnis zum Matthäus-Evangelium	
23v	Arkadenstellung mit Gesangstexten	Nachtrag (10. Jh.)
24r–144r	die vier Evangelien mit Prologen	
145r–153r	<i>Capitulare evangeliorum</i>	
153r–v	Stationsliste für die Fastenzeit	Nachtrag?
154v	Gebete	Nachträge (9./10. Jh.)
155v/156v	Urkunden	Nachtrag (15. Jh.)

³⁷ Felix Heinzer hat darauf aufmerksam gemacht, dass ein Bezug zu Weihnachten auch durch den Prolog und das Kapitelverzeichnis zum Matthäus-Evangelium gegeben ist, die der Gesangsaufzeichnung in Pa 268 unmittelbar vorausgehen.

³⁸ CT I: *Tropes du propre de la messe 1: Cycle de Noël*, hrsg. von R. Jonsson (= SLS 21), Stockholm 1975, S. 110 u. 108.

³⁹ I-VEcap, cod. 90.

⁴⁰ Zu Verona 90 vgl. Gilles Gérard Meersseman, „Il Codice XC della Capitolare di Verona“, in: *Archivio Veneto* 106 (1975), S. 11–44; James M. Borders, *The Cathedral of Verona as a Musical Center in the Middle Ages*, Diss. University of Chicago/Illinois 1983, insbes. S. 262–264.

⁴¹ Vgl. Wulf Arlt, Beitrag zu Kat. Nr. XI.43, in: 799 – *Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Große und Papst Leo III. in Paderborn*, Katalog der Ausstellung Paderborn 1999, hrsg. von Christoph Stiegemann u. Matthias Wemhoff, Mainz 1999, Bd. 2, S. 853–855.

Anhang 2: Der Gesangsbestand von Paris 268, f. 23v

	Gesang	Bemerkungen
1a	Sequenz <i>Alma chorus domini</i> (AH 53, Nr. 87)	
1b	Kleine Doxologie	
2	Prosula <i>Concepit Maria uentre uerbi</i> (Kelly, „Neuma triplex“, S. 28f.) zum Weihnachts-Responsorium <i>Descendit de caelis</i> (CAO IV, Nr. 6410 f.)	einzigste weitere Überlieferung in Lucca 603, f. 20r–v
3	Prosulae zum Alleluia V. <i>Post partum virgo Psalle ludens Thalia</i> (CT II, Nr. 59/1) Neumeneintrag <i>Post paterni uerbi partum</i> (CT II, Nr. 59/2) <i>Dei genitrix quia sic</i> (CT II, Nr. 59/3) mit <i>cue</i> INTERCEDE PRO NOBIS	
4	Weihnachts-Antiphon <i>Hodie Christus natus est</i> (CAO III, Nr. 3093)	
5	Prosulae zum Alleluia V. <i>Iustus ut palma Lux iustorum angelorum</i> (CT II, Nr. 40/8) <i>Et sicut liliorum candor</i> (CT II, Nr. 40/1) mit <i>cue</i> MULTIPLICABITUR	die vorliegende Kombination von Elementen ist sonst nur in italienischen Handschriften nachzuweisen

Anhang 3: Synopse des Hymnus *Agnoscat omne saeculum* und der Prosula *Concepit Maria*

Weihnachts-Hymnus <i>Agnoscat omne saeculum</i> (AH 50, Nr. 71, Str. 3–6)	Responsorium-Prosula <i>Concepit Maria</i> (Paris 268)	Responsorium-Prosula <i>Concepit Maria</i> (Lucca 603)
Maria ventre concipit Verbi fidelis semine, Quem totus orbis non capit, Portant puellae viscera.	Concepit Maria uentre uerbi semen ad fida quem totus os non baiulat continens puella uiscera	Concepit Maria uentre uerbi semine fide Quem totus orbis non baiulat continens puellae uiscera
Radix Iesse floruit Et uirga fructum edidit, Fecunda partum protulit Et uirgo mater permanet.	radix floruit Iesse a uirga edidit fructum uirga fecundat partum tulit et intacta perseuera	Radix floruit Iesse uirga Edidit partum uirgo faecunda Partum tulit Et intacta Perseuerans
Praesaepe poni pertulit, Qui lucis auctor exstitit, Cum patre caelos condidit, Sub matre pannos induit.	presepe bonus auctor qui esttitit lucis partulit quem patre olimpo condidit penno su matre induit	Presepe ponit Auctorque extitit Lucis protulit cum patre olyphum Condidit panno sub matre induit
Legem dedit qui saeculo, Cuius decem praecepta sunt, Dignando factus est homo Sub legis esse vinculo.	legem dedit per secula cuius precepta dicensum dignando factus est homo esse su uincula legis mundi	Lucem dedit Quae seculo Cuius precepta decem sunt dignando factus est homo esse subditus legis mundi

Sequenzen auf Wanderschaft – Transferszenarien am Beispiel von „Rex regum dei agne“ und „Sancti merita Benedicti“

von Felix Heinzer, Stuttgart / Basel

Die im Folgenden vorgestellten Reflexionen¹ gelten zwei Sequenzen, die in je unterschiedlicher Weise die Frage nach den hoch- und spätmittelalterlichen Verbreitungsmodi und Transferwegen neugeschaffener Gesänge dieses Genres aufwerfen: 1. der Ostersequenz *Rex regum dei agne* (AH 50 Nr. 240) des Reichenauer Mönchs Hermannus Contractus, und 2. der Benedikt-Sequenz *Sancti merita Benedicti* (AH 54 Nr. 35).

Mein besonderes Augenmerk gilt dabei jeweils der Entwicklung plausibler Szenarien der für beide Stücken zu beobachtenden transalpinen Vorstöße. Der durchaus vorläufige, in vielem auch hypothetische Charakter dieser Überlegungen – wie sehr dies zutrifft, zeigt schon die Tatsache, dass im Falle von *Sancti merita* bereits der Ausgangspunkt, nämlich ein Ursprung nördlich der Alpen, unsicher ist – ruft nach kritischer Gegenlesung. Eine weiterführende Diskussion hätte außerdem der Frage nachzugehen, in welchem Maß die Dynamik dieser Spezialfälle so etwas wie Modellcharakter beanspruchen kann, sich also auch auf Aspekte der Überlieferung und Verbreitung anderer Sequenzen, seien es Einzelstücke oder auch größere Materialkomplexe, übertragen lässt.

1. *Rex regum dei agne*

Einigermaßen klar sind hier Ausgangs- und (südöstlichster) Endpunkt des Transfers: der Bodenseeraum (Kloster Reichenau) einerseits und Zagreb sowie Esztergom andererseits; offen ist hingegen die Frage nach den Wegen und Mechanismen des Überlieferungsprozesses.

Zum Ausgangspunkt: Die Zuschreibung an den Reichenauer Mönch Hermannus Contractus (gest. 1054) darf als gesichert gelten, auch wenn die in der älteren Forschung zu findende Auskunft, Hermann sei in der Stuttgarter Handschrift Cod. brev. 123 (aus Zwiefalten) explizit als Autor genannt, nicht zutrifft.² Für die Urheberschaft Hermanns spricht ein Bündel von Beobachtungen unterschiedlichen Gewichts, die sich aber zu einem stimmigen Gesamtbild fügen:

– der Bezug zur Heilig-Kreuz-Sequenz AH 50 Nr. 239 (*Grates honos ...*), die sowohl durch das Zeugnis Gottschalks von Limburg (von Schubiger entdeckt) als auch durch die Beischrift *HERIMANNUS* in der Handschrift 466 der Stiftsbibliothek Einsiedeln

¹ Sie gehen zurück auf einen Beitrag anlässlich eines von der Fondazione Levi (Venedig) im Sommer 2002 organisierten Kolloquiums zum Thema „La sequenza: Itinerari di trasferimento e aspetti di ricezione“. – Der skizzenhafte Charakter des Textes ist hier bewusst beibehalten worden.

² Näheres dazu jetzt bei Bettina Klein-Ilbeck, *Antidotum vitae. Die Sequenzen Hermanns des Lahmen*, Diss. Heidelberg (Mikrofiche) 1998, S. 21 f.; vgl. außerdem Franz Brunhölzl, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters* 2, München 1975, S. 455 f. – Arno Borst, „Forschungsbericht Hermanns des Lahmen“, in: *Deutsches Archiv zur Erforschung des Mittelalters* 40 (1984), S. 379–477, S. 398, scheint Hermanns Autorschaft auf die drei Sequenzen über das Kreuz Christi, die Trinität und Maria Magdalena einzuschränken.

- (um 1130) als für Hermann gut belegt gelten darf;
- der Aufbau und der stilistische Duktus des Textes insgesamt;
 - die für Hermann charakteristische Vorliebe für Gräzismen,³ die in *Grates* allerdings zahlreicher sind als im stärker biblisch ausgerichteten *Rex regum*;
 - direkte Entsprechungen von *Rex regum* (5b) und *Grates* (7ab):

<i>Rex regum</i> :	<i>Grates honos</i> :
Calice nos inebria sopi, suscita de torrente bibens in via damna nostra tu pontifex hostia torcular calcans tu uva	Fac nos calix inebriet ... bibens nobiscum potum Et tu, solus qui fortiter crucis torcular ... ipse botrus elegans Cypri calcasti ⁴

Die Analyse des Texts mit seinem dichten Netzwerk von biblischen und theologischen Bezügen würde den hier gegebenen Rahmen sprengen. Der vorläufige Similien-Apparat im Anhang mag andeuten, in welche Richtung diese Arbeit gehen müsste.

Bemerkenswert ist die vergleichsweise dünne Überlieferung im Bodenseeraum, also im Umfeld des Ursprungsorts. Die Reichenau selbst fällt fast völlig aus im Überlieferungsbild von *Rex regum* (bis auf ein spätes Einzelzeugnis des 14. Jahrhunderts in Karlsruhe, Aug 209, f. 11r).⁵ Das mag zum Teil mit der notorisch schlechten Überlieferungssituation des liturgisch-musikalischen Repertoires des Inselklosters zusammenhängen, entspricht im Übrigen aber auch, wie Bettina Klein-Ilbeck zu Recht feststellt, „dem dortigen allgemeinen Umgang mit nicht allein den Werken Hermanns, sondern auch denen der beiden anderen berühmten hauseigenen Autoren Bern und Walahfried“.⁶ Auch St. Gallen scheint das Stück anscheinend nicht vor 1200 rezipiert zu haben, wie die Aufstellung von Klein-Ilbeck zeigt (CH-SGs Cod. 379, erste Hälfte 13. Jh.; außerdem Nachträge des 13. Jh. in Cod. 338, 376, 378, 381 und 382). Einzig der um etwa 1130 zu datierende Codex 366 (472) aus Einsiedeln, der alle fünf Hermann zugeschriebenen Sequenzen enthält (*Rex regum* übrigens ohne Neumierung),⁷ springt als früher und wichtiger Textzeuge aus dem Umfeld des Inselklosters einigermaßen in die Bresche. Etwa gleichzeitig ist dann die Regensburger Handschrift Rom, Bibl. Angelica 948 aus dem beginnenden 12. Jahrhundert.⁸

Die Hauptmasse der Handschriften stammt aus dem Kontext der sogenannten gregorianischen Reformbewegung, insbesondere aus Klöstern der Hirsauer Reform (Rheinau, Weingarten, Zwiefalten, Kremsmünster, Salzburg St. Peter, Admont, St. Paul im Lavanttal), denen sich Belege aus dem Bereich der reformierten Augustiner-Chorherren

³ Vgl. Brunhölzl, S. 456. Walter Berschin, *Eremus und Insula, St. Gallen und die Reichenau im Mittelalter – Modell einer lateinischen Literaturlandschaft*, Wiesbaden 1987, S. 38–40, spricht im Zusammenhang mit der ebenfalls Hermann zugeschriebenen Magdalenensequenz *Exurgat totus almiphonus* (s. AH 50 Nr. 242 bzw. AH 44 Nr. 227) von einer Befruchtung mit „theologischen Graecolatina“, die einen Text wie diesen geradezu zu einer Art „Heiligenscrein aus seltenen und kostbaren Wörtern“ werden lasse.

⁴ Hier übrigens durch *vir de gentibus nullus tecum* die Verbindung mit Is 63,3 („torcular calcavi solus et de gentibus non est vir mecum“) noch stärker als in *Rex regum* (s. u. Anhang I).

⁵ Den Hinweis verdanke ich Calvin Bower. Klein-Ilbeck ist dieser Beleg anscheinend entgangen.

⁶ Klein-Ilbeck, S. 30.

⁷ Ebd., S. 184 f.

⁸ Regensburg, aber nicht St. Emmeram, vgl. Felix Heinzer, „Der Hirsauer ‚Liber Ordinarius‘“, in: *Revue Bénédictine* 102 (1992), S. 309–347, S. 333 mit weiterer Lit.

(Marbach, St. Florian, Seckau) zur Seite stellen lassen. Insgesamt lässt sich eine verstärkte Ballung der Überlieferung im Raum der Erzdiözese Salzburg beobachten und im Zusammenhang damit eine weitere Tendenz der Überlieferung in Richtung Südosten. Endpunkte dieses Vorstoßes, der das Patriarchat Aquileia (im Gegensatz zu unserem zweiten Beispiel) nicht zu berühren scheint,⁹ sind Zagreb und Esztergom:¹⁰

Aus Zagreb:

- HR-Zaa, Cod. III. d. 28 (14./15. Jh.), Cod. III. d. 23 (15. Jh.)
- Kaptoski arhiv, ohne Signatur (17./18. Jh.)
- HR-Zk, Cod. MR 133 (14. Jh.; erw. im Apparat zu AH 50 Nr. 240)
- Gedrucktes Missale der Zagreber Kathedrale von 1511

Außerdem Zagreb, Metropolitanbibl., Cod. MR 70, ein Missale des 13./14. Jh. aus einer Enklave der Erzdiözese Salzburg im mittelalterlichen Slowenien.¹¹

Aus Esztergom (Gran):

- Missale Notatum Strigoniense, 14. Jh. (vor 1341)¹²

Wie ist dieser Befund zu deuten?

Folgendes, in thesenartiger Form entwickeltes Szenario scheint mir derzeit am wahrscheinlichsten:

1. Hauptträger der Verbreitung von *Rex regum* über den Bodenseeraum hinaus ist das benediktinische Reformmönchtum des 11./12. Jahrhunderts, insbesondere die Hirsauer Richtung.
2. *Rex regum* gehört allerdings nicht zum eigentlichen Kern des Hirsauer Sequenzenrepertoires, wie es Lori Kruckenberg umrissen hat,¹³ sondern wird als Einzelstück mitgeschleppt. Das heißt: Hermanns Sequenz ist eines der Stücke, die sich in einzelnen Klöstern in je unterschiedlicher Weise satellitenartig an den festen Kern der in Hirsau rezipierten Sequenzen ankrystallisieren konnten. Diese offene Situation ist charakteristisch für die Hirsauer, deren liturgische Bücher bei substantieller Übereinstimmung im textlichen und musikalischen Repertoire immer auch ein gewisses Maß an Toleranz gegenüber lokalen und regionalen Sondertraditionen aufweisen.¹⁴
3. Dieses Ankrystallisierungsphänomen ist zunächst für die Hirsauer Klöster des schwäbisch-bodenseeischen Raums (Weingarten, Zwiefalten) zu beobachten und setzt sich dann insbesondere in den bayerisch-österreichischen Raum hinein fort (mit Schwer-

⁹ Die von Klein-Ilbeck im Handschriftenverzeichnis genannten Codices aus Moggio (GB-Ob, can. Lit. 340, wohl in Admont geschrieben und später in Moggio in Gebrauch) und Aquileia (I-RVat, Ross. 76) haben jeweils *Ave praeclara* (das Sequentiar aus Moggio auch *Benedictio trinae unitati*), nicht aber *Rex regum* – und dies, obwohl *Rex* in Admont augenscheinlich bekannt war, wie die Hs. 786 der dortigen Stiftsbibliothek belegt (Klein-Ilbeck, S. 181).

¹⁰ Die Kenntnis der folgenden Textzeugen verdanke ich Hana Breko (Zagreb).

¹¹ Vgl. Hana Breko, „Zur Frage des Entstehungs- und Verwendungskontexts von Missale MR 70 der Zagreber Metropolitanbibliothek“, in: *Cantus Planus: Papers Read at the 9th Meeting, Esztergom & Visegrád, 1998*, hrsg. von László Dobszay, Budapest, 2001, S. 29–43.

¹² *Missale notatum strigoniense ante 1341 in Posonio*, hrsg. von Janka Szendrei u. a. (= *Musicalia Danubiana* 1), Budapest 1982, fol. 337.

¹³ Lori Kruckenberg, „Zur Rekonstruktion des Hirsauer Sequentiars“, in: *Revue Bénédictine* 109 (1999), S. 186–207.

¹⁴ Zu einem anderen Beispiel für diesen Sachverhalt vgl. F. Heinzer, „*Scalam ad celos* – Poésie liturgique et image programmatique. Lire une miniature du livre du chapitre de l'abbaye de Zwiefalten“, in: *Cahiers de Civilisation Médiévale* 44 (2001), S. 329–348, bes. S. 347 f.

- punkt Erzdiözese Salzburg]. Der Handschriftenbefund scheint auf einen parallelen Vorgang im Kontext der Kanoniker-Reform (Seckau, St. Florian) hinzudeuten.
4. Die Belege für Gran und Zagreb dürften mit der großen Bedeutung und Strahlkraft Salzburgs für diese Gebiete zu erklären sein (symptomatisch dafür wohl das Faktum, dass der älteste der Zagreber Textzeugen – das Missale HR-Zk Cod. MR 70 – aus einer Salzburger Enklave stammt). Der Vorgang im Einzelnen bleibt allerdings klärungs- und diskussionsbedürftig, zumal ein ‚Wechsel‘ vom monastischen in den weltkirchlich-diözesanen Kontext stattzufinden scheint.
 5. Der durchaus zu erwartende Vorstoß nach Nordostitalien auf der Schiene der hirsauisch beeinflussten Zentren beidseits der Alpen, also in Kärnten und in der Steiermark (Admont, St. Paul u. a.) und im Raum des Patriarchats Aquileia (Rosazzo und Moggio), wie er von Andreas Haug für den „Hirsauer“ Tropus *Postquam factus* beobachtet werden konnte¹⁵ und auch für die im zweiten Teil dieser Skizze untersuchte Sequenz *Sancti merita* vorzuliegen scheint, erfolgte offenbar nicht – vielleicht eben deswegen, weil *Rex regum* (im Gegensatz zu *Sancti merita*!) nicht zum festen Hirsauer Repertoire gehörte und daher nur selektiv transferiert wurde, wie gerade die in Anm. 9 angesprochene Konstellation symptomatisch belegt.

2. *Sancti merita Benedicti*

Im Gegensatz zur Situation von *Rex regum* lassen sich hier, wie es scheint, mindestens zwei – zeitlich wie räumlich – deutlich abzugrenzende Überlieferungs- und Transferphasen unterscheiden.

Eine relativ breit ausgreifende Verbreitung erfährt *Sancti merita* im ausgehenden 11., v. a. aber im 12. (und teilweise noch im 13.) Jahrhundert im Zusammenhang mit der Hirsauer Reformbewegung. Diese schreibt die Sequenz in ihrem Liber Ordinarius zum Fest der Translation des Ordensvaters vor,¹⁶ und zumindest nördlich der Alpen erscheint *Sancti merita* fast ausschließlich – auf die Ausnahmen ist noch einzugehen – an die Hirsauer Tradition gebunden,¹⁷ so dass sie (in Verbindung mit einer charakteristischen Strukturierung des Repertoires für die Osterzeit) sozusagen als eine Art ‚fingerprint‘ des Hirsauer Sequentiars angesehen werden kann.¹⁸ Selbst der Beleg für Nidaros/Trondheim,¹⁹ der zunächst als Gegenargument erscheinen könnte, lässt sich aufgrund der schon von Lili Gjøløw erkannten Verbindungen des norwegischen Zentrums zur

¹⁵ Vgl. Andreas Haug, „Ein ‚Hirsauer‘ Tropus“, in: *Revue Bénédictine* 104 (1994), S. 328–345, S. 335, mit drei Handschriften aus dem Dom von Cividale aus dem 14. und 15. Jh. Zu diesen jetzt auch Raffaella Camilot-Oswald, *Die liturgischen Musikhandschriften aus dem mittelalterlichen Patriarchat Aquileia* (= *MonMon*, Subsidia 2) Kassel 1997, S. CII u. S. 24–42.

¹⁶ *Liber Ordinarius von Rheinau*, hrsg. von Anton Hänggi (= *Spicilegium Friburgense* 1), Freiburg/Schweiz 1957, S. 187 in apparatu. – So auch die Textzeugen aus anderen Hirsauer Klöstern: D-Ful, Aa 72 (für Weingarten), GB-Ob, Can. lit. 325 (für Moggio), D-Sl, Cod. theol. et phil. 4° 249 (für Zwiefalten).

¹⁷ Wichtigste Textzeugen (z. T. nach AH 54 Nr. 35, ergänzt durch Hinweise von Silvia Wälli): A-KR, cod. 28 [nur Text] (Kremsmünster, Anfang 13. Jh.), A-KR, cod. 309 (Kremsmünster (?), um 1200), A-M, cod. 109 (Regensburg St. Emmeram), Ende 13. Jh., D-Mbs, clm 27130 (Ottobeuren, 12. Jh.), GB-Ob, can. lit. 340 (Admont für Moggio), D-Sl, Cod. bibl. 2° 20 (St. Paul i. L., nach 1136), D-Sl, Cod. brev. 123 (Zwiefalten, um 1140–1150), D-Sl, Cod. brev. 160 (Weingarten 12. Jh. 1. Viertel), I-Udba, cod. 75 (Salzburg [?]), 1199), A-Wn, Series nova 2700 (Salzburg St. Peter, um 1160), A-Wkm, Inv. Nr. 4981 (Weingarten, 13. Jh. 1. Viertel), CH-Zz, Rh. 132 (Rheinau, Überarbeitungsschicht des 12. Jh., s. Kruckenberg, S. 205).

¹⁸ Kruckenberg, S. 201–204.

¹⁹ Vgl. Lilli Gjøløw, *Ordo Nidarosensis Ecclesiae*, Oslo 1968, S. 366 Z. 24 f. sowie S. 433 u. 439.

Gregorianischen Reform²⁰ für diesen Kontext in Anspruch nehmen. Ob dabei an eine direkte Vermittlung über die benediktinische Schiene zu denken ist²¹ oder an einen mittelbareren Weg, etwa über die Marbacher Chorherren, die im 12. Jahrhundert zeitweilig das Domkapitel der alten skandinavischen Metropole Lund stellten,²² ist letztlich nicht von entscheidender Bedeutung; dass hinter diesem eindrucksvollen Transfer an die äußerste nördliche Grenze der mittelalterlichen Christianitas in letzter Instanz der Hirsauer Reformimpuls steht, dürfte jedenfalls außer Frage stehen. Man könnte angesichts dieses Befundes sogar versucht sein, Hirsau und seine Reform nicht nur als bevorzugtes Transfer-Milieu von *Sancti merita* zu sehen, sondern in dieser Sequenz geradezu eine Hirsauer Kreation zu vermuten, wären da nicht die ‚vor-hirsauischen‘ Belege.

In diese frühe Phase der Karriere von *Sancti merita* ist ein Nest von Belegen aus Norditalien aus der ersten Hälfte des 11. Jahrhunderts mit Schwerpunkt in Mantua einzuordnen: I-Rn, ms. 1741 und I-Rn, ms. 1343 (beide aus Nonantola) und Vro 107 (Mantua, S. Benedetto). Dies ist für die Frage von Interesse, ob die spätere Rezeption von *Sancti merita* in Cividale und Venedig (s. unten) mit diesem Komplex zusammenhängt und ob möglicherweise – wie Lance Brunner²³ und vor ihm schon die Bearbeiter von *AH 54* annahmen – der Ursprung der Sequenz tatsächlich in Norditalien zu suchen ist.

Wichtig ist in diesem Zusammenhang Clm 14322 aus Regensburg St. Emmeram (11. Jh. 2. Viertel).²⁴ Sollte hier die erste jener „Abteien Süddeutschlands“ greifbar werden, die laut *AH 54* die Sequenz aus Norditalien übernommen hätten? Von hier aus wäre *Sancti merita* dann – so könnte man den Faden weiterspinnen im Hinblick auf die durch die Herkunft Wilhelms von Hirsau aus St. Emmeram unmittelbar gegebene Beziehung zwischen den beiden Abteien – in das Repertoire der Hirsauer eingegangen,²⁵ um eine zweite Karriere anzutreten und im Zuge des im ersten Teil bereits skizzierten Südostvorstoßes den Rückweg über die Alpen anzutreten.

Dagegen stehen allerdings zwei weitere Belege für die Frühgeschichte von *Sancti merita* aus ganz anderen Räumen als die bisher diskutierten: das sogar schon um 1000 anzusetzende Tropar aus Winchester in der Bodleian Library Oxford²⁶ und ein südfranzösisches Cantatorium und Prosar aus dem späten 11. Jahrhundert (F-Pn, nouv. acq. Lat. 1177). Möglicherweise ist auch die Rezeption von *Sancti merita* im mittelitalienischen Farfa, wenn auch nur durch einen späten Zeugen von 1514 belegt (I-Rn, ms. 222 [Farf. 33]), in diesen Zusammenhang einzubeziehen, denn bedenkt man, dass Farfa im frühen 11. Jahrhundert cluniazensisch geworden ist, könnte auch dieser Beleg letztlich

²⁰ Bezüge zur Hirsauer Bewegung bzw. zu dem mit Hirsau verbrüderten Marbach (s. auch Anm. 22) finden sich auch sonst in der Liturgie von Nidaros, so z. B. Bei den nachpfingstlichen Alleluiaversen; Gjerløw, S. 98–101.

²¹ Überlegungen dazu ebd., S. 85–90.

²² Zur Übereinstimmung der Nidaros-Alleluiareihe mit derjenigen Lunds s. ebd., S. 98 f. Zur Schiene Marbach-Lund insgesamt vgl. Gjerløw, S. 89, und Peter Wittwer, „Quellen zur Liturgie der Chorherren von Marbach“, in: *Archiv für Liturgiewissenschaft* 32 (1990), S. 307–361, bes. S. 307, 323 u. 331.

²³ Lance Brunner, „Catalogo delle sequenze in manoscritti di origine italiana anteriori al 1200“, in: *Rivista italiana di musicologia* 20 (1985), 191–276.

²⁴ Zur Datierung s. auch Bernhard Bischoff, *Mittelalterliche Studien*, Bd. 2, Stuttgart 1967, S. 87.

²⁵ Wir berühren hier das nach wie vor nicht wirklich geklärte Problem der Frage nach den Wurzeln des textlich-musikalischen Repertoires der (bezüglich des Zeremoniells am Brauch Cluny orientierten) Hirsauer Liturgie. Hinweise auf eine (wenigstens teilweise) Verwurzelung in der St. Emmeramer Tradition habe ich bereits in meinem *Liber-Ordinarium* Aufsatz angesprochen (Heinzer, „Der Hirsauer ‚Liber ordinarius‘“, S. 345 f.), und Beobachtungen in ähnlicher Richtung finden sich bei Haug, „Hirsauer Tropus“, S. 341.

²⁶ Vgl. dazu David Hiley, „Editing the Winchester Sequence Repertory of ca. 1000“, in: *Cantus Planus. Papers Read at the Third Meeting ... 1988*, hrsg. von László Dobszay etc., Budapest 1990, S. 99–113.

nach Frankreich zurückweisen, was im Übrigen genauso für die Winchester-Überlieferung gelten dürfte. Jedenfalls lassen diese so frühen Quellenbelege aus Frankreich und England die Annahme einer Nord-Süd-Richtung der Ausbreitung von *Sancti merita* sehr viel plausibler erscheinen als einen Ausgangspunkt dieser Bewegung in Nordost-Italien.

So gesehen wird man also eher – in gewisser Weise analog zu *Postquam factus* – vom Szenario eines Ursprungs nördlich der Alpen (in diesem Falle eventuell in Frankreich?) und eines doppelten, zeitlich gestaffelten transalpinen Vorstoßes ausgehen dürfen. Und es wäre dann zu fragen, ob zumindest die Belege für Cividale (I-CFm, Cod. 80, 14. Jh. 2. Hälfte),²⁷ doch eher Ergebnisse des zweiten, von der Hirsauer Reform getragenen Transfers sind. Möglicherweise könnte hier eine (erst noch zu leistende) genaue philologische Analyse – sowohl im textlichen Bereich als auch hinsichtlich der melodischen Überlieferung (Melodie ist „Occitana“) – weiterführen. Für Venedig, wo *Sancti merita* schon im 13. Jahrhundert, also anscheinend früher als in Cividale, rezipiert wird (D-B, mus. ms. 40608),²⁸ ist hingegen ein Zusammenhang mit dem ersten Schub (über Nonantola etc.) nicht auszuschließen.

3. Schluss

Sequenzen gehören ihrem Wesen und ihrer Funktion nach zu einem Bereich, den wir als den der Lizenz oder gar des ‚Schmucks‘ bezeichnen könnten. Mit dieser im Vergleich zum fester kodifizierten Grundstock der Messgesänge eher als additionell (wenn nicht sogar als marginal) zu bezeichnenden Stellung und dem freieren (nicht-biblichen!) Textcharakter dürfte es zusammenhängen, dass die Sequenz stets auch unter dem grundsätzlichen Vorbehalt der ‚Weltlichkeit‘ stand, insbesondere in Kontexten kirchlicher Reform. Die Verbote und Einschränkungen beginnen bereits in karolingischer Zeit mit der Synode von Meaux von 845, Cluny singt textierte Sequenzen nur an Hochfesten, gänzlich verboten sind sie bei den Zisterziensern, und die spätmittelalterliche Melker Reform propagiert – gleichsam die gesamtkirchliche Einschränkung des Tridentinums vorwegnehmend – eine Reduktion auf wenige Stücke für die Hochfeste.²⁹ Eben dieser Sonderstatus könnte aber auch dafür verantwortlich sein, dass der Transfer von Sequenzen – zumal dann, wenn es sich nicht um verfestigte, in gewisser Weise standardisierte Komplexe handelt,³⁰ sondern um Einzelstücke – anderen Gesetzmäßigkeiten unterliegt als die Verbreitung und Rezeption grundständiger liturgisch-musikalischer Repertoires oder Repertoireblöcke. Zumindest für den hier beobachteten Bereich zeigt sich, dass die Überlieferung nicht selten außerhalb des eigentlichen Sequentiars, also in Form eines Einzelnachtrags oder innerhalb kleinerer ‚Ergänzungsnester‘ erfolgen kann.

²⁷ Vgl. Cesare Scaloni u. Laura Pani, *I Codici della Biblioteca Capitolare di Cividale del Friuli*, Firenze 1998, S. 268–273.

²⁸ Vgl. Giulio Cattin, *Musica e Liturgia a San Marco 1*, Venedig 1990, S. 71, und 2, S. 397.

²⁹ Vgl. zum Ganzen den Überblicksartikel „Sequenz“ von Franz K. Praßl, in: *Lexikon des Mittelalters* 7 (1995), Sp. 1770–1773). Zu Meaux s. A. Haug, „Ein neues Textdokument zur Entstehungsgeschichte der Sequenz“, in: *FS Ulrich Siegele zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Rudolf Faber, Kassel 1991, S. 9–19. Belege für die Melker Praxis bei Joachim Angerer, *Die Liturgisch-musikalische Erneuerung der Melker Reform. Studien zur Erforschung der Musikpraxis in den Benediktinerklöstern des 15. Jahrhunderts* (= *Sitzungsberichte Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse* 287,5), Wien 1974, S. 90–94.

³⁰ So etwa der mit Notkers Namen verbundene *Liber hymnorum*, der – mit einigen Erweiterungen – seit dem 10. Jahrhundert faktisch als stabiler Grundbestand des Sequenzenrepertoires im deutschsprachigen Raum anzusehen ist; vgl. Kruckenberg, S. 192.

Symptomatisch dafür ist beispielsweise die Situation für *Rex regum* im zweiten Teil des Weingartener „Hausbuchs“ D-Sl, HB I 240 (13. Jh., 1. Drittel, jedenfalls nach 1217), wo die Sequenz zusammen mit weiteren ‚extravaganten‘ Stücken, die zumindest anfänglich durch den Bezug zur Karwoche und Osterzeit, gegen Ende des Abschnitts dann durch formale Verwandtschaft (Sequenzen) verklammert scheinen, gekoppelt ist. Und in gewisser Weise scheint sich auch die für *Sancti merita* beobachtete Mehrphasigkeit der Verbreitung – die Parallele dazu, die Karriere des Ostertropus *Postquam factus*, stammt wohl kaum zufällig aus dem in seinem freien Status der Sequenz vergleichbaren Genre der Tropen – in dieses eigenwillige Szenario zu fügen.

Anhang I: Text von *Rex regum*³¹

1) Rex regum dei agne leo iuda magne ³²	3a) Haec dies domini celebris pax est in terris fulgor inferis et lux superis dies duplici baptismi legis evangelii	4a) Submersis hostibus signatis postibus assum pascha nocte domo una cum lactucis ede agrestibus
2a) Cruce virtutum ³³ mors peccati vita iusticiae dans fructum iam ligni vitae ³⁴ pro gustu scientiae pro rapina gloriae	3b) Christus pascha est homini ³⁵ dum vetus transit novus surgit haec dies domini gaude mens expers fermenti plena panis azimi ³⁶	4b) Accinctis renibus pellitis pedibus cum baculo propera et caput cum intestinis et pedibus vora ³⁷
2b) Dum tuus sanguis ius romphaeae restrinxit flammeae paradisi pandit hortum stirps obedientiae medicina gratiae		5a) Hac die nos lava Christe mundans hysopo ³⁸ fac et dignos hoc mysterio mare siccans ³⁹ Leviathan perforans maxillam hamo armilla ⁴⁰

³¹ Vgl. auch die Übersetzung und den Kommentar von Klein-Ilbeck, S. 72–81 und 149–161.

³² Zum Gegensatz *Agnus/Leo* als Bild für das Ineinsfallen von Leidenshingabe an den Tod und Sieg über den Tod im Ostermysterium vgl. „Leo quia diabolus vicit, agnus quia semetipsum offerens, mundum redemit“, Ambrosius Autpertus, Expos. in Apoc. 3,5,5 (*CC CM*, 27), S. 260. Nach Klein-Ilbeck, S. 149.

³³ Nicht „Kreuz der Kräfte“ (so Klein-Ilbeck, ebd.), sondern Kreuz der Tugenden in der Tradition, wie sie exemplarisch Hrabanus Maurus (*De laudibus s. crucis*, *Figura VI*) repräsentiert: „De quatuor virtutibus principalibus quomodo ad cruce pertinent et quod omnium virtutum fructus per ipsam nobis collati sunt“ (*PL* 107, 171–174). Zum Ganzen Robert L. Füglistler, *Das lebende Kreuz*, Einsiedeln 1964, S. 198 ff.

³⁴ Auch hier ist an dieselbe Stelle bei Hrabanus zu denken („Quantos ergo et quales fructus lignum sanctae crucis germine suo proferat, dignum est etiam in hoc sacro carmine modo commemorare“, *PL* 107, 175 A: Beginn der *Declaratio figurae*). Biblischer Hintergrund (den Hraban an dieser Stelle ebenfalls zitiert) ist selbstverständlich Ps. 1,3: „et erit tamquam lignum transplantatum iuxta rivulos aquarum quod fructum suum dabit in tempore suo et folium eius non defluet et omne quod fecerit prosperabitur“.

³⁵ I Cor. 5,7: „pascha nostrum immolatus est Christus“.

³⁶ I. Cor. 5,7–8: „expurgate vetus fermentum, ut sitis nova conspersio sicut estis azymi [...] itaque epulemur non in fermento veteri [...] sed in azymis sinceritatis et veritatis“.

³⁷ 4a und 4b fußen im Wesentlichen auf Ex. 12, 7–11: „[...] et sument de sanguine ac ponent *super utrumque postem* et in superliminaribus *domorum* in quibus comedet illum et edent carnes nocte illa *assas igni* et *azymos panes cum lactucis agrestibus*. Non comedetis ex eo crudum quid nec coctum aqua sed *assum tantum igni caput cum pedibus eius et intestinis vorabitis*, nec remanebit ex eo quicquam usque mane, si quid residui fuerit igne conburetis. Sic autem comedetis illum *renes vestros accingetis calciamenta habebitis in pedibus tenentes baculos* in manibus et comedetis *festinantes*, est enim phase id est transitus Domini“. Für den Anfang („submersis hostibus“) vgl. Ex. 15,4: „electi principes *submersi* sunt in mari rubro“.

³⁸ Ps. 50,9: „asperges me hysopo et mundabor“.

³⁹ Ex. 14,29: „filii autem Israhel perrexerunt per medium *sicci maris*“.

⁴⁰ Job 40,20 f.: „An extrahere poteris *Leviathan hamo* et fune ligabis linguam eius numquid pones circulum in naribus eius et *armilla perforabis maxillam* eius?“ Bestimmend für die Rezeption und Allegorisierung in der christlichen Tradition Gregorius Magnus, lib. 33 (= *Corpus Christianorum. Series Latina* 143B), Turnhout 1985, dazu jetzt auch Heinzer, „*Scalam ad celos*“, S. 340–343.

5b) Calice nos inebria
sopi suscita
de torrente bibens in via⁴¹
damna nostra
tu pontifex hostia
torcular calcans tu uva⁴²

6a) O flos virgineae
virgae flagrans
plena septemplici
rore lampas⁴³
vino lacte pulchrior specie
rosae rubor
lili candor
quo te tantae clementiae consilio
microsocmi inclinaveris auxilio
ut miseri particeps
redemptor esses
absque peccati naevo
gestans formam peccati

6b) O consanguineae
servi domine
spes anastaseos
primae ultimae
per iusiurandum semini
Abrahae
firma et nos
dux athanatos
nos tu convivificans
corpori commortuos
Adae parenti veteri
tu membris fortioribus
iungens infirma
vitae aeternae
des pascua, tu pascha⁴⁴

Anhang II: Exemplarische Überlieferungs-Situation für *Rex regum* im Hirsauer Kontext (das Beispiel Weingartens).

Überlieferungsnetz ‚extravaganter‘ Stücke in D-Sl, HB I 240, Teil II (nach 1217), 15v–28v:

Completorium in sabbato s. Pasche, dann kleine Horen und Vesper für Ostersonntag (offenbar mit Einflüssen nicht-monastischer Praxis: so Vesper mit sog. ‚Oster-Kyrie‘ als Einleitung und hinzugefügtem Oster-Graduale *Haec dies* mit wechselnden Versen⁴⁵); Sequenz *Mane prima sabbati* (AH 54 Nr. 143), 18r In Ieiunio ad completorium *Vigilate omnes et orate* (CAO 5420: nur B!) und *Versus super Media* [vita]⁴⁶ – nicht vorgesehen im Hirsauer Ritus (vgl. CAO 3732, mit B als Zeuge für eine Verwendung am Ostersonntag – nur hier ebenfalls drei Verse! – und V für die Komplet in der Fastenzeit), (18v) Kyrie, Gloria, (19r) Hymnus de resurrectione: *Chorus novae Hierusalem* (AH 50 Nr. 215); Sequenzen **Rex regum** (AH 50 Nr. 240), *Salve proles Davidis* (AH 54 Nr. 224, de s. Maria), *Magnificent confessio atque pulchritudo* (AH 50 Nr. 277, de s. Cruce, Gottschalk v. Limburg), (22r–23r) *Grates deo et honor* (AH 53 Nr. 119, de s. Afra), (23r–24v) *Verbum dei deo natum* (AH 55 Nr. 188, de s. Johanne), *Dixit dominus ex Basan* (AH 50 Nr. 269, de s. Paulo, Gottschalk v. Limburg), *Laude Christo debita* (AH 55 Nr. 265, de s. Nicolao), *Gaude Maria templum summae maiestatis* (AH 54 Nr. 213, de s. Maria), *Plausu chorus laetabundus* (AH 55 Nr. 6, de evangelistis), *Qui sunt isti qui volant* (AH 54 Nr. 87, de apostolis); (28v) *Alma redemptoris mater* (AH 50 Nr. 244).

Analog folgt in A-Wkm, Inv. Nr. Hs. 4981 (ebenfalls aus Weingarten, 13. Jh.) nach dem ‚klassischen‘ Hirsauer Sequentiar (f. 53v–76v) ein Anhang mit mehreren Mariensequenzen (darunter *Mane prima sabbati*, *Salve proles* [wie in HB I 240, s. oben] und *Laetabundus*) und nebst *Victimae paschali* auch **Rex regum** mit der Rubrizierung *alia de resurrectione* (77r–78r).⁴⁷

⁴¹ Ps. 109,7: „de torrente in via bibet“.

⁴² Is. 63,2–3: „torcular calcans“. Vgl. auch Apoc. 19,15: „ipse reget eos in virga ferrea et ipse calcet torcular vini furoris irae Dei omnipotentis“.

⁴³ Vgl. Jes. 11,1–2 (sieben Gaben des Geistes), hier kombiniert mit dem auf Christus gedeuteten Bild des siebenarmigen Leuchters.

⁴⁴ „Bona pasqua vita aeterna dicitur“ (Augustinus, in: Joh. Tract. 48 [CC SL 8], Turnhout 1954).

⁴⁵ Dazu David Hiley, *Western Plainchant*, Oxford 1995, S. 29. Im Hirsauer Brauch wird die Vesper am Ostersonntag in der Tat „more canonicorum“ gefeiert (s. Hänggi, S. 137, Z. 1–2).

⁴⁶ *In te speraverunt patres nostri* [...], *Ad te clamaverunt patres nostri* [...], *Ne despicias nos in tempore* [...].

⁴⁷ Franz Unterkircher, „Ein neuemiertes Graduale aus Weingarten. Die Handschrift Wien, Kunsthistorisches Museum, Ms. 4981“, in: *Archiv für Liturgiewissenschaft* 30 (1988), S. 21–32, bes. S. 29–32.

„Hic jacet Ludevicus Fenfflius“ Neues zur Biographie von Ludwig Senfl

von Birgit Lodes (Wien) und Matthias Miller (Heidelberg)

Augsburg im Jahr 1545. In der Handelsstadt am Lech lebt und arbeitet im Steuerbezirk „Zum Roten Tor“ ein Weber in bescheidenen Verhältnissen. Neben seinem Handwerk beschäftigt er sich auch mit dem Sammeln von Informationen über seine Stadt und deren Bewohner. Was hat das mit Musik zu tun? Zu berichten ist über eine Handschrift der Universitätsbibliothek Heidelberg,¹ deren Inhalt in historischer, prosopographischer, stadt- und alltagsgeschichtlicher Hinsicht noch nicht ausgewertet ist. Für die Musikwissenschaft bietet sie neben Nachrichten über Singschulen an St. Othmar in Augsburg² überraschenderweise auch einige bedeutende Details zur Biographie Ludwig Senfls.

Simprecht Kröll, unser Weber, der sich auch stolz „burger zu Augspurg“ nennt, wurde hier um 1496 geboren und lebte bis um 1554. Aus seinem Besitz und teilweise autograph haben sich mehrere Handschriften sowie Sammelbände mit Drucken der Zeit erhalten. Die Inhalte dieser Handschriften und Flugschriftensammlungen lassen sich teils dem Genre des Literarischen Hausbuchs zuordnen, teils handelt es sich jedoch um rein chronistische Notizbücher, die das Stadtgeschehen, genauer den Klatsch und Tratsch der Stadt Augsburg in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts dokumentieren. Kröll konnten bislang fünf Codices zugeordnet werden.³ Cod. Pal. germ. 304 ließ sich im Rahmen des Erschließungsprojektes der deutschsprachigen Handschriften der Bibliotheca Palatina an der Universitätsbibliothek Heidelberg ebenfalls mit Kröll in Verbindung bringen. Die Handschrift enthält neben sechs Drucken aus dem Jahr 1537 auf 155 Blatt handschriftliche chronistische Notizen überwiegend zu Augsburg. Sie betreffen die Jahre 1296–1545, wobei der überwiegende Teil Ereignisse der Jahre 1537–1545 beschreibt. Es handelt sich nicht um ein Autograph Krölls, sondern um eine zeitnahe Abschrift.⁴ Die ursprünglichen Notizen sind jedoch eindeutig auf Kröll zurückzuführen, da die ihn betreffenden Einträge die einzigen in Ich-Form verfassten der Handschrift sind.⁵ Die Handschriften und Drucke Krölls gelangten über die Bibliothek Ulrich Fuggers nach dessen Tod 1584 in die Heidelberger Bibliotheca Palatina.⁶

Der handschriftliche Teil des Cod. Pal. germ. 304 wirkt auf den heutigen Leser wie der Blick durch einen Guckkasten in die Welt des kleinen Mannes in Augsburg um

¹ D-HEu, Cod. Pal. germ. 304. Zitate ausschließlich von Blattzahlen beziehen sich auf diese Handschrift.

² 89^v, 93^v, 105^r und viele mehr.

³ D-HEu, Cod. Pal. germ. 109 (1516–1518) sowie Cod. Pal. germ. 793 (1522–1528); I-Rvat, Stamp. Pal. IV,228 (hs. Teil 1518–1522), Stamp. Pal. IV,146 (hs. Teil 1547–1552) sowie Stamp. Pal. V,1292 (Drucke 1503–1512). Zu den Inhalten der Handschriften und Druckschriftensammlungen vgl. Dieter H. Meyer, *Literarische Hausbücher des 16. Jahrhunderts. Die Sammlungen des Ulrich Mostl, des Valentin Holl und des Simprecht Kröll*, Bd. 1 (= *Würzburger Beitr. zur dt. Philologie* 2), Würzburg 1989, S. 283–461.

⁴ Die Wasserzeichen weisen auf die Zeit zwischen 1540 und 1545.

⁵ Z. B. die Beschreibung seiner Hochzeit (185^v–186^r) oder seiner Tätigkeit als Weber bei Hans Lutzenberger (72^v–73^r), Jörg Mair (177^v), Hans Memminger (180^v) und Asmus Schittarer (191^v).

⁶ Zur Geschichte der Bibliotheca Palatina vgl. Karin Zimmermann, „Einleitung“, in: *Die Codices Palatini germanici in der Universitätsbibliothek Heidelberg (Cod. Pal. germ. 1–181)* (= *Kataloge der UB Heidelberg* 6), Wiesbaden 2003, S. XI–XXIII.

1540. Er enthält Nachrichten über Ehestreitigkeiten, Unfälle, Trinkgelage in Gaststätten (meist mit ungutem Ausgang), über Anprangerungen, Hochzeiten und den Tod des Nachbarn. Ein Verbiegeakrobat zeigt ebenso seine Künste wie ein Hochseilartist, dessen vier Gesellen für den Fall, dass er das Gleichgewicht verliert, ein Kissen unter ihm hertragen müssen.⁷ Wichtig für die Stadtgeschichte Augsburgs sind Angaben über begonnene Bauten, Veränderungen an Kirchen (u. a. mit detaillierten Beschreibungen des Freskenschmucks), die Beschreibung der Einrichtung einer Bürgerwache⁸ und vieles mehr. Die von Kröll gesammelten Notizen erweisen sich als überaus präzise, zahlreiche der genannten Personen lassen sich in einschlägigen Lexika⁹ nachweisen und auch die von ihm genannten Daten sind verifizierbar und durchweg korrekt wiedergegeben.

Simprecht Kröll arbeitete offenbar nicht nur als Weber und Chronist, sondern muss im Auftrag seiner Brotgeber auch als Handelsreisender unterwegs gewesen sein. So finden sich in Cod. Pal. germ. 304 Notizen über Besuche in Nördlingen, Ulm und München. Bei einem Besuch in München im Jahr 1543 notierte er unter anderem: „Item die yserbrugk zw München die ist 465 schrit lang“.¹⁰ Die Einträge zu München erstrecken sich in der Handschrift von Blatt 128^r–142^v und enthalten Abschriften von etwa 180 Grabsteinen auf Friedhöfen und in Kirchen oder Kreuzgängen von Klöstern. Die Inschriften stammen aus den Jahren 1324–1543, wobei ein Schwerpunkt auf den Jahren 1530–1543 liegt (58 Grabsteine). Der letzte datierte Grabstein ist der des alten Starenberger, eines Bierbrauers zu München, der am 16. September 1543 starb und auf dem Friedhof bei St. Peter begraben wurde.¹¹ Die von Kröll gesammelten Grabinschriften sind heute bis auf wenige Ausnahmen im Original verloren. Zum Beweis für die Genauigkeit der Abschriften jedoch lassen sich sekundäre Quellen heranziehen. Kröll schrieb beispielsweise in der Schwarzenbergkapelle der Barfüßerkirche die Grabplatte von Christoph Freiherr von Schwarzenberg zu Hohenlandsberg, einem bayerischen Landhofmeister, ab, der am 9. Januar 1538 verstorben war.¹² Krölls Abschrift deckt sich exakt mit der in einem Münchener Codex des 18. Jahrhunderts überlieferten Inschrift.¹³ Auf dem Friedhof des Barfüßerklosters kopierte Kröll die Grabinschriften für Augustin und Anna Lesch,¹⁴ die wiederum in gleichem Wortlaut in Münchener Handschriften des 18. Jahrhunderts überliefert sind.¹⁵ Die Liste ließe sich mit weiteren

⁷ 127^v–128^r bzw. 172^v–173^v.

⁸ 94^r–95^r.

⁹ *Augsburger Eliten des 16. Jahrhunderts. Prosopographie wirtschaftlicher und politischer Führungsgruppen 1500–1620*, hrsg. von Wolfgang Reinhard u. a., Berlin 1996; *Augsburger Stadtlexikon*, hrsg. von Günther Grünstedel u. a., Augsburg 21998.

¹⁰ 128^v.

¹¹ Auf diesem Friedhof sind außer diesem weitere neun Grabsteine lokalisierbar. 18 Grabsteine vom Friedhof an der Liebfrauenkirche, 18 Grabsteine im Barfüßer (Franziskaner)-Kloster (heute Hl. Antonius von Padua), zwei Grabsteine vom Salvatorfriedhof, ein Grabstein vom Friedhof St. Jakob am Anger.

¹² 139^v–140^r.

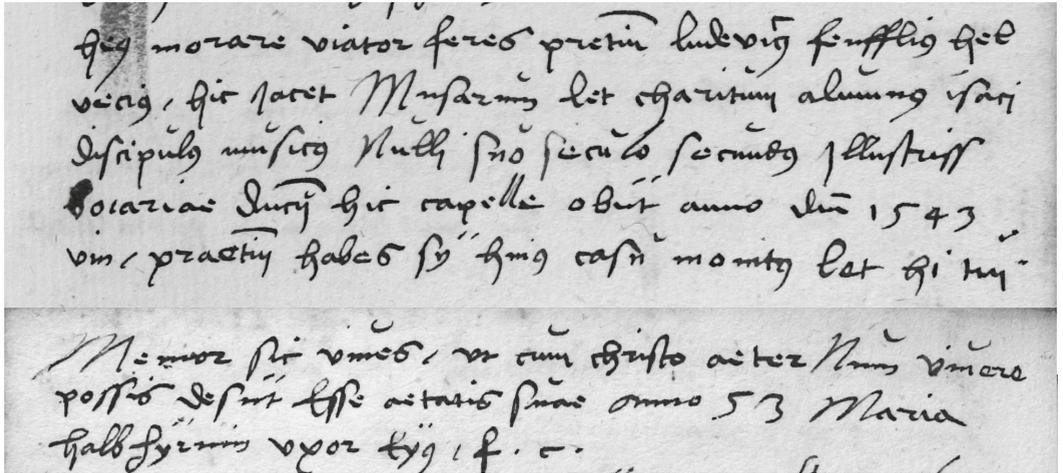
¹³ D-Mbs, Clm 1755, S. 205 f. (Pater Narziss Vogl, *Monumenta ecclesiae fratrum minorum Monachii* 1–5, um 1750). Die Grabinschrift Schwarzenbergs nach dieser Handschrift ediert in: *Die Inschriften der Stadt und des Landkreises München*, ges. u. bearb. von Rudolf M. Kloos (= *Die deutschen Inschriften* 5, *Münchener Reihe* 1), Stuttgart 1958, S. 88 Nr. 169. Kröll fügt in Cod. Pal. germ. 304, 139^v–140^r lediglich hinzu, dass sich das Grabmal „hie zw München zun barfüssen“ befinde.

¹⁴ 140^v.

¹⁵ D-Mbs, Clm 1532, 44^r (Grabsteinbücher Karl Seligers). Nach dieser Handschrift ediert in: *Die Inschriften der Stadt und des Landkreises München*, S. 86 Nr. 166 (mit Abb.)

Belegen fortsetzen¹⁶ und unterstreicht die Genauigkeit der Eintragungen des Cod. Pal. germ. 304.

Besonders scheint Kröll ein heute nicht mehr lokalisierbarer, damals relativ neuer Grabstein interessiert zu haben, dessen lateinische Inschrift er vollständig abschrieb.¹⁷



[128^v] He(us) morare viator feris pretiu(m) ludovic(us) fenffli(us) hel/veci(us) hic jacet Musarum (ve)l et¹⁸ charitum
alumn(us) Isaci / discipul(us) music(us) Nullj suo seculo secund(us) Jllustriss(imorum) / boiariae ducu(m) hic capelle
obiit anno d(omi)ni 1543 / via¹⁹ praetium habes sy hui(us) casu monit(us) lethi²⁰ tuij /

[128^v] Memor sic viues vt cum christo aeternum uiuere / possis desiit Esse aetatis suae anno 53 Maria / Halbhÿrnn vxor Eÿ(us) f(ieri) c(uravit)

(Höre und verweile, Wanderer, und du wirst einen Preis gewinnen! Hier liegt Ludwig Senfl, ein Schweizer, Zögling der Musen wie auch der Charitinnen, Schüler des (Heinrich) Isaak, Musiker, zu seiner Zeit keinem hier in der Kapelle der Durchlauchtigsten Herzöge von Bayern nachstehend. Er starb im Jahre des Herrn 1543. Nun geh! Deinen Preis hast du, wenn du – durch seinen Todesfall ermahnt und eingedenk deines eigenen Todes – so lebst, dass du mit Christus ewig leben kannst. Er endete sein Dasein im 53. Jahr seines Alters.²¹ Maria Halbhÿrnn, seine Ehefrau, ließ dies(es Grabmal) anfertigen.)

¹⁶ Z. B. Totenschild des Hans Ligsaltz (129^v): ebd., S. 49 Nr. 92 (heute noch in der Frauenkirche erhalten). Grabstein der Seland Ridlerin (130^v): ebd., S. 50 Nr. 95 (nach D-Mbs, Clm 1757, S. 305). Memorie der Gräfin Magdalena von Montfort (137^v): ebd., S. 81 f. Nr. 151 (nach ebd., Clm 1533, S. 93). Grabplatte der Barbara Nothaftin (134^v): ebd., S. 84 Nr. 159 (nach ebd., Clm 1533, S. 93). Grabstein der Margaretha Zellerin (130^v): ebd., S. 85 Nr. 160 (nach ebd., Clm 1757, S. 83). Grabstein der Ursula vom Ross (130^v): ebd., S. 86 Nr. 164 (nach ebd., Cgm 2267/I, S. 83). Insgesamt 15 Inschriften auch bei Kloos (*Die Inschriften der Stadt und des Landkreises München*) nachweisbar.

¹⁷ 128^v. Für Hilfe bei der Übertragung, Übersetzung und Interpretation der Inschrift danken wir Frau Dr. Waltraud Götz, Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Tübingen, sowie den Herren Dr. Harald Drös und Dr. Ilas Bartusch von der Forschungsstelle Deutsche Inschriften der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Zum Schriftbefund: „Anklänge an Versdichtung, aber kein einheitliches Versmaß zu erkennen. Verlesung von s in f (senfflius) sowie die – offenbar aus der inschriftlichen Vorlage übernommenen – häufigen us-Kürzel sind ein deutlicher Hinweis auf die Ausführung der orig. Inschrift in Minuskel; ob Gotische oder Humanistische Minuskel, lässt sich freilich kaum entscheiden. Fraktur scheidet angesichts des lateinischen Texts erfahrungsgemäß aber sicherlich aus“; frdl. Mitteilung von Dr. Drös, Heidelberg.

¹⁸ (ve)l et emendiert; vermutlich ein l mit Kürzungsstrich und anschließend et; in der Handschrift versehentlich zusammengeschrieben let.

¹⁹ via emendiert als einzige plausible Lesung, deren Verschreibung paläographisch nachvollziehbar ist; in der Handschrift vin.

²⁰ Emendiert; in der Handschrift let hi.

²¹ Hier wörtlich übersetzt, da die Altersangabe nicht eindeutig ist; vgl. dazu unten, S. 263.

Dass es sich bei dem Verstorbenen um den Komponisten Ludwig Senfl²² handelt, steht außer Zweifel: Die Kennzeichnung als „Schweizer“,²³ als „Schüler Isaacs“²⁴ sowie als bester Musiker der herzoglich-bayerischen Kapelle ist einschlägig. Bemerkenswert erscheint, dass die Herkunft und vor allem der berühmte Lehrmeister noch am Lebensende auf dem Grabstein der Erwähnung wert sind.

In mehrfacher Hinsicht birgt die Inschrift Neuigkeiten in Bezug auf Ludwig Senfls Biographie:

a) Senfls Sterbedatum kann eingegrenzt werden

Gemäß der Grabinschrift ist Senfl im Jahr 1543 verstorben. Diese Angabe überschneidet sich mit dem bislang belegten Zeitrahmen für Senfls Tod: Aus Einträgen in den Münchner Steuerbüchern ist seit Theodor Kroyers²⁵ Forschungen bekannt, dass Senfl nach dem 2. Dezember 1542 (recte: nach Oktober/November 1542²⁶), wo er selbst noch als steuerpflichtiger Besitzer eines Hauses eingetragen ist, und vor dem 10. August 1543 (wo seine Frau „Senfflin“ vermerkt ist) verstorben sein muss.

Steuerbücher und Grabinschrift zusammen erlauben nun eine Eingrenzung des Sterbedatums auf die Monate Januar bis Anfang (= vor 10.) August 1543.

b) Senfls Geburtsjahr ist erstmals belegt

Laut Grabinschrift ist Senfl im Jahr 1543 „im 53. Jahr seines Alters“ verstorben. Dies kann bedeuten, dass er im 53. Lebensjahr verstarb, also erst 52 Jahre alt war; ebenso aber auch, dass er in dem Jahr starb, in dem er tatsächlich bereits 53 Jahre alt war, was dem 54. Jahr seines Lebens entspricht. Hieraus leitet sich ab, dass Senfl 1489, 1490 oder 1491 geboren wurde, wodurch das bislang angenommene Geburtsjahr „ca. 1486“ um etwa vier Jahre nach hinten verlegt wird.

Bislang waren keinerlei Zeugnisse zu Senfls Geburt bekannt: Die Schätzung seines Geburtsjahres beruhte nur auf einer Angabe in einer Petition Senfls an König Ferdinand I. aus dem Jahr 1530,²⁷ er habe 23 Jahre lang der Kapelle Maximilians I. angehört. Vom Todesdatum Maximilians I. (12. Januar 1519) zurückgerechnet, müsste Senfl also 1496 als Chorknabe eingestellt worden sein. Mithin ging man – ein Eintrittsalter von etwa zehn Jahren annehmend – von einem Geburtsdatum „um 1486“ aus.²⁸

²² Für Ludwig Senfl sind zahlreiche zeitgenössische Schreibvarianten belegt; die hiesige erklärt sich aus einem Verleser des Kopists (s. Anm. 17).

²³ Diese Bezeichnung ist sowohl in zeitgenössischen Akten und Briefen als auch in Senfls eigenem Sprachgebrauch vielfach belegt.

²⁴ Sprechendste Zeugnisse für Senfls Schülerschaft sind sein autobiographisches Lied „Lust hab ich ghabt zur Musica“ (bes. die Strophen 3–5) und die umfangreiche Widmung von *En opus musicum festorum dierum* (D-Mbs, Mus. Ms. 38). Beide Texte hat Senfl vermutlich selbst verfasst.

²⁵ Theodor Kroyer, „[Mitteilung an H. J. Moser ‚Senfls Tod‘ betreffend]“, in: *ZfMw* 17 (1935), S. 186; Wortlaut der Dokumente bei Martin Bente, *Neue Wege der Quellenkritik und die Biographie Ludwig Senfls. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des Reformationszeitalters*, Wiesbaden 1968 (zugl. Tübingen, Univ. Diss. 1966), S. 346.

²⁶ „Beim Steuerbuch des Jahres 1542 fehlen die ersten beiden Blätter, auf denen der Steuertermin stehen würde. Deshalb hat man hier nur (auf dem letzten Blatt, fol. 74^v) das Datum, an dem die ‚Widerreitung‘, also die Rechenschaftsablage über die ordnungsgemäße Durchführung der Steuererhebung durch die Steuerer vor dem Stadtrat vorgenommen wurde. Sie findet jeweils einige Wochen nach dem Abschlusstermin der Einhebung der Steuer statt (z. B. war sie 1543 am 18.10.), in diesem Fall am ‚Sambstag nach Andree, den 2. tag monats Decembris anno 1542‘, also am 2.12.1542. Die Steuererhebung dieses Jahres selbst dürfte im Oktober/November erfolgt sein. Zu dieser Zeit lebte also Senfl noch“; frdl. von Mitteilung Dr. Helmuth Stahleder, München.

²⁷ Adolf Koczirz, „Die Auflösung der Hofmusikkapelle nach dem Tode Kaiser Maximilians I.“, in: *ZfMw* 13 (1930/31), S. 531–540, hier S. 539 f.

²⁸ Arnold Geering, Art. „Senfl, Ludwig“, in: *MGG*, Bd. 12, Kassel u. a. 1965, Sp. 498–516, hier Sp. 498.

Erste Zweifel an dieser Einordnung äußerte bereits Helmut Hell, der zu bedenken gab, Senfls Rechnung könnte vom Zeitpunkt der Auflösung der Kapelle (20. September 1520) ausgehen, was einen Eintritt im Jahr 1498 bedeuten würde²⁹ und zudem darauf hinwies, dass die zeitgenössischen Kapellen üblicherweise bestrebt waren, Knaben nicht erst mit zehn Jahren sondern deutlich jüngeren Alters aufzunehmen.³⁰ Auf der Basis dieser Überlegungen sowie von Schrift- und Quellenstudien³¹ vermutete Hell ein mögliches Geburtsjahr von 1492. – Dieses gilt es nun auf die Jahre 1489, 1490 oder 1491 zu präzisieren.

Die Zurückdatierung des Geburtsjahrs zeitigt Folgen für die Einschätzung von Senfls frühem Lebenslauf: Aller Wahrscheinlichkeit nach hat er als Mutant, also im Alter von etwa 14 bis 17 Jahren, drei Jahre lang die Wiener Universität besucht.³² Ausgehend von dem nunmehr bekannten Geburtsjahr verschiebt sich seine Studienzeit von „ca. 1500–1503“³³ auf die Zeit von ca. 1504–1507 und endet mit dem Aufenthalt von Maximilians I. Kantorei am Reichstag zu Konstanz. Dort wird Senfl – abgesehen von dem Eintrag im Züricher *Glückshafenrodel* – um 1508 erstmals namentlich erwähnt.³⁴ Zudem ist bemerkenswert, dass Senfl erst etwa 22 Jahre alt war, als sich sein ‚Lehrer‘ Heinrich Isaac endgültig wieder in Florenz niederließ und etwa 27 Jahre, als Isaac starb – ein junges Alter, um die kompositorische Verantwortung für die kaiserliche Kapelle zu tragen.

c) Der Name einer Ehefrau von Ludwig Senfl wird erstmals greifbar

Der Grabstein nennt den Namen einer Ehefrau Senfls: „Maria Halbhyrnin“.

Bekanntlich hatte Senfl aber um 1530 die Tochter eines angesehenen Passauer Mautners, Ambros Neuburger, geheiratet.³⁵ Wie lässt sich diese Namensdifferenz erklären? Die wahrscheinlichste Lösung ist: Senfl hat ein zweites Mal geheiratet,³⁶ und seine erste Frau war die Passauer Neuburger-Tochter, seine zweite die „Maria Halbhyrnin“, die auf dem Grabstein – wie für Frauen in der damaligen Zeit durchaus üblich – mit ihrem Mädchennamen zeichnete.

Die Nennung des Namens „Halbhyrnin“ erweckt nunmehr die berechtigte Hoffnung, eine Frau dieses Namens dokumentarisch belegen zu können: Zwar ließ sich bislang

²⁹ Helmut Hell, „Senfls Hand in den Chorbüchern der Bayerischen Staatsbibliothek“, in: *Augsburger Jb. f. Mw.* 4 (1987), S. 65–137, hier S. 96 f.

³⁰ So auch Lukas Wagenrieder, der am 30.10.1510 erstmals in der kaiserlichen Kantorei nachweisbar ist und (da er – laut Grabstein – in seinem 63. Lebensjahr am 20.5.1567 verstarb) im Jahr 1503 oder 1504 geboren wurde; Abdruck bei Bente, S. 348 f.

³¹ Sie haben sich mittlerweile als wenig stichhaltig erwiesen. Der Nachweis hierfür ist an anderem Ort zu bringen.

³² Dazu ebd., S. 284.

³³ Ebd., S. 273.

³⁴ Georg Reichert, „Die Preces primariae-Register Maximilians I. und seine Hofkapelle um 1508“, in: *AfMw* 11 (1954), S. 103–119, hier S. 113 f.

³⁵ Vgl. Wolfgang M. Schmid, „Zur Passauer Musikgeschichte“, in: *ZfMw* 13 (1930/31), S. 289–308, hier S. 291.

³⁶ Diese Möglichkeit bereits ebd., S. 291 Anm. 2. Schmid kommentierte die Tatsache, dass die Schwester von Senfl Frau ebenfalls in München verheiratet war, wie folgt: „Stammen diese [= die beiden Schwestern; Anm. BL] aber nicht aus der Familie Neuburger, so hatte Senfls damals bereits eine zweite Frau.“

³⁷ Herrn Archivdirektor und Stellv. Amtsleiter Dr. Helmuth Stahleder (Stadtarchiv München), Frau Archiverinspektorin Sandra Scharmüller (Bayerisches Hauptstaatsarchiv München) sowie Frau Archivrätin Dr. Caroline Gigl M.A. (Geheimes Hausarchiv München) sei für diesbezügliche Nachforschungen herzlich gedankt.

keine „Maria Halbhirn“³⁷ ausfindig machen; immerhin aber ist über den in den Jahren 1540 und 1542 dokumentierten Futtermeister „Georg Halbhern“ der Familienname zur relevanten Zeit in München nachgewiesen.³⁸

Darüber hinaus lässt sich aus anderen Dokumenten erschließen, dass Senfl die Halbhirnin offenbar bereits spätestens im Frühjahr 1535 geheiratet hatte: Aus dem *Rathsprotocoll* vom 16. April 1535 geht hervor, dass seiner „Hausfrawen Schwester kinden“ (also das Kind der Schwester von Senfls Ehefrau) einen bestimmten Tag bei den Senfls verbracht hatte.³⁹ Diese Schwägerin Senfls wiederum war mit dem Apotheker Hans Baumann verheiratet und hieß laut Grundbucheintrag vom 5. Oktober 1534 mit Vornamen „Ursula“.⁴⁰ Da Senfls erste, aus Passau stammende Frau, keine Schwester namens Ursula hatte,⁴¹ kann es sich bei Ursula Baumann nicht um die Schwester seiner ersten Frau handeln. Mithin war Senfl spätestens 1535 mit einer anderen Frau – offenbar der Maria Halbhirn⁴² – verheiratet. Diese Frau ist denn auch die Mutter seiner Tochter, die ihm im Mai 1537 geboren wurde.⁴³ Nach dem Tod ihres Mannes hat Maria Halbhirn, die „Senfflin componistin“, gemäß dem Steuerbuch von 1543, fol. 61^v, noch im selben Jahr wieder geheiratet, und zwar einen Mann namens Arsaci Wagner.⁴⁴ Nimmt man eine zumindest halbjährige Trauerzeit an – die Steuer des Jahres 1543 wurde zwischen dem 10. August und dem 29. September eingehoben –, bedeutet dies, dass Senfl spätestens im März 1543 verstorben sein muss.

Indem wir nunmehr den Vornamen von Senfls mutmaßlich zweiter Ehefrau, „Maria“, kennen, eröffnet sich auch die Möglichkeit, eventuelle Spuren dieser Ehe auch in den Texten von Senfls Werken zu lokalisieren: Einige der mit einem „Maria“-Akrostichon versehenen Lieder könnten für Senfls Ehefrau geschrieben sein – allen voran das erst spät überlieferte vierstimmige *Man spricht, was Gott zusammen fügt*.⁴⁵

*

Über die aufschlussreichen neuen Fakten zu Senfls Geburts- und Sterbejahr (*1489–91, † Januar–März 1543) sowie zum Namen seiner vermutlich zweiten Ehefrau „Maria Halbhirn“ hinaus, lässt der Grabstein auch indirekte Schlüsse auf das Ansehen Senfls zu. Dass diese Platte das Grab einer Berühmtheit ziert, signalisiert sogleich der Auf-

³⁸ Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Bestand Kurbayern, Urkunden 16375, 16656, 16791; wir danken Frau Archivarinspektorin Sandra Scharmüller (Bayerisches Hauptstaatsarchiv München) für die entsprechende Auskunft. – Ob zu ihm oder auch zu dem um die Jahrhundertmitte in Giengen an der Brenz wirkenden Interimpfarrer „Clemens Halbhirn“ eine verwandtschaftliche Beziehung besteht, muss offen bleiben.

³⁹ Erstmals veröffentlicht bei Adolf Sandberger, *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso*, I. Buch, Leipzig 1894, S. 24 f.; Bente, S. 328.

⁴⁰ Frdl. Mitteilung von Dr. Helmuth Stahleder, München.

⁴¹ Die Geschwister von Senfls Passauer Frau: Ehrentraud, Magdalena, Susanna, Margarethe und Hans; s. Schmid, S. 291.

⁴² Vorausgesetzt, Senfl heiratete nicht noch weitere Male.

⁴³ Vgl. Senfls Brief vom 23. Mai 1537 an Herzog Albrecht, abgedruckt bei Bente, S. 337 f.

⁴⁴ Frdl. Mitteilung von Dr. Helmuth Stahleder, München. Dabei muss allerdings offen bleiben, ob „Wagner“ ein Familienname ist oder eine Berufsbezeichnung. – Bente (S. 348) hatte es noch für möglich gehalten, dass Senfls Witwe den Nachbarbesitzer ihres Wohnhauses in der Hofstatt (Nr. 6), den aus angesehenen Münchener Familie stammenden Franz Neidecker heiratete (Eintrag im Häuserbuch von 1544, Stadtarchiv München). Dessen Ehefrauen hießen Barbara und (1549) Jakobe.

⁴⁵ Erstmals erschienen in Otts Liederbuch *Der erst Teil. Hundert und ainundzweintzig neue Lieder* (RISM 1534¹⁷). – Nicht in Frage kommt indes *Lust mag mein hertz* mit dem Doppelakrostichon „Ludwig – Maria“: Es wurde bereits Anfang der 1520er Jahre notiert und nimmt wohl auf die Hochzeit König Ludwigs II. mit Maria von Österreich im Jahr 1521 Bezug.

merksamkeit erheischende Eingang „Höre und verweile, Wanderer, und du wirst einen Preis gewinnen!“ ebenso wie die lateinische Sprache: Nur drei weitere der sonstigen von Kröll aufgezeichneten Inschriften sind auf Latein und sie beziehen sich ausnahmslos auf hochgestellte bzw. gebildete Persönlichkeiten.⁴⁶ Im Konkreten verweist der Verfasser darüber hinaus – wenn auch in eher holprigem Latein – auf Senfls hohe Stellung am Hof („keinem hier in der Kapelle des Durchlauchtigsten Bayerischen Fürsten nachgestellt“) und auf die Götterwelt der Antike („Zögling der Musen und Charitinnen“). All dies erweckt den Eindruck, dass es sich bei dem Begrabenen um eine berühmte, mit gebildeten, humanistischen Kreisen in Kontakt stehende Persönlichkeit handelt – was freilich nur das bekannte Bild eines Komponisten unterstreicht, der nachweislich spätestens seit seinen Wiener Studienjahren mit verschiedenen Humanisten Gedankenaustausch pflegte, und auf den in seiner Münchner Zeit Pater Wolfgang Seidel eine 118-strophige sapphische Ode⁴⁷ verfasst hatte.

⁴⁶ Ulrich Aresinger, Doktor der Rechte und Dekan an St. Peter in München (†1485; 129^r); Johannes IV. (Thulbeck), 1453–1473 Bischof von Freising (†1476; 129^v–130^r; vgl. *Die Inschriften der Stadt und des Landkreises München*, S. 31 f., mit Abb.); Johannes Hartlieb, Doktor der Medizin und Leibarzt Herzog Siegmunds von Bayern (†1468; 130^r).

⁴⁷ Abdruck bei Adolf Thürlings, „II. Biographie“, in: *Ludwig Senfls Werke. Erster Teil*, hrsg. von Th. Kroyer, Leipzig 1903, S. CIII–CVI; Datierung und Kommentar bei Bente, S. 320–324.

Zum Verhältnis der Fortuna-Messen von Josquin und Obrecht

von Andreas Pfisterer, Regensburg

Dass die Messen über *Fortuna desperata* von Josquin und Obrecht¹ in gegenseitiger Abhängigkeit stehen, hat Otto Gombosi schon 1925 festgestellt,² Zweifel daran sind in der Tat kaum möglich. Strittig ist jedoch die Frage der Priorität: Für die Reihenfolge Josquin–Obrecht haben sich Gombosi,³ Helmuth Osthoff,⁴ Barton Hudson⁵ und Jennifer Bloxam⁶ ausgesprochen, für die umgekehrte Reihenfolge Reinhard Strohm,⁷ Rob Wegman⁸ und David Fallows.⁹ Da die älteste Handschrift von Obrechts Messe auf etwa 1489–93 datiert wird und Hudson vorgeschlagen hat, die Komposition mit Obrechts Aufenthalt in Ferrara 1487/88 zu verknüpfen,¹⁰ hat die Entscheidung der Prioritätsfrage Auswirkungen für die weitgehend ungeklärte Chronologie von Josquins Messen.¹¹ Darüber hinaus kann ein Vergleich der beiden Messen Einblicke in die Werkstatt eines der beiden Komponisten bieten.

Ein erster Vergleich ist enttäuschend: Direkte Bezugnahme ist nur an einer Stelle erkennbar, sonst folgen beide Kompositionen ihren eigenen Vorgaben. Eine geplante Überbietung des anderen Werkes ist an keiner Stelle deutlich; eine Überbietung von Josquins Fortuna-Messe könnte man eher in seiner eigenen Messe *Malheur me bat* sehen,¹² eine

¹ Ich benutze die neueren Editionen von Barton Hudson: *New Obrecht Edition* 4, Utrecht 1986 und *New Josquin Edition* 8, Utrecht 1995. Bei Obrecht lege ich allerdings die Reihenfolge der Agnussätze nach Petrucci zugrunde (so auch Smijers' Edition), während Hudson in der *NOE* die umgekehrte Reihenfolge des Mewes-Druckes bevorzugt.

² Otto Gombosi, *Jacob Obrecht: Eine stilkritische Studie*, Leipzig 1925, S. 115 f.

³ Gombosi setzt voraus, bei Verarbeitung einer Vorlage gehe „das Bestreben auf Überkonstruktion, auf Verdichtung aus“ (ebd., S. 116); da seiner Ansicht nach „Obrechts Satz viel volltönender“ ist (S. 115), muss dieser der spätere sein.

⁴ Helmuth Osthoff, *Josquin Desprez*, Tutzing 1962–65, Bd. 1, S. 147 f. Als Argumente nennt er neben der größeren Länge von Obrechts Messe deren stilistische, insbesondere harmonische Fortschrittlichkeit.

⁵ B. Hudson, „Two Ferrarese Masses by Jacob Obrecht“, in: *Journal of Musicology* 4 (1985/86), S. 276–302, dort S. 298, Anm. 70.

⁶ Jennifer Bloxam, „Masses Based on Polyphonic Songs and Canonic Masses“, in: *The Josquin Companion*, hrsg. von Richard Sherr, Oxford 2000, S. 151–209, dort S. 172, Anm. 59.

⁷ Reinhard Strohm, *The Rise of European Music, 1380–1500*, Cambridge 1993, S. 620–633. Seine Analyse wird mit guten Gründen kritisiert in B. Hudsons Rezension in: *TVNM* 45 (1995), S. 72–78.

⁸ Rob Wegman, *Born for the Muses. The Life and Masses of Jacob Obrecht*, Oxford 1994, S. 220, Anm. 1.

⁹ David Fallows, „Afterword. Thoughts for the Future“, in: *The Josquin Companion*, S. 569–78, dort S. 574.

¹⁰ Hudson, „Two Ferrarese Masses“, S. 297 f. Sein Vorschlag, dass *Malheur me bat*, *Fortuna desperata*, eventuell auch *Plurimorum Carminum II*, *Scaramella* und *Cela sans plus* während des halben Jahres in Ferrara komponiert worden seien, wird vielfach abgelehnt (Wegman S. 189, Anm. 46; Strohm S. 617).

¹¹ Zur Chronologie vgl. D. Fallows, „Approaching a New Chronology for Josquin. An Interim Report“, in: *SJbMw* N. F. 19 (1999), S. 131–150.

¹² Die relative Chronologie ist auch hier nicht sicher, allgemein gilt *Malheur me bat* als die spätere. Beide Messen zeigen dieselbe planvolle Verteilung der drei Stimmen der Vorlage auf die Sätze der Messe; ein direktes Zitat findet sich am Beginn des *Et incarnatus*: Was in *Fortuna desperata* ein freier Kontrapunkt zum Beginn des Lied-Tenors ist, ist in *Malheur me bat* ein im Terzabstand imitierter *Soggetto*. Kleine Unterschiede gegenüber *Fortuna desperata* zeigen sich im Kyrie (ausgedehnte Vorwegnahmen des c. f. in den Oberstimmen wie in *L'homme armé super uoces musicales*, kombiniert mit freien *Ostinati*), Gloria/Credo (abschnittsweise Wiederholung des c. f.) und Pleni (c. f. auch in einem geringstimmigen Satz). Im Agnus verzichtet *Malheur me bat* auf die Verlegung eines c. f. in den Bassus (dies würde eine Unterquinttransposition verlangen und zu einer fremden Finalis führen, so in Obrechts *Missa Malheur me bat* im Agnus II). Das ungewöhnliche Agnus I der Fortuna-Messe wird aber durch einen noch konsequenter motivisch gearbeiteten Satz um einen ebenfalls ungewöhnlich manipulierten Tenor-c.-f. aufgewogen; an die Stelle des relativ bescheidenen Agnus III der Fortuna-Messe tritt ein kontrapunktisches Kunststück (Doppel-c.-f. mit zwei begleitenden Stimmpaaren im Kanon ad minimam; vermutliches Vorbild ist das Agnus III von *L'homme armé sexti toni*).

Überbietung des Agnus III aus Obrechts Fortuna-Messe könnte im Agnus III von Isaacs Messe *Comme femme desconfortée* beabsichtigt sein.¹³

Es bleibt also, die beiden korrespondierenden Sätze, Obrechts Osanna und Josquins Agnus III¹⁴ genauer zu betrachten. Diese beiden Sätze zeigen dieselbe Verwendung des c. f. (Tenor der Vorlage¹⁵ unverändert, eine Oktave tiefer im Bass). Dass sie voneinander abhängig sind, zeigen eine Reihe von zusätzlichen Gemeinsamkeiten in den Oberstimmen (Taktzahlen auf den Einzelsatz bezogen):¹⁶

T.	Obrecht	Josquin
1–2	A	T
3–4	T	A
5–6	S	S
3	A	T T. 5
7–8	T	T
10–12	S	S
22–28	S	S
31–33	A	T
31–34	S	S
42–46	A	T

Einer der beiden Komponisten muss den Satz des anderen als Vorbild genommen haben. Daneben sind beide Sätze deutlich unterschiedlich: Josquins Satz ist recht einheitlich, ruhig und oberstimmenbetont; Obrechts Satz wechselt – wie auch andere Sätze dieser Messe – zwischen Abschnitten mit energischer Bewegung der Stimmen und Ruhezeiten in eher akkordischer Satztechnik. Die Verteilung der Kadenzen ist auch durchaus typisch für die Komponisten: (Kadenzen ohne *clausula formalis* in Klammern, strukturell hervorgehobene Kadenzen fett)

T.	3	5	7	9	13	15	21	26	31
Obrecht	(f)	(f)	(f)	(f)		f	f	g	(f)
Josquin	(f)	(f)	(f)	(f)	(a-mi)	f			a-mi
T.	36	39	43	44	47	50	53	57	63/61
Obrecht	a-mi			f	f	d	a-mi	f	f
Josquin	(a-mi)	c	(c)			d	d	(f)	f

Bei Obrecht steht an Anfang und Ende je eine Folge von f-Kadenzen, jede Kadenz auf einer anderen Stufe wird durch eine nachfolgende f-Kadenz aufgewogen, lediglich die Kadenzen T. 50/53 folgen unmittelbar aufeinander. Bei Josquin dagegen ist der f-Kadenzblock am Anfang schwächer, die Finalisstufe tritt dann erst am Schluss wieder auf, die Mitte gehört anderen Kadenzstufen.

Während Obrechts Satz außer c. f. und dem genannten gemeinsamen Material keine weiteren auffälligen Techniken oder Soggetti enthält, fällt bei Josquin T. 15–21 durch eine Technik auf, die im weiteren Sinn der Sequenz zugehört: Ein Tonleitermotiv wird

¹³ CMM 65, 6, S.72. Die ostinate Verwendung der Diskantklausel auf f' im Tenor bei Obrecht wird bei Isaac verdoppelt: Zum c. f. im Tenor 1 tritt ein Tenor 2 mit der Diskantklausel auf f', im Superius erscheint dasselbe Ostinato auf c". Überdies ist hier das Ostinato-Motiv an den Beginn des c. f. angeglichen.

¹⁴ Josquins Messe enthält nur zwei komponierte Agnus-Sätze. Da unser Satz aber mit „dona nobis pacem“ textiert ist, zähle ich ihn als Agnus III (es ‚fehlt‘ das geringstimmige Agnus II).

¹⁵ Kritische Edition: *Fortuna desperata. Thirty-Six Settings of an Italian Song*, hrsg. von Honey Meconi, Middleton 2001. Als Vergleichsmaterial verwende ich die Fassung des Liedes, die sich mit ziemlicher Präzision aus Josquins Messe rekonstruieren lässt. Obrechts Vorlage weicht – soweit rekonstruierbar – nur in kleinen Details davon ab.

¹⁶ Dass Josquins Tenor meist mit Obrechts Altus korrespondiert, dürfte seinen Grund darin haben, dass die Stimmbezeichnungen Altus und Tenor in Obrechts Osanna in der Überlieferung vertauscht sind; wie die Schlusskadenz zeigt, hat der „Altus“ die Funktion des Tenor (Hinweis von David Fallows).

bei jeder Wiederholung eine oder zwei Stufen weiter geführt. Diese Technik gilt als Spezialität Obrechts,¹⁷ man wäre versucht, an ein Obrecht-Zitat zu denken. Allerdings lässt sich diese Technik auch bei Josquin mehrfach belegen.¹⁸ Josquin kombiniert diese Spezial-Sequenz zusätzlich mit einem freien Kanon zwischen Superius und Tenor und benutzt sie als Füllmaterial zwischen dem Erreichen des Schlusstons der ersten c.-f.-Phrase und dem Einsatz der zweiten c.-f.-Phrase, der mit dem Erreichen des Spitzentons im Superius zusammenfällt. Ob man diese Stelle im Sinne einer überbietenden Imitation verstehen soll, muss offen bleiben. Eine solche Deutung könnte allerdings gut in den Kontext eines Satzes passen, der in einem Imitationsverhältnis zu Obrecht steht.

Den nächsten Schritt muss eine Betrachtung des jeweiligen Kontextes der gemeinsamen Bausteine bilden. Bei Obrecht wird der gemeinsame Anfangssoggetto durch die drei Oberstimmen imitiert und dabei in gewöhnlicher Weise der Aufbau zur Vollstimmigkeit vollzogen. Ist diese erreicht, erscheint neues musikalisches Material, der Superius pausiert, um dann für die erste Ruhezone T. 9 neu einsetzen zu können. Bei Josquin zeigt die Imitation gleich eine Unregelmäßigkeit: Beim Einsatz der zweiten Stimme (Altus) pausiert die erste; an die Stelle des schrittweisen Aufbaus der Stimmenzahl tritt eine Art Echo, der Superius-Einsatz ist dann durch die Vollstimmigkeit hervorgehoben und wirkt als eigentlicher Einsatz.

Hudson führt für die Reihenfolge Josquin–Obrecht das Argument an, der Satzbeginn bei Josquin sei „entirely typical of Josquin.“¹⁹ Dies lässt sich nachvollziehen für das motivisch gebundene Abwechseln zweier Stimmen in Begleitung eines c. f. (vgl. *Missa Hercules dux Ferrarie*, Kyrie I; *Missa La sol fa re mi*, Benedictus; *Missa Gaudeamus*, Gloria; etc.), nicht aber für die Verknüpfung dieses Satzanfangs mit einer Imitation durch drei Stimmen. Es dürfte daher wahrscheinlicher sein, dass der singuläre Satzbeginn bei Josquin durch die Verknüpfung der Obrecht'schen Vorlage mit einem Josquin-typischen Eröffnungsmodell entstanden ist, als dass Obrecht eine Josquin-typische Eröffnung trivialisiert hätte. Ein satztechnisches Detail kommt hinzu: In T. 4 entsteht durch die Imitation ein wenig eleganter Nonvorhalt, der Oktavparallelen verbirgt. Während diese Schwachstelle bei Obrecht mit einer dritten Stimme zugedeckt ist, tritt sie bei Josquin offen zutage. Dass Josquin eine solche Stimmführung im zweistimmigen Satz in einer Originalkomposition zugelassen hätte, erscheint unwahrscheinlich; unter den eben skizzierten Bedingungen war sie dagegen für Josquin unvermeidbar, da weder der c. f. noch der übernommene Soggetto geändert werden konnten.²⁰

¹⁷ Vgl. Wegman S. 181–183. In Obrechts Fortuna-Messe findet sich eine solche Passage im Benedictus (Superius T. 28–42).

¹⁸ *Missa L'homme armé sexti toni*, Benedictus; dort umfasst die Sequenz drei Stufen und füllt das zweite Kurzduo. *Missa La sol fa re mi*, Agnus II, dort wird eine solche Sequenz im Superius mit der gleichbleibenden Devise im Altus kombiniert. *Missa L'homme armé super uoces musicales*, Agnus III; dort geht die Sequenz zweimal über zwei Stufen (als dritte Stufe wird noch ein Quartsprung abwärts angefügt) im Kanon zwischen Bassus und Altus unter liegenden c.-f.-Tönen des Superius. Vergleichbar ist auch *Missa Gaudeamus*, Et incarnatus est; dort wird der Choral-c.-f. *Crucifixus etiam pro nobis* in drei Stufen vervollständigt in dreistimmiger Imitation.

¹⁹ Hudson, „Two Ferrarese Masses“, S. 298, Anm. 70.

²⁰ Wie man mit diesem satztechnischen Schwachpunkt umgehen kann, demonstriert Ludwig Senfl in seinen offenbar auf Josquins Agnus III Bezug nehmenden Fortuna-Bearbeitungen: In *Fortuna – Ich stuend an einem Morgen* (L. Senfl, *Sämtliche Werke* 4, Wolfenbüttel 1974, S. 12; Meconi S. 71) wird der hier in den Superius gerückte zweite Soggettoeinsatz um eine Semibrevis vorgezogen, sodass reguläre Sextparallelen zum Tenor entstehen; in *Fortuna – Nasci pati mori* (Senfl, *SW* 6, Wolfenbüttel 1962, S. 60, Meconi S. 94) werden die beiden ersten Soggettoeinsätze übernommen (zahlreiche weitere folgen im Verlauf des Stückes), der Soggetto wird aber so zurechtgebogen, dass sich eine reguläre Diskantklausele ergibt.

Der Eindruck, dass der Superius-Einsatz der eigentliche Beginn sei, wird bestätigt durch die Fortsetzung der Superius-Stimme als große und dominante Linie. Diese ist zu großen Melodiebögen zusammengefasst. Der erste (T. 5–13) füllt den Oktavraum $c'-c''$; sein erster Teilbogen setzt oben an und schwingt sich zunächst um eine Sext nach unten, ein zweiter Teilbogen steigt noch einmal bis zum b' auf und fällt auf das gleiche Niveau zurück, der dritte wiederholt in Augmentation den zweiten und führt ihn bis zum Zielton c' . Insgesamt ergibt sich der Eindruck von Folgerichtigkeit, die beiden mit Obrecht gemeinsamen Bausteine fallen nicht heraus. Der Tenor folgt dem Superius in T. 5–12 weitgehend in Sextparallelen, macht also die augmentierte Wiederholung mit; er beinhaltet einen weiteren gemeinsamen Baustein.

Bei Obrecht fallen die drei gemeinsamen Bausteine ebenso wenig auf, sie stehen jedoch vereinzelt in einem Kontext, der außer der Anfangsimitation keinen motivischen Zusammenhang zeigt. Nimmt man eine Reihenfolge Josquin–Obrecht an, dann bedeutete dies, dass Obrecht ohne ersichtlichen Grund Einzelteile aus Josquins Gefüge herausgelöst und in einen eher zufälligen Kontext gestellt hätte. Nimmt man die umgekehrte Richtung an, dann wäre nachvollziehbar, dass Josquin aus dem Material des Obrecht'schen Satzes diejenigen Einzelteile ausgewählt hätte, die sich in einen großen Melodiebogen einbauen ließen.

Der zweite große Bogen in Josquins Superius-Stimme reicht von T. 15 bis zur den Satz halbierenden²¹ Kadenz in T. 31. Er beginnt mit der besprochenen Spezial-Sequenz, die melodisch beim erreichten c' ansetzt und bis zur Oberoktave führt (T. 21). Das voll entwickelte Sequenzglied wird weiterverwendet, nun aber rhythmisch verändert und im Umfang wieder reduziert: Der folgende Teilbogen reicht nur noch bis zum b' , erhält dafür einen Sekundabstieg als Abschluss; dann fallen die ersten drei Töne fort, der neue Sekundabstieg wird intensivierend erweitert; der letzte Teilbogen wird schließlich zu einer Kadenzformel komprimiert.

Bei Obrecht hat der Superius ebenfalls einen größeren Melodiebogen, der allerdings weitgehend in Dezimparallelen an den *c. f.* gekoppelt ist. An dieser Stelle kann auch die Lied-Vorlage in die Überlegungen einbezogen werden: Obrecht übernimmt den Superius der Takte 25–31 fast tongetreu aus der Vorlage, erweitert die Parallelführung mit dem *c. f.* aber um drei Takte nach vorne, wobei durch kleine Manipulationen eine melodische Korrespondenz im Superius entsteht (T. 22–24 entspricht 25–27, die *g*-Kadenz T. 26 entspricht der *a*-Kadenz T. 31). Josquin entfernt sich weiter von der Lied-Vorlage, baut aber den melodischen Zusammenhang noch weiter aus. Die Reihe Lied – Obrecht – Josquin lässt sich hier im Sinn einer konsequenten Weiterentwicklung deuten.

In der zweiten Hälfte werden die Parallelen weniger deutlich. Josquins Tenor-Stimme T. 31–35 könnte eine Revision von Obrechts Altus-Stimme an derselben Stelle sein. Gemeinsam ist der Abstieg $f'-e'-c'-d'-a-b-c'$; bei Josquin ist er gegenüber Obrecht rhythmisch beruhigt, eingeleitet durch einen Quartaufstieg, der auf den Superius T. 29 (vgl. Tenor T. 24/25) zurückgreift, und durch eine Sequenz bis zum d weitergeführt. Obrecht lässt in T. 33–36 den homorhythmischen Satz der Vorlage anklingen, den er im Kyrie III tongenau zitiert hatte. Josquin entfernt sich auch hier weiter von der Vorlage und

²¹ Lässt man die Schlusslonga außen vor, ergeben sich 30+30 Breven.

überspielt die a-mi-Kadenz T. 36 durch den gegenüber Obrecht vorgezogenen Einsatz des Superius und das Umbiegen der Diskantklausel im Altus.

Vergleichbar ist dann der Melodiebogen des Superius, der sich bei Obrecht T. 36–44, bei Josquin T. 35–50 spannt. In beiden Fällen steigt der Superius langsam zum g' , fällt dann in einer schnelleren Tonleiterbewegung abwärts und führt zu einer Kadenz. Bei Josquin sind alle genannten Merkmale deutlicher und breiter ausgeführt als bei Obrecht: Der Aufstieg ist verdoppelt, zuerst auf Brevis-Ebene, dann auf Semibrevis-Ebene; der Abstieg in Minimen ist mit der entsprechenden Stelle im Bass-c.-f. gekoppelt und wird vom Tenor imitiert. Auskomponiert ist hier das Erreichen eines Extrempunktes (e-Klang T. 40/41) mit minimaler Bewegung, eine allmähliche Beschleunigung und schließlich die Entspannung zur Kadenz. An dieser Stelle ist es Josquin, der auf den Lied-Superius zurückgreift und die Takte 43–45 und 47–50 in seine Linie integriert.²²

Eine letzte Gemeinsamkeit ist der Anhang nach dem Erreichen des c.-f.-Schlusstons in T. 57: Nach der eigentlichen Schlusslonga pausiert der Bassus bei Obrecht vier, bei Josquin zwei Takte lang und stimmt dann in den Schlusston noch einmal ein. Dies ermöglicht eine offenbar schlusskräftigere Kadenzbildung mit Bassklausel. Während bei Obrecht das Erreichen des c.-f.-Schlusstons durch eine Kadenz hervorgehoben ist, die neben dem Fehlen der Bassklausel nur durch die Terzlage der Oberstimme ihre Vorläufigkeit kundtut, wird bei Josquin diese Kadenz bewusst überspielt: Die Diskantklausel im Tenor erscheint nicht als *clausula formalis*; der Superius läuft vorher aus und setzt in die Kadenz hinein neu an; die Mittelstimmen beginnen in T. 54 eine Bewegung nach oben, die vom Superius fortgesetzt wird; über dem Schlusston des c. f. erreicht der Superius erst seinen Spitzenton d'' ; der Anhang wirkt dann notwendig, um ein organisches Zurückpendeln des Superius von dieser Spitzenlage zur Finalis zu ermöglichen, wobei überdies auf den Anfang des Satzes zurückgegriffen wird.²³ Bei Obrecht findet man ebenfalls einen Aufstieg des Superius zum Spitzenton c'' über dem c.-f.-Schlusston, den man als Ziel der Bewegung von T. 53 an auffassen kann. Der Anhang mit seiner dreimaligen Wiederholung eines neuen rhythmischen Motivs wirkt dagegen als Füllmaterial ohne Anbindung an das Vorangehende.

Zusammenfassend kann man sagen: Josquins Satz lässt sich als bewusst vorgenommene Bearbeitung von Obrechts Satz interpretieren, wobei die übernommenen Bausteine in einen folgerichtig wirkenden Zusammenhang eingebaut sind. Nimmt man die umgekehrte Abhängigkeit an, dann wäre zu fragen, warum Obrecht überhaupt zitiert, wenn er mit den übernommenen Bausteinen ‚nichts macht‘. Denn dass Obrecht mit übernommenen Bausteinen etwas machen kann, das zeigen andere Sätze dieser Messe, insbesondere Kyrie III und Agnus I, auf die ich daher kurz eingehen möchte. Beide Sätze gehören zu einer bestimmten Variante des Parodieverfahrens,²⁴ wobei der Tenor der Vorlage unverändert übernommen wird, die übrigen Stimmen der Vorlage aber nur stre-

²² Ob die Identität des Tenor T. 46–50 mit dem Contratenor der Vorlage T. 5–9 beabsichtigt ist, möge dahingestellt bleiben.

²³ Vgl. T. 58 (S/A) mit T. 1–6, T. 59–61 mit T. 7–9.

²⁴ Im Gegensatz zu den meisten jüngeren Arbeiten bleibe ich bei dem traditionellen Begriff „Parodie“; im Zusammenhang der mehrstimmigen Messe des 15./16. Jh. gibt er zu keinen Missverständnissen Anlass, was man von dem historisch früher belegten Begriff „Imitation“ nicht sagen kann. Meines Wissens ist auch noch keiner der Kollegen dazu übergegangen, „Imitation“ im traditionellen musikalischen Sinn durch „Fuge“ zu ersetzen etc.

ckenweise ‚eingebildet‘ werden.²⁵ Das Verhältnis von Vorlage und Messensatz ist hier also dem oben behandelten Verhältnis der beiden Messensätze vergleichbar.

Das Kyrie III beginnt und endet wie eine vierstimmige Version des Liedes. Die Takte 1–14 und 43–57 sind in kompakter Vierstimmigkeit gesetzt, dazwischen werden die in der Messe üblichen Besetzungsvarianten durchgespielt: T. 15–20 füllt ein bewegtes Unterstimmduo Schlusston und Pause des *c. f.*, dem korrespondiert T. 31–34 ein Oberstimmtrio (mit *c. f.*). In den vollstimmigen Abschnitten T. 21–30 und 35–42 ist der Satz stärker durch Pausen aufgelockert.

Parallele Zitate aller drei Stimmen der Vorlage (mit kleinen Änderungen) treten zu Beginn und Abschluss des Satzes auf (T. 1–4, 49–57), außerdem wird T. 31–37 exakt und nur am Ende durch eine vierte Stimme erweitert übernommen. Diese Passage ist schon in der Vorlage durch das allen Stimmen gemeinsame rhythmische 3+3+2-Muster und die neben T. 15 einzige Binnenkadenz mit *clausula formalis* (*a-mi*) herausgehoben, bei Obrecht ist sie als Höhepunkt des Satzes eingefügt. Dazu trägt bei, dass der Superius bei Obrecht vorher das *a'* nicht übersteigt, in T. 26–31 unter dem Tenor liegt und dann mit einem Oktavsprung wieder ‚auftaucht‘; der erreichte Hochtton *d''* wird über *c''* (T. 37–39) und *b'* (T. 54) wieder abgebaut.

Im Agnus I läuft der Tenor der Vorlage zweimal durch, das zweite Mal in *proportio dupla*. Der erste Durchlauf gliedert sich leicht in drei Abschnitte. Die erste *c.-f.*-Phrase (T. 1–15) ist mit dem imitativen Aufbau zur Vollstimmigkeit ausgefüllt und schließt mit einer deutlichen *f*-Kadenz in T. 15, Zitate aus anderen Stimmen der Vorlage finden hier keinen Platz. Nach einem Unterstimmduo als Zwischenstück setzen in T. 20/21 Superius und Tenor wieder ein, die *a-mi*-Kadenz T. 36 mit dem folgenden Aussetzen des Superius markiert den Abschluss dieses Abschnitts. Den Höhepunkt bildet das Erreichen des Hochttons *c''* im Superius mit einer Kadenz in T. 27; diese ist umrahmt durch die beiden *a-mi*-Kadenzen T. 23 und T. 36, die beide melodisch nur bis zum *b'* aufsteigen. In T. 28–36 ist der Superius der Vorlage übernommen, nur wird der dortige Hochtton *d''* (der im Kyrie III zitiert worden war) mit entsprechenden Veränderungen des melodischen Anschlusses eine Oktave nach unten gelegt; Grund hierfür dürfte eben die bogenartige Anordnung um den Höhepunkt in T. 27 sein. Der dritte Abschnitt ist durch zwei Superius-Phrasen gekennzeichnet, die jeweils nach einer Pause mit markanten Tonwiederholungen *Brevis-Semibrevis-Semibrevis* beginnen und in eine aus der Vorlage übernommene Kadenz auslaufen (T. 44–47; 52–57). Der konstruktive Eindruck dieser beiden Superius-Phrasen wird dadurch unterstrichen, dass sie jeweils auf dem Schlusston der vorherigen Phrase ansetzen und eine klare melodische Richtung haben: *a'-d', d'-b'-f'*.

Im zweiten *c.-f.*-Durchlauf ist der Teil von T. 67 an für uns interessant. Das Zitat des Superius T. 67–68, das der Parallelstelle im Kyrie III entspricht, wird zum Ausgangspunkt einer freien Sequenzierung, die in T. 72 zum Tiefpunkt *f* führt. Nach dem Auftauchen mit einem Oktavsprung wird die *a-mi* Kadenz zitiert. Wie im ersten Durchlauf wird auch hier *c''* und *d''* vermieden, sodass sich eine langsame Vorbereitung des melo-

²⁵ Weitere Beispiele für dieses Verfahren: Agricola, *Missa Malheur me bat* (CMM 22, 1), Schlussteil des Credo (T. 132–162); Brumel, *Missa Je nay dueul* (CMM 5, 1), Agnus III.

dischen Höhepunktes ergibt: T. 67 *a'*, T. 73 *b'*, T. 76 *c''*, T. 80/81 *b'*, T. 83 *a'*. Der Abstieg von diesem Höhepunkt geschieht ebenfalls in einer freien Sequenzierung, markiert durch den Einsatz auf dem relativen Hochtton mit einer synkopische Punktierung. Diese eigentlich alltägliche Melodiewendung erhält durch die Wiederholung so viel motivische Prägnanz, dass ihre Anknüpfung an die ähnliche c.-f.-Stelle in T. 78/79 nahe liegt, die durch die Superius-Pause gewissermaßen aufgedeckt und durch die Parallelführung der Unterstimmen rhythmisch unterstrichen wird.

Diese Beobachtungen zeigen, wie Obrecht dasselbe Material der Vorlage in unterschiedliche Planungen des melodischen Höhepunktes einbaut und dabei stellenweise auch motivische Korrespondenzen herstellt. Dies entspricht seinem oben besprochenen Vorgehen im Osanna T. 22–31 gegenüber der Lied-Vorlage. Wenn Josquin in vergleichbarer Weise Obrechts Osanna verarbeitet, wird man ihm also eine gewisse Kontinuität zu Obrechts eigenem Vorgehen nicht absprechen können – ungeachtet aller sonstigen Unterschiede.

Die „Hymni sacri“ von Cosmas Alder

von Andreas Traub, Bietigheim

Vor über zwanzig Jahren wies ich auf die Sammlung von insgesamt 58 mehrstimmigen Hymnensätze hin, die Cosmas Alder (ca. 1497–1550), seit 1524 Cantor am Chorherrenstift St. Vinzenz in Bern, kurz vor der Reformation komponiert hatte und die 1553 von Wolfgang Musculus (1497–1563) mit einer umfangreichen Vorrede und reformatorisch überarbeiteten Texten zum Druck befördert wurden.¹ Der Titel lautet nach dem Tenorstimmbuch: *HYMNI SACRI / numero LVII, quorum vsvs / in Ecclesia esse consuevit, iam recens castigati: & / eleganti plane modulatione / concinnati / Authore Cosma Alderino Heluetico./ cum epistola nuncupatoria D. VVolfgangi Musculi / ac / privilegio cae-/ sareo ad septennium.* Den Druck besorgte Mathias Apiarius (Biener) in Bern. Arnold Geering hatte mir kurz vor seinem Tod seine Spartierung übergeben, die ich fertigstellte. Eine mehrfach in Aussicht gestellte Veröffentlichung dieses für die Berner Musik- und Reformationsgeschichte gewichtigen Zeugnisses kam nicht zustande;² das Material liegt seit längerem als Depotarbeit bei dem *Erbe deutscher Musik*. Hier sei nun eine Übersicht über diese Hymnensammlung geboten (s. Anhang), der einige Bemerkungen zur Musik vorausgeschickt werden.

Der Tonsatz ist im Allgemeinen vierstimmig. In der dritten Strophe des Palmsonntagshymnus *Gloria laus et honor, Coetus in excelsis*, fordert Alder einen zweiten Discant, an den er den Tenor durch einen Unteroktavkanon im Abstand von zwei Semibreven koppelt. Die fünfte Strophe *Hi placere tibi* ist demgegenüber nur dreistimmig; der Bassus schweigt. Beachtung verdient der Complethymnus *Te lucis ante terminum*. Alder bietet nicht nur zu jeder der drei Strophen einen eigenen Tonsatz, er lässt auch jeweils aus dem Tenor durch einen Oberquintkanon mit wechselnden Abständen eine fünfte Stimme hervorgehen. Vielleicht findet sich in der Liturgie des Vinzenzstifts eine Begründung für diesen beträchtlichen Aufwand. In der zweiten Strophe von *Christe qui lux es et dies, Te deprecamur singuli*, bildet Alder den vierstimmigen Satz als Doppelkanon in der Oberquart; notiert sind nur Altus und Bassus. Der verhältnismäßig kurze Tonsatz zeigt zudem eine genaue Entsprechung von Anfangs- und Schlussteil (m. 19–26 wie m. 1–8). Auch im Märtyrerhymnus *Deus tuorum militum* wendet Alder ein Kunstmittel an; der Tenor ist eine ununterbrochene Kette von Semibreven, und sie sollen alle laut Vorschrift dreizeitig musiziert werden.

Die Grundmensur ist das Tempus imperfectum diminutum. Viermal verwendet Alder die Proportio tripla (*Hostis Herodes impie* 1.Satz, *Qui crucifixus eras, Praesta pater piissime, Aeterna Christi munera*) und einmal die Proportio sesquialtera (*Ut queant laxis*). Der Vinzenzhymnus *Aeterna regi gloria* steht im Tempus imperfectum prolatione maiore und der Martinshymnus *Martinus insignis Dei* im Tempus perfectum.

¹ Andreas Traub, „Die Hymnen von Cosmas Alder und Wolfgang Musculus“, in: *Mf* 36 (1983), S.16–18. Vgl. Martin Just, Art. „Alder, Cosmas“, in: *MGG2*, Personenteil 1, Kassel u. a. 1999, Sp.416 f.

² Vgl. Hanspeter Renggli, Art. „Bern“, in: *MGG2*, Sachteil 1, Kassel u. a. 1994, Sp. 1490–1498.

Obwohl alle Stimmen in der Quelle textiert sind, erweist es sich oft als kaum möglich, eine befriedigende Textunterlegung einzurichten.³ Besonders fällt dies beim Altus auf. Beachtet man zudem den recht großen Umfang dieser Stimme (mehrfach *c-g1*, in *Sacris solemniis* sogar *d-b1*), so liegt es nahe, an eine instrumentale Ausführung zu denken. Vielleicht trifft dies generell zu; so hat etwa der Bassus im Schlussteil von *Cotus in excelsis* mit seiner Reduktion auf den Wechsel von *A-e-a-e* und *A-e-f-e* deutlich instrumentalen Charakter. Melodietragende Stimme ist zumeist der Discantus; auch Tenor oder Bassus sind möglich, nicht der Altus (abgesehen von Imitationen).

Um einen Eindruck von der Art der Tonsätze zu vermitteln, seien zwei vollständige Hymnen, die zu den kürzesten gehören, vollständig beigegeben (siehe S. XX), der Weihnachtshymnus *Veni redemptor gentium* und der Vinzenzhymnus *Aeterna regi gloriae*; bei beiden wird aus dem erwähnten Grund auf eine Textierung verzichtet.⁴ Verzichtet wird auch auf die Angabe von Zusatzakzidentien in den Kadenzten. Im Blick auf das Ganze müsste zuvor erwogen werden, in welchem Ausmaß in diesem Tonsatz mit Alterationen zu rechnen ist.

Andreas Traub: Die „Hymni sacri“ von Cosmas Alder

³ Hier wäre auf die Überlegungen und Ergebnisse einzugehen, die Thomas L. Noblitt bei seiner Edition des Nicolaus-Leopold-Codex vorgelegt hat: Th. L. Noblitt, *Der Kodex des Magister Nicolaus Leopold* (= *EdM* 80–83), Kassel 1987 ff.

⁴ Die Übertragung erfolgt diplomatisch. Bei *Veni redemptor gentium* ist der Altus in m. 11–17 irrtümlich mit dem C3-Schlüssel notiert. Bei *Aeterna regi gloriae* wurde im Discantus in m. 10–12 zur Verdeutlichung die Punktierung hinzugefügt; im Altus ist die Tonfolge *f1-c1-d1-c1* in m. 14 f. koloriert.

First system of musical notation, consisting of four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The key signature is one flat (B-flat). The music features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and a fermata.

Second system of musical notation, continuing the four-staff arrangement. It includes a repeat sign at the end of the system. The notation continues with similar rhythmic patterns and melodic lines.

Notenbeispiel 2: Æterna regi gloria

Third system of musical notation, the first system of the 'Æterna regi gloria' example. It consists of four staves in common time (C) and one flat. The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the lower parts and a more melodic line in the upper parts.

Fourth system of musical notation, continuing the 'Æterna regi gloria' example. It maintains the four-staff structure and the common time signature, showing further development of the melodic and harmonic material.



Anhang

Seitenangaben (in römischen Ziffern), Rubriken und Texte werden nach dem Tenorstimmbuch wiedergegeben. Hinzugefügt sind der Nachweis der Originaltexte nach *Analecta hymnica medii aevi*, Leipzig 1886 ff. (AH), bzw. Philipp Wackernagel, *Das deutsche Kirchenlied von den Anfängen bis zum XVII. Jahrhundert*, Leipzig 1864 ff., und Ulysse Chevalier, *Repertorium hymnologicum*, Louvain 1892 ff., der Nachweis der Melodien nach Bruno Stäblein, *Hymnen I*, Kassel 1956 (St) und die Angabe von Schlüsselkombination sowie b-Vorzeichnung und der Mensurierung, sofern nicht Tempus imperfectum diminutum vorgeschrieben ist.

I	In Aduentu Domini AH 51, 46 (47) Mel.: St 23 C1 C4 C4 F4	Creator alme siderum aeterna lux credentium Christ ò redemptor omnium Audi preces orantium.
II	In Festo Natiuitatis / Christi AH 51, 48 (48) Mel.: St 126 G2 C2 C3 F3, b-Vorzeichnung	Verbum supernum prodiens á patre coelos exiens qui natus orbi subuenis cursu ruente temporis.
III	In Festo Natiuitatis Christi AH 50, 13 (8) Mel.: St 503 C1 C2 C4 F3	Veni redemptor gentium ostende partum uirginis miretur omne seculum talís partus decet Deum.
V	In festo Circumcisionis / Domini AH 50, 58 (53) Mel.: St 53 C1 C3 C4 F4	A solis ortus cardine adusq; terrae limitem Christum canamus principem natum maria uirginis
VI	In Festo Circumcisionis Domini / Ad Completorium AH 50, 25 (26) Mel.: St 504 C1 C3 C4 F4	Corde natus ex parentis ante mundi exordium alpha & o cognominatus ipse fons et clausula omnium que sunt, fuerunt queq; post futura sunt seculorum seculis.
VIII und X	Epiphaniae Do- / mini AH 50, 58 (53) div. Mel.: St 505 a) C1 C3 C4 F4, proportio tripla	Herodes hostis impie Christum uenire quid times non arripit mortalia qui regna dat coelestia. b) C1 C3 C4 F4
XI	Purificationis / Mariae AH 50, 206 (155) Mel.: St 151 C1 C3 C4 F4, b-Vorzeichnung	Quod chorus vatum uenerandus olim spiritu sancto cecinit repletus in Dei factum genitrice constat esse maria.

XIII	Ad Completo- / rium AH 51. 21 (22) Mel.: St 9 C1 C3 C4 F4, b-Vorzeichnung	Qui Christe, lux es & dies noctis tenebras detegis lucisq: lumen crederis lumen beatum proferens.
XV	Secundus uersus sequitur Bassum post Semibreuen (<i>Hinweis auf den Doppelkanon, der den Tonsatz bildet. Im Stimmheft des Bassus auf S. XIII der Text</i>) (Text und Mel. s. o.) C3 F3, b-Vorzeichnung	Te deprecamur singuli defende nos in noctibus in te sit & pax & quies noctem quietam praebeas.
XV	In Quadragesima AH 51. 55 (55) Mel.: St 412 C1 C3 C4 F4	Ex more poenitentium seruemus hoc ieiunium quod triste tempus uel graue imponit admissum scelus.
XVI	(keine Rubrik) AH 51. 53 (54) Mel.: St 55 C1 C3 C4 F4, b-Vorzeichnung	Audi benigne conditor nostras preces cum fletibus suspirijs & lachrijmis quas ante te profudimus.
XVIII	(keine Rubrik) AH 51. 43 (45) Mel.: St 511 C1 C3 C4 F4	Iesu quadragenarium qui non doces ieiunium sed irremissam precipis seruare poenitentiam.

Marginal: Christosto- / mus super / Matheum / homilia 48 (Hinweis auf eine Predigt des Johannes Chrysostomus, vgl. J. P. Migne, Patrologia graeca, Bd. 58, Paris 1862, Sp. 487 ff.)

XIX	In Passione Do- / mini AH 51. 71 (72) Mel.: St 12 C1 C4 C4 F4, b-Vorzeichnung	Rex Christe factor omnium redemptor & credentium placare votes suplicum te laudibus colentium.
XXI	(keine Rubrik) AH 50. 74 (67) Mel.: St 32 C1 C3 C4 F4	Vexilla regis prodeunt fulget crucis misterium quo carne carnis conditor suspensus est patibulo.
XXII	(keine Rubrik) Aus AH 50. 71 (66) Mel.: St 1007 C1 C3 C4 F4	Crux fidelis inter omnes arbor una nobilis nulla sylvā talem profert fronde flore germine dulce lignum dulces clauos dulce pondus sustinens.
XXIII	In die Palma- / rum AH 50. 160 (117) Mel.: St 1011a C1 C4 C4 F4	Gloria laus & honor tibi sit rex christe redemptor Cui puerile decus promsit osanna pium.
XXVI	(2. Strophe) C1 C3 C4 F4	Israel es tu rex Daudis & inclyta proles nomine qui in Domini rex benedicte uenis.
XXVII	Secundus Discantus. / Tenor sequitur (3. Strophe) C1 C3 C1 (sic) F4	Secundum Discantum post / duas Semibreues. Coetus in excelsis te laudat coelitus omnis & mortalis homo cuncta creata simul.
XXVIII	(4. Strophe) C1 C3 C4 F4	Plebs hebraea tibi cum palmis obuia uenit cum prece uoto hymnis assumus ecce tibi.
XXIX	(5. Strophe) C1 C3 C4 (Bassus tacet)	Hi placuere tibi placeat deuotio nostra rex pie rex clemens Cui bona cuncta placent.
XXXI	(6. Strophe) C1 C3 C4 F4	Hi tibi passuro soluebant munia laudis nos tibi regnanti pangimus ecce melos.
XXXIII	(keine Rubrik) AH 50. 79 (69)	Salue festa dies toto uenerabilis euo Qua deus infernum uicit & astra tenet.

	Mel.: St 1008 C1 C3 C4 F4	
XXXIII	(2. Strophe) C1 C3 C4 F4	Ecce renascentis testatur gratia mundi omnia cum Domino dona redisse suo.
XXXV	(3. Strophe) C1 C3 C4 F4, prop. tripla	Qui crucifixus erat deus ecce per omnia regnat dantq; creatori cuncta creata precem.
XXXVII	Tempore Paschali AH 51. 87 (83) Mel.: St 4 C1 C3 C4 F4	Ad cenam agni prouidi stolisque puris candidi post transitum maris rubri christo canamus principi.
XXXVIII	Ad (Quelle: dA) Vesperas AH 51. 90 (85) Mel.: St 423 C1 C3 C4 F4, b-Vorzeichnung	Vita sanctorum decus angelorum uita cunctorum pariter piorum christe qui mortis moriens ministrum exuperasti.
XLI	De Ascensione Domini AH 50. 192 (143) Mel.: St 512 C1 C4 C4 F4	Festum nunc celebre magna; gaudia Compellunt animos carmina promere Cum Christus solium scandit ad arduum Coelorum pius arbiter.
XLIII	In Vigilia Pentecostes AH 50. 193 (144) Mel.: St 17 C1 C3 C4 F4	Veni creator spiritus mentes tuorum visita imple superna gratia que tu creasti pectora.
XLVIII	De Sancta Trinitate AH 51. 38 (40) Mel.: St 22 C1 C4 C4 F4	O lux beata trinitas Et principalis vnitas (Quelle: vnitus) iam sol recedit igneus infunde lumen cordibus.
XLV	In Festo Corporis / Christi AH 50. 586 (386) Mel.: St 56 C1 C3 C4 F4	Pange lingua gloriosi corporis mysterium sanguinisq; pretiosi quem in mundi pretium fructus ventris generosi rex effudit gentium.
XLVII	(2. Strophe) C1 C3 C4 F4	Nobis natus nobis datus ex intacta virgine & in mundo conuersatus sparso verbi semine sui moras incolatus miro clausit ordine.
XLVIII	(keine Rubrik) AH 50. 13 (8) Mel.: St 62 C1 C3 C3 F3	Verbum supernum prodiens a patre coelos exiens qui (na)tus orbi subuenis cursu ruente temporis.
XLIX	(keine Rubrik) AH 50. 587 (387) Mel.: St 70 C1 C3 C3 F4, b-Vorzeichnung	Sacris solemnijis iuncta sint gaudia & ex precordijs sonent preconia recendant vetera noua sint omnia corda uoces et opera.
LII	Dominicis diebus ad / Vesperas AH 51. 34 (34) Mel.: St 155 C1 C3 C4 F4, b-Vorzeichnung	Lucis creator optime Lucem dierum proferens primordijs lucis noue mundi parans originem.
LIII	Ad Completorium diebus / Feriatis AH 51. 42 (44) Mel.: St 134 In Epidiapenthe post duo tempora (Hinweis auf die Kanonstruktur, so auch bei den beiden folgenden Sätzen) C1 C3/C4 C4 F4, b-Vorzeichnung	Te lucis ante terminum rerum creator poscimus ut solita clementia Sis presul ad custodiam.
LV	Post duas Semibreues / In Diapenthe. C1 C4 C4 F4, b-Vorzeichnung	Procul recedant somnia & noctium fantasmata hostemq; nostrum comprime ne polluantur corpora.

LVI	In Diapenthe post / tempus vnum <i>C1 C4 C4 F4, b-Vorzeichnung</i> <i>Proportio tripla</i>	Presta pater pijsissime patrisq; compar unice & paraclete spiritus regnans per omne seculum.
LVII	Ad primam Hymnus (<i>Quelle: Hymnis</i>) <i>AH 51. 40 (41)</i> <i>Mel.: St 127</i> <i>C1 C4/C3 C4 F4, b-Vorzeichnung</i>	Iam lucis orto sydere deum precemur supplices ut in diurnis actibus nos seruet a nocentibus.
LVIII	Ad tertiam Hym-/ nus <i>AH 50. 19 (18)</i> <i>Mel.: vgl. St 136</i> <i>C1 C4/C3 C4 F4, b-Vorzeichnung</i>	Nvnc sancte nobis spiritus unum patri cum filio dignare promptus ingeri nostro refusus pectori.
LX	De Dedicatione templi <i>AH 51. 110 (102)</i> <i>Mel.: vgl. St 162</i> <i>C1 C3 C4 F4</i>	Urbs beata Ierusalem dicta pacis visio Quae construitur in coelis viuis ex lapidibus <i>162 & angelis coronata vt sponsata comite.</i>
LXII	Hymnorum de Tem-/ pore Finis	
LXIII	Seqvitvr Hymno-/ rum De Sanctis, Secunda pars Annuntiationis Marie Virginis ad Vesperas <i>AH 51. 140 (123)</i> <i>Mel.: St 67</i> <i>C1 C3 C4 F4</i>	Ave maris stella Dei patris nate atq; semper deus felix coeli porta.
LXV	Ad Completorium <i>Wackernagel I 43 (51)</i> <i>Mel.: St 402</i> <i>C1 C3 C4 F4</i>	Fit porta Christi peruia imbuta mira gratia transitq; rex et permanet clausa ut fuit per secula.
LXVII	Visitationis Ma-/ riae <i>AH 52. 47 (42)</i> <i>Mel.: St 752</i> <i>G2 C3 C3/C4 F3, b-Vorzeichnung</i>	In Mariam castissimam sanctissimamq; uirginem pie uenit qui redimit peccata delinquentium.
LXIX	Assumptionis / Mariae <i>AH 50. 86 (72)</i> <i>Mel.: St 16</i> <i>C1 C4/C3 C4 F4, b-Vorzeichnung</i>	Quem terra ponthus ethera colunt adorant predicant trinam regentem machinam claustrum Mariae baiulat.
LXXI	Natiuitatis Ma-/ riae. <i>AH 51. 144 (125)</i> <i>Mel.: St 518</i> <i>C1 C3 C4 F4</i>	Gaude uisceribus quisquis ab intimis natales domini concelebras tui nam uerbum caro factum mundum conciliat deo.
LXXIII	In Festo omnium / sanctorum <i>AH 50. 295 (228)</i> <i>Mel.: St 116</i> <i>C1 C3 C3 F4, b-Vorzeichnung</i>	Omnes superni spiritus mittuntur ad nos desuper ut sint ministratorij & seruiant fidelibus.
LXXIII	De Sancto Ioanne / Baptista <i>AH 50. 120 (96)</i> <i>Mel.: St 72</i> <i>C1 C3 C4 F4, proportio sesquialtera</i>	Vt queant laxis resonare fibris gloriam in Ioanne tuam fideles solue polluti labij reatum Christe redemptor.
LXXVI	De Sancto Vin-/ centio <i>Chevalier 630</i> <i>Mel.: St 57</i> <i>C1 C3 C3 F3, b-Vorzeichnung</i> <i>Tempus imperfectum prolatione maiore</i>	Aeterna regi gloriae nato Dei praeconia canant fideles hoc die pro martyris victoria.

LXXVII	De Sancto Lau- / rentio AH 51. 193 (172) Mel.: St 550 G2 C3 C3 F3	Martyris Christi canimus triumphum cuius insignem memorando mortem clara constantis fidei tuentur facta fideles.
LXXIX	De Sancto Mar- / tino AH 27. 218 (154) Mel.: St 134 C1 C3 C4 F3, tempus perfectum	Martinus insignis dei confessor ardens spiritu carnis fatiscit artubus mortis future prescius.
LXXXI	Sequitur commune Sanctorum. De Apostolis. AH 51. 125 (108) Mel.: St 114 C1 C3 C4 F4	Exultet aether laudibus tellus resultet gaudiis dum Christe nobis laus tua relucet ex Apostolis.
LXXXIII	(keine Rubrik) AH 50. 19 (17) Mel.: vgl. St. 414 C1 C3 C4 F4, b-Vorzeichnung Proportio tripla	Aetherna Christi munera Apostolorum gloria laudes canentes debitas letis canamus mentibus.
LXXXVIII	De Pluribus Mar- / tyribus AH 51. 128 (112) Mel.: St 158 C1 C3 C4 F4	Rex gloriose martyrum corona confitentium qui respuentes terrea perducis ad coelestia.
LXXXVI	De uno Martyre Canon, Et sic de singulis AH 51. 130 (114) Mel.: St 52 C1 C3 C4 F4	Deus tuorum militum sors & corona premium laudes canentes martyris absolue nexu criminis.

Die Canon-Vorschrift fordert, dass alle Semibreven in der Tenorstimme dreizeitig mensuriert werden sollen, wie es nur bei der ersten notiert ist.

LXXXVII	De Confesso- / ribus AH 51. 134 (118) Mel.: St 160 C1 C3 C4 F4	Iste confessor domini sacratus uir dei magnus fidei probatae hoc die laetus penetrauit alta sydera coeli.
LXXXIX	De Virgini- / bus AH 51. 137 (121) Mel.: St 107 C1 C3 C4 F4	Virginis proles opifexq: matris Virgo quem gessit peperitq: Virgo Virginis castae canimus tropheum accipe uotum.
XCI	(keine Rubrik) AH 50. 21 (20) Mel.: St 115 C1 C4 C4 F4	Iesu corona Virginum quem mater illa concepit que (Qu: pue) sola Virgo parturit hec uota clemens accipe.
XCII	Hymnorum, à Cosma Alderino Compo- / sitorum, Finis.	

In celebri et magnifica Helvetiorvm vr- / be BERNA excudebat Mathias Apiarius communi opera et impensis clari uiri / D. Michaelis Isengrimj cuius atq : Typographi Basiliensis, Mense / Augusto, Anno Domini M.D.LIII.

(Es folgen drei Seiten Index hymnorum, dann Schlussvignette des Verlags)

BERICHTE

Berlin, 21. bis 24. Oktober 2004:

„Polnische Komponisten des 19. und 20. Jahrhunderts im europäischen Kontext“

von Stefan Keym, Leipzig

Polnische Musik aus der Zeit zwischen Frédéric Chopin und der Trias Witold Lutosławski/Krzysztof Penderecki/Henryk Górecki ist in Deutschland wenig geläufig. Von Karol Szymanowski und Stanisław Moniuszko kennen viele nur die Namen oder einzelne Werke; Mieczysław Karłowicz und Aleksander Tansman sind kaum ein Begriff. Dabei bietet die polnische Musik 1850–1950 nicht nur zahlreiche künstlerisch bedeutende Schätze. Aufgrund ihrer spezifischen Rahmenbedingungen ist sie auch von besonderem Interesse für kulturhistorische Fragestellungen, wie sie in jüngster Zeit zunehmend ins Blickfeld der Musikwissenschaft rücken. Dazu zählt auch das Spannungsverhältnis zwischen dem Bemühen um eine eigene nationale Identität und der engen, anhaltenden Berührung mit fremden Einflüssen, in die viele polnische Komponisten durch ihre langen Auslandsaufenthalte kamen.

Diese Überlegungen bildeten den Ausgangspunkt eines Internationalen Symposiums, das – parallel zur Konzertreihe *Polen im Herzen. Komponieren in der Fremde* – auf Initiative von Rainer Cadenbach und Frank Harders-Wuthenow an der Berliner Universität der Künste stattfand. Im Eröffnungsvortrag beschrieb Mieczysław Tomaszewski (Krakau) unter dem Titel „Kunst in Umarmung durch die Geschichte“, wie Musik im mehrfach geteilten und besetzten Polen zwangsläufig in engen Bezug mit der politischen und gesellschaftlichen Entwicklung trat und wie sich aus dieser Situation bestimmte Konstanten der polnischen Musik entwickelten: die Neigung zu politischem Engagement, die Akzentuierung des Nationalen (verbunden mit einem ausgeprägten Traditionsbewusstsein), ein starkes Ausdrucksbedürfnis sowie die Koexistenz slawischer, christlich-mediterraner und jüdischer Elemente.

Diese Konstanten kehrten leitmotivisch wieder in den weiteren Vorträgen, die überwiegend einzelnen Komponisten gewidmet waren. Rüdiger Ritter (Bremen) problematisierte Stanisław Moniuszkos Unterscheidung zwischen „europäischer“ und „nationaler“ Musik. Dieter Gutknecht (Köln) beschrieb die internationalen Kontakte des Weltbürgers und Virtuosen Henryk Wieniawski, Joseph Herter (Warschau) den Lebensweg Zygmunt Stojowskis, der in Paris studierte und später in die USA emigrierte. Das schwierige Verhältnis des Pianisten und polnischen Ministerpräsidenten Ignacy Jan Paderewski zu seinem Studienort Berlin beleuchtete Antoni Buchner (Berlin). Helmut Loos (Leipzig) spürte den Ursachen des fulminanten Erfolgs nach, den das Oratorium *Quo vadis?* von Feliks Nowowiejski (dem aus dem Ermland gebürtigen Meyerbeer-Preisträger der Berliner Akademie der Künste) bis 1914 hatte. Michał Bristiger (Warschau) analysierte die Filmmusiktheorie des Schreker-Schülers Karol Rathaus. Leon Markiewicz (Kattowitz) stellte den polnischen Neoklassizisten Michał Spisak vor, während Andrea Brill (München) das „französisch-polnisch-jüdische Selbstverständnis“ des ebenfalls dauerhaft nach Paris emigrierten Aleksander Tansman diskutierte. Beata Bolesławska (Warschau) ging auf den Fall Andrzej Panufniks ein, der anfangs als Exponent der sozialistischen Musik Polens galt, nach seiner Emigration nach Großbritannien 1954 jedoch in seiner Heimat boykottiert wurde.

Drei Beiträge widmeten sich personenübergreifenden Themen. Karol Bula (Kattowitz) verglich Berlin und Paris als Zentren des Studiums und Wirkens polnischer Komponisten vor und nach dem Ersten Weltkrieg. Stefan Keym erörterte die patriotische Deutung des Beethoven'schen Prinzips „Per aspera ad astra“ in Symphonien von Zygmunt Noskowski, Paderewski und Mieczysław Karłowicz als Beispiel für einen deutsch-polnischen Kulturtransfer. Marcin Gmys (Warschau) zeigte strukturelle, ästhetische und inhaltliche Berührungspunkte der „jungpolnischen“ Moderne (Karol Szymanowski, Apolinary Szeluto) mit Schreker und Busoni auf.

Das Symposium ließ die Vielfalt der polnischen Musikkultur 1850–1950 erahnen. Es bleibt zu hoffen, dass es den Auftakt zu einer intensiveren deutschen Rezeption dieser Kultur bildet.

Dresden, 25. und 26. November 2004:

„Bernd Alois Zimmermann. Zeitauffassung und musikalische Poetik“

von Wolfgang Mende, Dresden

Das Konzept einer „pluralistisch“ geschichteten Zeit, die der irreversiblen Sukzession von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft enthoben ist, hat Bernd Alois Zimmermann selbst in den Mittelpunkt seiner musikalischen Poetik gestellt, – und die Analytiker und Interpreten sind dieser auktorialen Deutung vielfach gefolgt. Dass der zeittheoretische Erklärungsansatz mit der bisher geleisteten Forschung keineswegs erschöpft ist, hat das von Jörn Peter Hiekel (Dresden) organisierte, DFG-geförderte Internationale Symposium an der Dresdner Hochschule für Musik gezeigt. Elf Vorträge, flankiert von wohltuend konstruktiven Diskussionen, eröffneten neue analytische und philosophische Zugänge zu Zimmermanns vieldeutigem Werk und griffen dabei weit über den Aspekt der Zeitauffassung hinaus.

Jörn Peter Hiekel verortete in seinem einführenden Vortrag Zimmermanns Zeitauffassung sowie dessen Konzept einer „auskomponierten Widersprüchlichkeit“ in der Geistes- und Kompositionsgeschichte des 20. Jahrhunderts und stellte wenig beachtete Bezüge zum Denken Igor Strawinskis, Claude Debussys, Theodor W. Adornos und Jan Patočkas her. Die Spezifik von Zimmermanns Simultan- und Zitatechniken arbeitete Christian Utz (Graz) anhand eines Vergleichs mit entsprechenden Verfahren bei Charles Ives heraus. Martin Kaltenecker (Paris) betrachtete Zimmermanns Montagetechnik im Licht von Jacques Rancières Theorie des ästhetischen Regimes und entwickelte daraus das Modell einer Komposition als „imaginärer Körper“. In einem Podiumsgespräch sprachen die Komponisten Wilfried Krätzschmar und Dietrich Eichmann, die kurzfristig für den erkrankten Hans Zender eingesprungen waren, über Impulse von Zimmermanns Musikdenken für das Komponieren der Gegenwart.

Die weiteren Vorträge konzentrierten sich jeweils auf einzelne Werke bzw. Werkgruppen. Heribert Henrich (Berlin) berichtete über das komplexe Geflecht von Eigenbearbeitungen und Selbstentlehnungen in Zimmermanns Frühwerk und präsentierte in diesem Zusammenhang Materialien aus einem erst jüngst aufgetauchten Quellenbestand. Einen neuen analytischen Zugang zu Zimmermanns *Trompetenkonzert* bot Lydia Weißgerber (Dresden), indem sie das Verfahren des Komponisten generativ als „Übersetzung“ von Elementen des Jazz in zwölftöniges „Milieu“ beschrieb. Wolfgang Rathert (München) stellte analytische Beobachtungen zu den *Perspektiven* vor und zeigte Parallelen zu Willi Baumeisters Theorie der abstrakten Kunst auf. Dem Zeit- und Raumkonzept von Zimmermanns *Soldaten* näherte sich Martin Zenck (Bamberg) über eine theatersemiotische Analyse von Harry Kupfers Stuttgarter Inszenierung und unter Einbeziehung neuerer Theorien zur Ontologie der Zeit und zur Verräumlichung des Wissens (Deleuze, Geertz, Bredekamp). Manuel Gervink (Dresden) unterzog das intertextuelle Bedeutungsnetz des choreographischen „Klaviertrios“ *Présence* einer eingehenden Reflexion. Am Beispiel des *Concerto pour Violoncelle et orchestre en forme de „pas de trois“* demonstrierte Oliver Korte (Berlin), wie Zimmermann serielle Verfahren zur Generierung als Ganzes erfundener Klangbilder einsetzt, und verwies allgemein auf die Bedeutung der Kategorie des Klangs für die pluralistische Musikkonzeption des Komponisten. Gerhard Winkler (Salzburg) schlüsselte auf, wie in *Intercomunicazione* ein aus einer Zwölftonreihe ableitbarer, scherenartiger „Gestalt-Nukleus“ auch auf andere Ebenen der formalen Gestaltung projiziert ist und wie Zimmermann hier serielles Denken mit Möglichkeiten primärklanglichen Komponierens vermittelt. Silke Wenzel (Hamburg) konnte schließlich mit dem Befund aufwarten, dass in der *Ekklesiastischen Aktion* die in „Intervall und Zeit“ aufgeführten

Tritonusproportionen nicht nur die Tonhöhen organisieren, sondern auch die Textauswahl und -anordnung determinieren, und zwar auf den Ebenen von Silbe, Wort und Satz.

Genua, 3. bis 5. Dezember 2004:

„Paganini – Divo e Comunicatore“

von Andreas Lange, Berlin

Genua bot Anfang Dezember 2004 zwei Ereignisse, die für Freunde der Musik Niccolò Paganini gleichermaßen bedeutend waren: die Eröffnung des ersten Museums zu Ehren Paganinis, der „Casa Paganini“, und eine wissenschaftliche Tagung. 21 Referenten aus fünf Ländern beleuchteten aus ihrer Sicht Einzelheiten über die Persönlichkeit Paganinis und seine Kompositionen mit höchst interessanten Beiträgen.

Trotz ihres hohen Alters ließ es sich Alma Brughera Capaldo (Genua), die Gründerin und langjährige Vorsitzende des Instituts für Paganini-Studien und Präsidentin der Associazione Amici di Paganini nicht nehmen, in einem einleitenden Referat die Arbeit der Organisation bis zur Eröffnung der Casa Paganini zu umreißen.

Die Tagung zum 200. Geburtstag Paganinis im Jahre 1982 hatte sich zum Ziel gesetzt, Gericht zu halten über alle romanhaften Biographien, falschen Zuordnungen und mehr oder weniger phantastischen Ausgaben seiner Werke. Paganini sollte der Musikgeschichte wiedergegeben werden als Komponist und überragender Instrumentalist. Wie Maria Rosa Moretti (Genua) betonte, wurde in diesem Sinne seit 1982 vieles erreicht. Ein wichtiger Punkt dabei war die ständige Aktualisierung der Chronologie und des Werkverzeichnisses.

Einen Schwerpunkt der Tagung bildeten Forschungen über Camillo Sivori, den einzigen Schüler Paganinis. Gerard Baruet (Paris) legte ein umfangreiches Sivori-Werkverzeichnis vor. Stefano Termanini (Genua) ging ausführlich auf die Beziehungen zwischen dem Lehrer Paganini und dem Schüler Sivori ein. Durch eine Serie von Lektionen, die Paganini komponiert hatte (*6 Cantabili e Valtzi* – noch nicht veröffentlicht), erlernte der junge Sivori das Geheimnis der natürlichen Violintechnik Paganinis.

Zum ersten Mal informierte der Geigenbauer Alberto Giordano (Genua) aus einer anderen Sicht über die Violine Paganinis, eine Guarneri del Gesù (1742). Er wies Abnutzungsspuren nach, die das Bild eines überschwänglichen Violinisten zeigen: Abgerundete Ecken, zahlreiche Furchen und Spuren tiefenden Schweißes. Die Bedeutung chromatischer Skalen in der Musik Paganinis stand im Mittelpunkt des Vortrages von Philippe Borer (Schweiz). Sehr aufschlussreich war der Vortrag von Claudio Pavolini (Piacenza), in dem er über den Fingersatz Paganinis referierte. Unabhängig von der Handgröße (Sivori hatte im Gegensatz zu Paganini sehr kleine Hände) entwickelte Paganini eine relativ einfache Methode, bei der vor allem im Lagenspiel mit dem Daumen gekniffen wurde.

Der Münchner Geiger Ingolf Turban machte in seinem Beitrag auf folgende drei Positionen bei Studierenden und Violinlehrern aufmerksam: 1. das bewusste Ignorieren Paganinis, 2. das Virtuositentum als spieltechnisches Gewissen und 3. die vorbehaltlose und genaue Betrachtung der Musik Paganinis. Um Paganini richtig spielen zu können, bräuchte es keine zermarternden Übungsstunden, sondern eine offene und empfangsbereite Einstellung.

Abschließend fasste Anna Sorrento (Piacenza) in einem Resümee die Ziele und Aufgaben der Paganini-Forschung wie folgt zusammen: 1. Fortsetzung des interdisziplinären Vorgehens in der Paganini-Forschung. 2. Die volle Würdigung der Persönlichkeit von Camillo Sivori. 3. Die Hervorhebung der Bedeutung der kritischen Ausgabe des Schriftwechsels von Paganini, herausgegeben von Roberto Grisley (Santa Cecilia). 4. Die Wiederaufnahme und Intensivierung der verlegerischen Arbeit, Paganini und Sivori betreffend. 5. Die Bildung eines Studienzentrums mit dem Ziel, eine wissenschaftlich verlässliche Gesamtausgabe vorzubereiten.

Berlin, 6. und 7. Januar 2005:**„Trivial – Kunst – Musik“**

von Saskia Jaszoltowski, Berlin

Im Rahmen des DFG-Sonderforschungsbereichs „Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste“ leitete Albrecht Riethmüller einen zweitägigen Workshop am Musikwissenschaftlichen Seminar der Freien Universität Berlin. Dabei wurde der Frage nachgegangen, inwieweit Musik, abhängig von ihrem gesellschaftlichen Kontext, dem Urteil der Trivialität und dem Prozess der Trivialisierung unterliegt und welche Konsequenzen dies für Musikhistoriographie und Rezeptionsgeschichte hat.

Eckart Kleßmann (Klein-Bengerstorf) verdeutlichte am Beispiel von Georg Philipp Telemann, wie Musikkritiker des 19. Jahrhunderts seinen – zu Lebzeiten populären – Kompositionen Tief-sinnigkeit absprachen, nicht zuletzt aus nationalistischen Gründen, und die Geringschätzung im Vergleich zu seinem Zeitgenossen (und Freund) Bach in das 20. Jahrhundert kolportierten. Anhand des Romans *Kreuzersonate* von Margriet de Moor thematisierte Ulrich Tadday (Bremen) die Trivialisierung der Musik in der Literatur, die der Makel der Romane über Musik sei. Neben dem Beharren auf einer affektiven Wirkung der Musik werde hier eine falsch verstandene Interpretation von Leoš Janáček's *1. Streichquartett* vermittelt. Kevin Clarke (Amsterdam) argumentierte in seinem Beitrag, dass das Wesen der Operette im Stile von Emmerich Kálmán oder Steven Sondheim im Konglomerat von Hoch- und Trivialkultur bestehe. Der intellektuelle Anspruch der Operette manifestiere sich in ihrer Rezeption auf der Ebene der Parodie einer vorgetäuschten Tiefe und der Ironie einer übersteigert dargestellten Realität. Anhand von Filmbeispielen aus den Jahren 1927 bis 1958 veranschaulichte Albrecht Riethmüller (Berlin), wie ein bestimmter Komponist oder eine bestimmte Musik im Kontext des Films als Trivialität oder als Hochkultur stigmatisiert wird und wie durch das vermeintliche Wissen über diese Unterscheidung soziale Konflikte ausgelöst werden. In Carl Froelichs Nazi-Film *Heimat* werde zum Beispiel beim Versuch der Festschreibung einer kulturellen Identität durch Bachs Musik als Inbegriff der deutschen Kunstmusik der Komponist letzten Endes trivialisiert. Zum Thema Gustav Mahler stellte Julie Hubbert (Columbia, South Carolina) die These auf, dass er eine Unterscheidung zwischen „trivial“ und „sinfonisch“ ignoriert habe, indem er städtische Musik in seine Sinfonien inkorporiert und somit diese aufgewertet habe. Timothy Freeze (Ann Arbor, Michigan) exemplifizierte an Mahlers Lied *Aus! Aus!* die vielschichtigen Allusionen des Operettenstils. Schließlich argumentierte Federico Celestini (Graz), dass der Trivialitätsvorwurf an die Musik Mahlers – der mit dem hohen sinfonischen Stil gebrochen und die Unterscheidung von hoher und niederer Kunst in Frage gestellt habe – paradigmatischen Kritikmustern zur Ausgrenzung von Andersheit folge und eine Abwehrhaltung gegen Modernität sei.

St. Petersburg, 14. und 15. Januar 2005:**„Die Orgel im Konzertsaal und ihre Musik“**

von Manuel Gervink, Dresden

Anlässlich der Übergabe der von der Bonner Orgelbaufirma Klais restaurierten Walcker-Orgel in der St. Petersburger Philharmonie im Rahmen eines Festaktes und im Beisein politischer Prominenz, darunter die Präsidenten Russlands und Deutschlands, Vladimir Putin und Horst Köhler, fand unweit von der Philharmonie ein begleitendes Symposium statt, das unter der Leitung von Klaus Wolfgang Niemöller (Köln) Rolle, Funktion, Technik und Repertoire der Konzertsaalorgel thematisierte. Das Projekt wurde von der Beauftragten der deutschen Bundesregierung für Kultur

und Medien, Staatsministerin Christina Weiss, und der Gesellschaft für Technische Zusammenarbeit, Berlin, GTZ, gefördert.

Mit seinem Eröffnungsreferat über Perspektiven der europäischen Konzertsaalorgel in der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts skizzierte Klaus Wolfgang Niemöller die ganze Bandbreite des Generalthemas; er schlug einen Bogen von der Cavaillé-Coll-Orgel im Pariser Trocadéro zur Gelsenkirchener Walcker-Orgel und ging auf signifikante Anwendungen des Orgelklangs in Werken u. a. von Richard Strauss und Bernd Alois Zimmermann ein. Klaus Hortschansky (Münster) verband das Erscheinen der Orgel auf dem Theater mit deren Rolle im Musiktheater von Claudio Monteverdi (*Orfeo*) bis Richard Wagner (*Meistersinger*), und S. Berezhnaja (St. Petersburg) stellte das Phänomen einer Traditions-Transformation in den Vordergrund: Die Orgel wurde vom russischen bzw. sowjetischen Publikum stets nur als Konzertinstrument wahrgenommen, die Charakteristik des Instruments entsprach seiner Funktionalität im Konzertsaal. Christian Ahrens (Bochum) beschrieb die Pläne für eine „Riesenorgel“, die Mitte des 19. Jahrhunderts im Londoner Crystal Palace entworfen und ohne falsche Bescheidenheit als weiteres Weltwunder angekündigt worden war. E. Melnikowa (Moskau) erweiterte den Fokus auf Konzertorgeln in Großbritannien allgemein, und Jurij Semjonow (St. Petersburg) verfolgte das Schicksal russischer Orgeln in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen, als im Verlauf der Diskussionen über das Wesen proletarischer Kultur auch die Orgel eine nicht ungefährdete Position innehatte. Dass Aristide Cavaillé-Colls Orgelwerke bis nach Russland verbreitet waren, erläuterte Natalja Malina (Moskau) anhand der Geschichte der Orgel im großen Saal des Moskauer Konservatoriums, während Viktor Koschel'jov (St. Petersburg) den entsprechenden Überblick für die Geschichte des Tagungsortes im 19. Jahrhundert gab. Helmut Loos (Leipzig) lieferte einen reich bebilderten Überblick zu Leipziger Konzertorgeln und brachte sie mit der jeweiligen Raumarchitektur in Zusammenhang. Martin Balz (Darmstadt) beschrieb mit der Orgel in der Breslauer Jahrhunderthalle ein weiteres, auch realisiertes Instrument mit riesigen Ausmaßen und stellte die Verbindung von Instrument und Musik anhand von Max Regers Opus 127 her. Vita Lindenberg (Riga) erläuterte das vielfältige Repertoire, das auf der Rigaer Domorgel zu Gehör gebracht wurde, und Arnfried Edler (Hannover) verfolgte den Aufbau der konzertanten Orgelmusik im 19. Jahrhundert im Schnittpunkt ästhetischer und politischer Faktoren. Repertoirespezifische Untersuchungen zu den Werken Rheinbergers, Guillemins bzw. Widors trugen Martin Weyer (Marburg) und Manuel Gervink vor; M. Rasputina (Moskau) untersuchte das Orgelwerk des auch als Sinfoniker äußerst produktiven Johann Nepomuk David. A. Karpova und Wladimir Gurewitsch (beide St. Petersburg) erörterten beispielhaft Werke zeitgenössischer Komponisten, während Walentina Popowa (Moskau) zu aufführungsspezifischen Aspekten „klassischer“ holländischer Orgelmusik referierte. – Die Beiträge von Alexander Schwab (Bonn) und T. Botschkowa (St. Petersburg) fielen dem äußerst knappen Zeitplan zum Opfer und werden im Tagungsbericht nachzulesen sein.

Hamburg, 3. bis 5. Februar 2005:

„Musiktheater im Exil der NS-Zeit“

von Mathias Lehmann, Hamburg

Es ist sicherlich kein Zufall, dass die erste wissenschaftliche Tagung, die sich speziell mit diesem Thema beschäftigte, am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg ausgerichtet wurde. Seit zwanzig Jahren ist die Beschäftigung mit NS-verfolgten Musikern und deren künstlerischer Arbeit ein Forschungsschwerpunkt in Hamburg, und mit Claudia Maurer Zenck und Peter Petersen lehren hier zur Zeit zwei ausgewiesene Experten auf diesem Gebiet. Dementsprechend vielfältig und substantiell war auch die Hamburger Konferenz. Die sechzehn Referenten setzten sich unter verschiedenen Fragestellungen mit den theaterspezifischen Aspekten des musikalischen Exils auseinander. Der Tagung wurde klugerweise ein erweiterter Exilbegriff zugrunde gelegt, der

nicht nur die erfolgreiche Flucht aus Nazi-Deutschland thematisiert, sondern der auch Aspekte der Verfolgung innerhalb Mitteleuropas sowie die nicht geglückte Flucht, die Deportation und Vernichtung in den Konzentrationslagern mit einschließt (vertreten durch Ingo Schultz, Handewitt, Beitrag zur im KZ Theresienstadt entstandenen Oper Viktor Ullmanns *Der Kaiser von Atlantis*).

In seiner Eröffnungsansprache benannte Petersen mehrere durch das theatrale Genre bedingte Aspekte, die für das Thema wesentlich sind. So habe das Musiktheater im Exil als plurimediale Form insbesondere durch die Medien „Wort“ und „Szene“ einen exponiert öffentlichen Charakter, der offene oder versteckte Stellungnahmen zur zeitgeschichtlichen Situation ermögliche. Gleichzeitig hätten die Opernhäuser in den Gastländern zum einen oftmals ein eher konservatives Repertoire gehabt, und zum anderen spezifisch regionale Traditionen gepflegt, die von den Exilierten eine künstlerische Anpassung an den Stil des Repertoires und den Geschmack des Publikums erforderten.

Bereits am Eröffnungstag wurde mit den Vorträgen von Claudia Maurer Zenck zur „Salzburg Opera Guild“ in Amerika und von Barbara von der Lühe (Berlin) zur Geschichte der Oper in Palästina an bisher unbekanntenen Quellen die ganze Spannbreite der Bedingungen des Musiktheaters in zwei wichtigen Exilländern angesprochen. An den beiden folgenden Tagen gab es länderspezifische Vorträge zum Musiktheater in Frankreich (Beate Angelika Kraus, Bonn), der Türkei (Burcu Dogramaci, Hamburg), Italien (Fiamma Nicolodi, Florenz), Kanada (Albrecht Gaub, Middleton), und Australien (Albrecht Dümling, Berlin). Mehrere Vorträge befassten sich mit den Exilländern USA und England. Es wurden hier sowohl Einzelaspekte vorgestellt (Jutta Raab Hansen, London, „Musiktheater unter den Häftlingen der Isle of Man“; Michael Fend, London, „Das Glyndebourne-Experiment“), als auch bestimmte Musiker und deren Exilbiographien in den Mittelpunkt gestellt (Barbara Busch, Würzburg, „Kurt Jooss und Berthold Goldschmidt im englischen Exil“; Friedrich Geiger, Hamburg, „Weimar und die USA. Das Beispiel Richard Mohaupt“; Friederike Fezer, Hamburg, „Irr- und Umwege eines Opernregisseurs im Exil: Paul Walter Jacob“). Die Vorträge von Christoph Dompke, Berlin, (Operette, Musical und Kabarett) und Sophie Fetthauer, Hamburg, (Opernsänger und -sängerinnen) befassten sich mit übergeordneten, vergleichenden Darstellungen des musikalischen Exils. Im Abschlussvortrag ging Peter Petersen (Hamburg) anhand eines analytischen Vergleichs von Paul Dessaus *Hagadah shel Pessach* und Kurt Weills *Weg der Verheißung* Aspekten der kompositorischen Auseinandersetzung mit der Exilsituation nach.

Trotz (oder gerade wegen) der neuen Erkenntnisse, Dokumente und Quellen, die in den Vorträgen dieser Tagung vorgestellt wurden und die im *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* veröffentlicht werden sollen, machte die Hamburger Konferenz zum Musiktheater im Exil deutlich, dass hier noch viele unbearbeitete Felder liegen und die musikwissenschaftliche Exilforschung, speziell in der systematischen Untersuchung übergeordneter Aspekte des musikalischen Exils, noch viele wichtige Ergebnisse erzielen kann.

Bamberg, 3. bis 6. Februar 2005:

„Erzeugen und Nachvollziehen von Sinn. Rationale, performative und mimetische Verstehensbegriffe in den Kulturwissenschaften“

von Felix Rückner, Bamberg

Der Initiator dieses Internationalen und interdisziplinären Symposions, Martin Zenck (Bamberg), formulierte in seinem Einführungsvortrag die zentrale Fragestellung, was an der Kunst verstehbar/nicht-verstehbar ist, und welche Bedeutung dem Aufführen von Musik, dem Inszenieren von Theater und dem Ausstellen von Bildern für das Verstehen zukommt. Seine Unterteilung der gegenwärtig auch kulturanthropologisch zentralen Verstehensbegriffe in die Kategorien der Rationalität, Performativität und Mimesis bildeten dabei den Hintergrund für die folgenden Referen-

ten, die ihre Vorträge einer dieser Kategorien zuzuordnen hatten. So stellte in der ersten Sektion zum rationalen Verstehensbegriff der Philosoph Dieter Mersch (Potsdam) das Nicht-Verstehen in eine Spannung zu einem Sinn-Apriori, das nicht erst dort erhoben wird, wo der Sinn durch den Unsinn und Wahnsinn in Frage gestellt wird, sondern auch bereits beim Verstehen vorausgesetzt werden müsste, wohingegen der Frankfurter Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann, von Derrida und der antiken Tragödie ausgehend, das Nicht-Verstehbare – unter der Bedingung, dass etwas rational sprachlich nicht fassbar ist – in der sprachlosen und doch ausdruckshaften Geste des Zulassens von Schmerz, beispielsweise des Weinens aufsuchte.

Unter der Voraussetzung eines Sinn-Apriori richtete sich der Fokus im Folgenden erstens auf den Sinn, wie er beim künstlerischen Schaffen im thematischen Diskurs verhandelt oder durch Übersetzung eines inneren Zustandes in einen notierten überhaupt erst erzeugt wird, zweitens auf den Ereignischarakter, der sich in den Phasen der Hervorbringung, Verhandlung und Aufnahme von Sinn zeigt, wobei der Eintritt des Ereignisses wesentlich unverfügbar ist und passivisch „geschicht“, sowie drittens auf das Fremdverstehen, das sich nicht nur auf den anderen bezieht, sondern als Anteil von Nicht-Identität immer auch das Sich-selbst-Verstehen betrifft. Diesem Bereich des rational Verstehbaren/Nicht-Verstehbaren war die erste Sektion gewidmet, deren Grundlagen sich gleichwohl für die Perspektivierung der beiden anderen Sektionen des performativen und mimetischen Verstehens als verbindlich abzeichneten.

Im performativen Bereich des Verstehens stellte sich die Frage nach der Notwendigkeit eines Aufführens von Musik für ihr Verständnis, obwohl der performative Aspekt der Musik nicht erst mit der performing art zum Tragen kommt, sondern bereits in Form der Einschreibung in den corporalen Subtext der Partitur vorhanden ist und dann für die Aufführung entsprechende Konsequenzen zeitigt. Während aber bei einer „Ästhetik des Performativen“ (Erika Fischer-Lichte) zu sehr die Aspekte des gerichteten und willentlichen Vollzugs durch Autorisierungsstrategien eines Urhebers für das Verstehen hervorgehoben werden, wie sie sich in der Sprechakttheorie John L. Austins mit der Unterscheidung von „konstativen und performativen Aussagen“ niederschlagen, wurde das Moment der aktiven Herstellung sowohl zugunsten eines „Geschehenlassens“ als auch zugunsten einer Schrift, welche handelt und „performiert“, zurückgedrängt. Nicht der Autor, nicht der Musiker, Maler und Schausteller erzeugt durch Handlungen den Text, sondern dieser selbst löst solche Aktivitäten aus: „seul le langage agit, ‚performe‘, et non ‚moi‘“ (Roland Barthes, *La Mort de l'auteur*, 1968). – Große Schwierigkeiten, das performative Verstehen zwingend vom mimetischen zu unterscheiden, zeigten sich schließlich in der dritten Sektion. Sowohl das Aktivistische als auch das Passivische möchten zur Erhebung der Differenz nicht ausreichen. Aussichtsreich erschien dagegen eine Absetzung dieser beiden Formen des Verstehens vor dem kulturanthropologischen Horizont der unterschiedlichen Reichweite der facial-audiovisuellen und haptisch-taktilen Wahrnehmung, wie sie von André Leroi-Gourhan und Hartmut Böhme ausgehend, auf das performative und mimetische Verstehen übertragen werden können.

Die Veröffentlichung der Referate ist vorgesehen. Eine vollständige Übersicht über das Programm der Tagung kann unter www.uni-bamberg.de/ppp/musikwissenschaft/verstehen/ aufgerufen werden.

Bochum, 18. bis 20. Februar 2005:

„Erkenntnisgewinn durch Methode?“

von Friederike Preiß, Köln

Methodenpluralismus und Multiperspektivität standen im Vordergrund dieser von der Sektion Frauen- und Genderstudien in der Gesellschaft für Musikforschung in Kooperation mit der Fakultät für Geschichtswissenschaft der Ruhr-Universität Bochum veranstalteten Tagung, auf der WissenschaftlerInnen unterschiedlicher Fachrichtungen über kulturwissenschaftliche Methoden

sowie die Rolle der Genderforschung im Fach Musikwissenschaft diskutierten. Zu Beginn der Tagung stellten Annette Kreuziger-Herr (Köln) und Corinna Herr (Bochum) in einem lebendigen „Methoden-Dialog“ zentrale Konzepte der Kulturwissenschaft(en) vor. Es wurde deutlich, dass gerade die Ergebnisse der Genderforschung in Verbindung mit kulturwissenschaftlichen Fragestellungen auch bei musikwissenschaftlichen Problemfeldern neue Zugänge eröffnen. Beatrix Borchard (Hamburg) plädierte in ihrem Vortrag „LesArt“ für einen reflektierten Umgang mit biographischen Quellen, welche eine möglichst vielschichtige Kontextualisierung verlangen. Melanie Unsel (Hannover) wies auf die Bedeutung aktueller Ergebnisse der Erinnerungsforschung für die musikalische Biographik hin. Linda Maria Koldau (Frankfurt am Main) befasste sich mit dem weiblichen Engagement im Musikleben der Frühen Neuzeit.

Rebecca Grotjahn (Oldenburg) ging der Frage nach, unter welchen Bedingungen Frauen sich in der Musik als professionelle Künstlerinnen betätigen konnten. Kirsten Reese (Hamburg) präsentierte die Forschungsplattform Musik und Gender im Internet (MUGI). Katharina Hottmann (Hamburg) diskutierte am Beispiel der Familie Ingeborg, Hans und Clara von Bronsart methodische Fragen zum Umgang mit Quellen.

Anja Herold (Bremen) konnte geschlechtsspezifische Aspekte bei instrumentalen Lernabbrüchen in der populären Musik nachweisen. Kadja Grönke (Oldenburg) widmete sich dem komplexen Phänomen des argentinischen Tangos. Gisa Jaehnichen (Wien) stellte das Modul „Gender Studies/Musik in der multikulturellen Gesellschaft“ im interdisziplinären Studiengang Populäre Musik und Medien in Detmold/Paderborn vor. Rosel Oehmen-Vieregge (Bochum) beschäftigte sich mit der Renaissance der Beginenkultur. Christine Mast (Berlin) erörterte das methodische Potential von Wilfred Bions psychoanalytischer Kommunikationstheorie. Martina Oster (Hildesheim) analysierte Umgangsweisen von Kindern mit traditionellen musikalischen Geschlechterbildern. Christa Brüstle (Berlin) thematisierte Impulse der „performance studies“ für die Musikwissenschaft. Kordula Knaus (Graz) befasste sich am Beispiel von Alban Bergs *Lulu* mit unterschiedlichen Subjektpositionen. Sebastian Werr (Bayreuth) betrachtete die Opera seria des 18. Jahrhunderts aus historisch-anthropologischer Perspektive. Annette Kreuziger-Herr näherte sich dem Diskursfeld Oper aus Sicht der „postcolonial studies“ sowie der kulturanthropologisch orientierten Psychoanalyse. Michael Meuser (Siegen) untersuchte die soziale Konstruktion von Geschlecht.

In der Abschlussrunde der von Corinna Herr konzipierten und gemeinsam mit Monika Woitas geleiteten Tagung bestand dahin gehend Konsens, dass die Vielfalt aller zur Verfügung stehenden Methoden und Blickwinkel genutzt werden sollte. Die am Erkenntnisinteresse orientierte sowie den jeweiligen Fragestellungen und Forschungsperspektiven angemessene Methodenauswahl bildet eine der wesentlichen Voraussetzungen für den angestrebten Erkenntnisgewinn. Darüber hinaus wurde deutlich, dass „gender“ weit mehr als eine Methode ist und als zentrale Analysekategorie Einfluss auf zahlreiche wissenschaftliche Disziplinen nimmt. Abschließend bleibt hervorzuheben, dass die durch die Mariann-Steegmann-Foundation, Zürich, und das Ministerium für Wissenschaft und Forschung NRW geförderte Tagung durch lebhaftes Diskussions- und eine geradezu inspirierende Atmosphäre beeindruckte. Der Tagungsband wird voraussichtlich 2006 im Böhlau-Verlag erscheinen.

Würzburg, 18. bis 20. Februar 2005:

„Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts“

von Silke Schloen, Köln

Die Vorstellung von der Oper als einem autonomen Kunstwerk, das in einer vom Autorwillen bestimmten, unantastbaren Form vorliegt, entstammt dem 19. Jahrhundert. Der Opernpraxis des 18. Jahrhunderts war diese Vorstellung fremd; die Werke wurden in vielfältiger Weise an die jeweiligen Aufführungssituationen angepasst. Anhand von Fallstudien zu einzelnen Aufführungsorten

und Komponisten ging die im Zusammenhang mit dem DFG-Projekt „Joseph Haydns Bearbeitungen von Arien anderer Komponisten“ durchgeführte Tagung der Praxis der Bearbeitung nach.

Im Einführungsvortrag skizzierte Michele Calella (Zürich) den Wandel des Werkbegriffs im späten 18. Jahrhundert anhand zeitgenössischer musikästhetischer Schriften. Die Bearbeitungspraxis aus der Sicht der Librettoforschung demonstrierte Albert Gier (Bamberg) an den *Drammi per musica* Pietro Metastasios, die in der Regel nur bei der Erstvertonung unverändert auf die Bühne kamen. John Rice (Rochester) untersuchte die Quellen zum Wiener Hoftheater, wo die Bearbeitung in den Händen des jeweiligen Hofkapellmeisters und seiner Schüler lag. Die Vorlage-Partituren wurden in der Hofmusikaliensammlung archiviert, was den Vergleich mit den für die Aufführung bearbeiteten Partituren ermöglicht; wurde ein Werk mehrfach wieder aufgenommen, lassen sich mit Hilfe der Libretti vereinzelt verschiedene Schichten der Bearbeitung nachweisen. Im Turiner Teatro Regio wurden dagegen keine Bearbeitungen gespielt, sondern für jede Saison zwei neu zu komponierende Opern in Auftrag gegeben (Margaret Butler, Tuscaloosa). Christine Siegert (Würzburg/Köln) machte an mehreren Beispielen deutlich, dass Joseph Haydns Eingriffe bei der Einrichtung fremder Werke für das Opernhaus in Eszterháza weniger spezifisch und tiefgreifend waren als bislang angenommen.

Teils drastische Änderungen finden sich in verschiedenen Bearbeitungen von Domenico Cimarosas *L'impresario in angustie* (Klaus Pietschmann, Zürich) und Pasquale Anfossis *I viaggiatori felici* (Daniel Brandenburg, Bayreuth). Ob ästhetische Überlegungen oder pragmatische Gründe Anlass zur Bearbeitung gaben, ist im Nachhinein kaum zu entscheiden; allerdings spielten die Sänger etwa bei der Wahl der Einlagearien eine entscheidende Rolle. Mit zwei Einlagearien Haydns in Pietro Alessandro Guglielmis *Quakera spiritosa* befasste sich Robert von Zahn (Köln): Die eine schrieb Haydn 1787 für die Aufführung in Eszterháza, die andere fand überraschenderweise Eingang in Lorenzo da Pontes Einrichtung der Oper für das Wiener Burgtheater (1790). Den Einfluss des Publikumsgeschmacks zeigte Panja Mücke (Marburg) an Dresdener Mozart-Aufführungen: Die Opern wurden nicht in der Originalsprache, sondern in der vom jeweiligen Publikum bevorzugten (am Hof italienisch, bei den Theatergesellschaften deutsch) gegeben. Werke mit politisch oder moralisch „fragwürdigen“ Sujets kamen am Hoftheater gar nicht auf die Bühne. Auch die komischen Opern Cimarosas wurden sprachlich angepasst; erst von Rom aus, wo die Texte vom ursprünglichen neapolitanischen Dialekt ins Hochitalienische übersetzt wurden, fanden sie Verbreitung (Martina Grempler, Bonn). André-Ernest-Modeste Grétrys Opéra comique *Zemire et Azor* wurde durch Übersetzung und den Ersatz der gesprochenen Dialoge durch Rezitative für den italienischen Opernbetrieb adaptiert (Arnold Jacobshagen, Bayreuth). Dass Opernbearbeitungen nicht ausschließlich für die Bühne gedacht waren, erläuterte Ulrich Konrad (Würzburg) am Beispiel einer Bearbeitung des Duetts aus Haydns *Armida* durch Mozart. Diese vereinfachte Fassung zielte wohl auf die Verbreitung in Abschriften und die Ausführung durch Laien. Zum Abschluss legte Armin Raab (Köln) dar, wie Opernbearbeitungen im Rahmen von Gesamtausgaben behandelt und Probleme der Darstellung gelöst werden können.

Karlsruhe, 27. Februar 2005:

Händels Oster-Oratorium „La Resurrezione“ (Rom 1708)

von Sabine Ehrmann-Herfort, Rom

Das diesjährige Symposium der 20. Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe fand unter der Leitung von Siegfried Schmalzriedt (Karlsruhe) im Badischen Staatstheater Karlsruhe statt. Es war Händels *La Resurrezione* gewidmet und suchte sich der Physiognomie dieses Oratoriums zu nähern, indem es Entstehungs- und Aufführungsbedingungen, Gattungsfragen, Aspekte der musikalischen Form und Gestaltung des Werks und außerdem auch grundsätzliche Fragen der Rezeption Händel'scher Oratorien ins Zentrum der Vorträge und Diskussionen stellte. *La Resurrezione*

steht in spezifisch italienischen Traditionen, spiegelt eine typisch römische Aufführungssituation wider und zeigt die potentielle Durchlässigkeit von Oratorium und Oper.

Sabine Ehrmann-Herfort untersuchte die Aufführungsbedingungen des Werks und das von Carlo Sigismondo Capece stammende Textbuch. Die erhaltenen Dokumente zu den Kosten der Aufführung belegen die Bedeutung dieses glanzvollen Events, zumal den Oratorien in Rom nach 1700 auch die Aufgabe zukam, das päpstliche Opern-Verbot zu kompensieren, so die These des Vortrags. Capeces Textbuch spiegelt Antikenvorstellungen der römischen *Accademia dell'Arcadia* wider. Es ist in zehn „Szenen“ eingeteilt, die einen großen Reichtum an Affektdarstellung und Bildlichkeit aufweisen. Die Strukturen des Werks sind bisher nicht hinreichend untersucht worden, wie Juliane Riepe (Halle an der Saale) konstatierte. In ihrem Vortrag unternahm sie eine Einordnung des Textes in die Oratorien-gattung und unterschied dabei inhaltlich vier Typen von Passionsoratorien. Riepe betonte den Ausnahmecharakter der *Resurrezione* wie auch die Sonderstellung Ruspolis unter den Oratorienmäzenen seiner Zeit. Die Komposition dürfe nicht als Operversatz verstanden werden. Vielmehr sei das Werk in allen seinen Bestandteilen ein genuines Oratorium. Michael Zywiets (Tübingen) sprach in seinem Beitrag von einer gleiche Elemente enthaltenden „Substanzgemeinschaft“ von Oratorium und Oper. Bei seinen Untersuchungen konzentrierte er sich schwerpunktmäßig auf die Arien in *La Resurrezione*. Sie seien als Zentren der Charakterisierungskunst derart ausdifferenziert, dass keine zwei Arien dieselbe Instrumentation aufweisen. Zwar sei die Beziehung zu konventionellen, vom Charakter her festgelegten Arientypen erkennbar, doch sei die Individualität und Originalität dieser Arien bemerkenswert. Dieter Gutknecht (Köln) beschäftigte sich mit dem in der Direktionspartitur veränderten Anfang der Komposition, um dann die unterschiedliche musikalische Darstellung von Angelo und Lucifero zu diskutieren und mit thematisch ähnlich gelagerten italienischen Werken zu vergleichen. Vor dem Hintergrund der Gesangslehren von Pier Francesco Tosi und Johann Friedrich Agricola erörterte er die hohen Anforderungen an die Sänger, denen u. a. die freie Ausführung der Verzierungen abverlangt wurde. Gerade die improvisatorischen Praktiken des Gesangs bedürfen noch weiterer musikwissenschaftlicher Erforschung, wie Gutknecht abschließend konstatierte. Um szenische Interpretationen von Händels Oratorien ging es im letzten Vortrag. In ihrem rezeptionsgeschichtlich orientierten Beitrag beschrieb Karin Zauft (Halle an der Saale) für den von ihr untersuchten Zeitraum der 1920er- bis 1990er-Jahre, wie sich die szenischen Aufführungen von Händels Oratorien an der jeweils zeitgenössischen Theaterästhetik orientierten und in diesem Zusammenhang neue Ausdrucksformen erschlossen wurden.

Das Symposium hat im Hinblick auf *La Resurrezione* auf eine Fülle von Aspekten und Forschungsfragen aufmerksam gemacht. Dabei wurde immer wieder das Verhältnis von Oratorium und Oper thematisiert, dem in Rom, einer Stadt, in der lange Zeit keine Opern aufgeführt werden konnten, eine besondere Bedeutung zukam.

New York City, 16. bis 19. März 2005:

„Music’s Intellectual History: Founders, Followers & Fads“

von Stefan Morent, Tübingen

Anlässlich seiner kürzlich vorgelegten Bibliographie *Speaking of Music: Music Conferences, 1835–1966*, die etwa 6000 Vorträge musikwissenschaftlicher Konferenzen von den ersten Anfängen an erschließt, lud das RILM International Center New York mit seinem Leiter Zdravko Blažeković zu seiner ersten Tagung. Im Mittelpunkt stand die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Musikgeschichtsschreibung, ihren Anfängen, ihren wechselnden Strömungen durch die Zeiten und ihrer heutigen Standortbestimmung.

Der große Zuspruch von Wissenschaftlern aus aller Welt belegte die Wichtigkeit dieser Thematik für das Fach Musikwissenschaft heute. Beinahe 100 Papers in 26 Sektionen, die durchweg

parallel am Sitz des RILM Centers direkt an der Fifth Avenue der geschäftigen Metropole gehalten wurden, lassen auf die thematische Bandbreite der Vorträge schließen, von denen hier naturgemäß nur ein kleiner Ausschnitt besprochen werden kann.

So breit gestreut auch die Thematik der Tagung war, ließen sich doch einige übergeordnete Linien ausmachen. Den Gründungsvätern der Musikgeschichtsschreibung war eine ganze Reihe von Vorträgen gewidmet: Anna Maria Busse Berger (Davis) sprach über Friedrich Ludwig und seine Bedeutung für die musikbezogene Mittelalterforschung, Nico Schüler (Texas) erhellte den Wert der frühen Auflagen von Riemanns *Musiklexikon* als Spiegel des Perspektivenwechsels in der Musikhistoriographie und Florence Gétreau (Paris) untersuchte die Vorstellungen von Curt Sachs über den Aufbau und Sinn von Musikinstrumentenmuseen. Gespannt wäre man auf den thematisch anschließenden Vortrag von Martin Elste (Berlin) zur Tätigkeit von Sachs in Berlin, Paris und New York gewesen, der aber leider entfallen musste.

Mit einzelnen Musiker-/Musikwissenschaftler-Persönlichkeiten setzten sich die Beiträge von Ruth DeFord (New York) über Sebald Heyden als „first historical musicologist?“, von Walter Kreyszig (Saskatchewan) über Leopold Mozart, von Timothy Flynn (Michigan) über Camille Saint-Saëns, von Katharine Ellis (London) über François-Joseph Fétis und von Rémy Campos (Paris) über Pierre Aubry auseinander. Hierbei wurde der Blick auch auf Osteuropa gelenkt: So sprachen Zdravko Blažeković über Franjo Ksaver Kuhač als Begründer ethnologischer Forschung und Ennio Stipčević (Zagreb) über Dragan Plamenac. Erhellend war es, in einer Reihe von Vorträgen etwas über die gemeinhin doch eher unbekanntenen Anfänge musikgeschichtlicher Forschung in Ländern wie Brasilien, Kroatien, Ungarn, Rumänien, Russland, Serbien und Neuseeland zu erfahren.

Eine eigene Sektion beschäftigte sich mit den Zusammenhängen von nationalem Musikheroentum und seiner musikgeschichtlichen Konstruktion bei Antonio Vivaldi (Bella Brover-Lubovsky, Illinois) und Georg Friedrich Händel (Ilias Chrissochoidis, Stanford, und David Hunter, Austin). Den zunehmenden Einfluss historischer Aufnahmen auf die musikgeschichtliche Forschung stellten Nicholas Cook, Robert Philip und Daniel Leech-Wilkinson (alle London) in ihren Vorträgen heraus.

Kate van Orden (Berkeley) setzte sich kritisch mit der Berechtigung „humanistischer Denksätze“ in der älteren Musikgeschichtsschreibung auseinander, während Stefan Morent die verschiedenartige Bedeutung älterer Musik für die Konstitution von Musikgeschichte in Deutschland und Frankreich untersuchte.

Weitere Vorträge beschäftigten sich u. a. mit der Rolle einzelner Musikzeitschriften und -zei- tungen (Carol Padgham Albrecht, Idaho, und Karl Kügler, Utrecht), mit dem Zusammenhang zwischen „Politics, Textkritik and Bach“ (Cristina Urchueguía) oder mit Fragen zur Bedeutung der Gender Studies (Anno Mungen, beide Bonn). Die Publikation der Konferenzbeiträge ist innerhalb der neuen Reihe der *RILM Perspectives* geplant.

Wolfenbüttel, 19. und 20. März 2005:

„Herbst des Mittelalters und Kultur der Renaissance – Die Chansons des Josquin des Prez“

von Christian Bettels, Tübingen

Kaum eine Persönlichkeit der deutschsprachigen Musikwissenschaft partizipiert am fachlichen Diskurs auch zehn Jahre nach der Emeritierung mit größerer Schaffenskraft als der Heidelberger Emeritus Ludwig Finscher, der am 14. März 2005 sein 75. Lebensjahr vollendete. Dies wurde von Michael Zywiets (Tübingen) zum Anlass genommen, dem Jubilar an seinem Wohnsitz Wolfenbüttel als Festgabe ein mit Mitteln der Fritz Thyssen Stiftung unterstütztes Symposium in der Herzog

August Bibliothek auszurichten, das sich thematisch auf eines seiner zahlreichen Wirkungsfelder bezog: das Werk Josquin des Prez'. Der Direktor der Herzog August Bibliothek, Helwig Schmidt-Glintzer, betonte den Bezug des Jubilars zu Wolfenbüttel wie auch die Bedeutung der Musikalienbestände der Bibliothek und erhoffte sich von einer solchen Kooperation zugleich, dass sie – in Zeiten einer dem ökonomischen Primat gehorchenden Wissenschaftspolitik – einen „Segen werfen“ möge. Michael Zywietz stellte den Gegenstand der Tagung sowohl in einen Kontext mit den Arbeiten Finschers als auch als Desiderat der Josquin-Forschung heraus. Silke Leopold (Heidelberg) überbrachte Grüße ihrer Universität und der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Detlef Altenburg (Weimar/Jena) hob die Verdienste des Jubilars auf humorvolle wie auch nachdenkliche Weise hervor und rekapitulierte dabei ein halbes Jahrhundert Wissenschaftsgeschichte.

Die Reihe der Referate eröffnete Klaus Wolfgang Niemöller (Köln), der am Beispiel bildlicher Darstellungen den Einzug der Gattungen weltlicher Musik in den theoretischen Diskurs der frühen Neuzeit nachzeichnete. Marianne Hund (Utrecht) lieferte, ausgehend von mehreren Detailbeobachtungen am literarischen und musikalischen Text der Frottola *El Grillo*, einige neue Deutungsansätze für eines der berühmtesten weltlichen Werke Josquins. Für die umstrittene *Musica ficta*, besonders bei Kadenzen mit Leittonkollision, bot Patrick Macey (Rochester) am Beispiel der Motette *Ave nobilissima creatura* eine neue Interpretationsperspektive, indem er aufzeigte, dass diese Satz- und Klanganomalien die Komposition gliedern wie auch – ausführungspraktisch – den Einsatz des Cantus firmus signalisieren. Der Editionsleiter der *New Josquin Edition*, Willem Elders (Utrecht), gab einen Überblick zum Stand der Gesamtausgabe und stellte exemplarisch Unterschiede zwischen der alten Ausgabe von Albert Smijers und dem aktuellen Projekt vor. Martin Just (Würzburg) setzte sich anhand zweier Magnificat-Kompositionen mit Problemen der Stil- und Formkritik auseinander und schloss mit der These, dass – da gegen keines der beiden Werke triftige Authentizitätszweifel geltend gemacht werden könnten – hier der Versuch Josquins vorläge, ein kompositorisches Problem auf zwei unterschiedliche Weisen zu lösen. Laurenz Lütteken (Zürich) untersuchte die sich wandelnde Stellung Josquins in der Musik und der Geschichtsschreibung des 16. Jahrhunderts, ausgehend von einem rezipierten Komponisten hin zu einer Legitimationsgröße für nachfolgende Generationen.

Nicole Schwindt (Trossingen) zeigte an der für Voces aequales komponierten Chanson *La belle se siet* die motivische, teils wortgezeugte Dichte eines frühen dreistimmigen Satzes von Josquin. Der Frage nach vokaler oder instrumentaler Ausführung vor dem Hintergrund der jeweiligen Wirkungstätten Josquins ging Jaap van Benthem (Utrecht) an der Vergil-Vertonung *Dulces exuviae* nach. Christian Bettels exemplifizierte an der Chanson *Je me complains* die Möglichkeiten der Kontextualisierung eines Einzelwerkes, dies auch im Hinblick auf die Fragen nach dem Gattungsort. Eben jenen vermochte Klaus Hortschansky (Münster) für die Motettenchansons frei zu präparieren, wobei er das semantisch aufgeladene Spannungsverhältnis wie auch das Spielhafte des Nebeneinanders von Choral und Volkssprachlichkeit hervorhob. Michael Zywietz schloss mit seinen Überlegungen zu Josquins Nänie *Nymphes de bois*, „Musik von Komponisten für Komponisten“, die er in eine Kontinuität von Memorialkultur sowie als Beispiel für Selbstvergewisserung der eigenen Tradition durch die Komponisten einordnete, den zweiten Tag des Symposiums ab.

Die Referate werden in Kürze im Druck vorgelegt werden.

Stuttgart, 21. bis 24. April 2005:

„Diva. Die Inszenierung der übermenschlichen Frau“

von Philine Lautenschläger, Stuttgart

Mit dem Internationalen Symposium zum kulturellen Phänomen der Diva, das in der Staatlichen Hochschule für Musik Stuttgart stattfand, hatten sich die Veranstalter Rebecca Grotjahn (Oldenburg), Dörte Schmidt (Stuttgart) und Thomas Seedorf (Freiburg) zum Ziel gesetzt, den Begriff

„Diva“ für die Analyse der Unterhaltungs- und Musikkultur fruchtbar zu machen. Dabei erwies es sich als wenig sinnvoll, einen gemeinsamen Begriff von Diva zu suchen; vielmehr führten die interdisziplinären Blicke auf das Phänomen der übermenschlichen Frau zu lebhaften Diskussionen, in deren Verlauf sich das Begriffsfeld „Diva“ durch Überblendungen, Spiegelungen und Rückweise immer mehr diversifizierte.

In ihrem Eröffnungsvortrag beschrieb Christina von Braun (Berlin) das Aufkommen des Diva-Phänomens als eine Folge der Sprachkrise; sie stellte dem christlichen Erlösungskonzept in den Opern Richard Wagners die Rolle der Frau und der Musik in Franz Schrekers Oper *Der ferne Klang* gegenüber.

Die erste Sektion beschäftigte sich mit der Diva als Star-Konzept. Hans-Otto Hügel (Hildesheim) untersuchte die Frage, welches Selbstbild Diven in ihren Autobiographien entwerfen, um daraus Kriterien für die Definition des Diven-Begriffs abzuleiten. Claudia Balk (München) beschrieb die Inszenierungsstrategien von weiblichen Theater-Stars in Ballett und Schauspiel. Michael Wedel (Potsdam-Babelsberg) verwies bei seiner Analyse von Darstellungen der Diva im Tonbild und im Stummfilm auf die verschiedenen Inszenierungsweisen des Gesichts. Annegret Fauser (Chapel Hill) zeigte an einer Novelle von Hector Berlioz das negative Image der Diva als verführerischer Kunstfigur.

Die zweite Sektion des Kongresses stellte konkrete Sängerinnen-Stars in den Mittelpunkt. Rebecca Grotjahn hinterfragte in ihrem Beitrag über Sängerinnen des 19. Jahrhunderts die These, dass erst die modernen Medien das Star-Phänomen ermöglichten. Barbara Zuber (München) zeigte die Kontinuität in der Darstellung von Diven ausgehend von Künstlerinnengemälden des 19. bis zu Fotografien des frühen 20. Jahrhunderts. Yuko Tamagawa (Tokio) untersuchte Leben und sängerisches Wirken der ersten japanischen Diva Tamaki Miura, Martina Rebmann (Karlsruhe) beschrieb den Werdegang der Agnese Schebest.

Die dritte Sektion war der Gesangskunst der Diva gewidmet. Thomas Seedorf (Freiburg) verglich drei Interpretationen der „È strano“-Szene aus *La Traviata*. Stefan Frey (München) stellte die Operettendiva Fritzi Massary vor. Clemens Risi (Berlin) untersuchte die Subjekt-Objekt-Beziehung bei der Wahrnehmung von Diven. Anno Mungen (Bonn) präsentierte in einem Gesprächskonzert den Weg Wilhelmine Schröder-Devrients zur männlichen Diva.

Die vierte Sektion befasste sich mit dem Verhältnis von Star-Sängerin und Rolle im Musiktheater-Werk. Sergio Morabito (Stuttgart) widmete sich der Primadonnenoper zwischen der Kastratenoper des 18. und der Herrschaft der Tenöre im 19. Jahrhundert. Silke Leopold (Heidelberg) untersuchte die Darstellung von Müttern in der Operngeschichte im Hinblick darauf, ob sie sich für den Star- und Divenkult eigneten. Dörte Schmidt beschrieb Giacomo Puccinis *Tosca* als Auskomposition eines Bühnenerignisses, das an die Person der Sarah Bernhardt und deren Darstellung der Sängerin Floria Tosca im gleichnamigen Schauspiel gebunden war. Barbara Eichner (Oxford) zeigte anhand von germanischen Helden-Opern des späten 19. Jahrhunderts das Konzept einer deutschen Diva.

Zwei Podiumsdiskussionen steuerten außerdem aktuelle Aspekte bei; zum einen diskutierten Julia Hamari, Francesco Araiza u. a. darüber, ob und wie heute Stars bzw. Diven gemacht werden können, zum anderen – in Kooperation mit der Staatsoper – Klaus Zehelein, Sieghart Döhring, Stephan Mösch u. a. über das Verhältnis von Regietheater und Starkult. Szenisch erfahrbar wurde das Tagungsthema durch mehrere musikalische Aufführungen, beispielsweise Pauline Viardot-Garcias Operette *Cendrillon*, eingeleitet von einem Vortrag Beatrix Borchards (Hamburg).

Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht

Abkürzungen: BS = Blockseminar, 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.

In das Verzeichnis werden nur noch die Lehrveranstaltungen derjenigen Hochschulen aufgenommen, an denen es einen Studiengang Musikwissenschaft mit einem akademischen Abschluss gibt. Ebenso entfallen Angaben zu Diploman- und Dissertantenseminaren sowie Kolloquien ohne nähere inhaltliche Bestimmung.

Nachträge Sommersemester 2005

Halle. Stephan Blaut M. A.: PS: Geschichte der Musik für Tasteninstrumente von den Anfängen bis 1750. □ Dr. Veronika Busch: PS: Musik und Bewegung aus musikpsychologischer Perspektive. □ Dr. Rainer Heyink: Aspekte des Stilwandels in der Musik um 1600. □ Katrin Stöck M. A.: Ü: Einführung in die Musikanalyse.

Hannover. Dr. Melanie Unseld: PS: „(Mas-)Sacre du Printemps“. Strawinsky und der Skandal 1913 – S: Wolfgang Amadè Mozart ... verortet.

Kiel. Dr. Friedrich Wedell: S: Traditionsbezüge und Ausdruck in der Musik der 1970er-Jahre.

Leipzig. Hochschule für Musik und Theater. Betz/Gersthofer/Krumbiegel/Schipperges/Sramek: V/S: Musikgeschichte II (Das siebzehnte und achtzehnte Jahrhundert) – Musikgeschichte IV (Das zwanzigste Jahrhundert). □ Prof. Dr. Marianne Betz: S: Urbane Räume als kulturelle Zentren III: Florenz – Rom – Venedig zwischen 1550 und 1650. □ Dr. Martin Krumbiegel: S: Violinkonzerte. □ Prof. Dr. Thomas Schipperges: S: Mozarts *Requiem* – S: Musik in der Bildwerbung als Spiegel von Tradition und Gesellschaft (zugleich Vorbereitung einer Ausstellung im Schütz-Haus Bad Köstritz). □ Dr. Barbara Wiermann: S: Die Claviermusik von C. Ph. E. Bach.

Fachrichtung Dramaturgie. HD Dr. Jörg Rothkamm: V/S: Dramaturgie des Tanztheaters (Forts. v. WS 2004/05) – S/Ü: Inszenierungsanalyse Tanztheater – Ü: Hochschulinszenierung Öffentlichkeitsarbeit (Musical) – Ü: Rossi: *Il Barbiere di Siviglia* (Projektarbeit).

Tübingen. Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid: PS: Musiktheorie für Anfänger. Die Texte zur Kompositionslehre von Joseph Riepel 1752 und 1755. □ Ute Abele M. A.: Ü: Tutorium zu sprachlichen Fragen im Zusammenhang mit dem HS Trecento.

Wintersemester 2005/06

Augsburg. Erich Broy, M.A.: Ü: Generalbass (Historische Satzlehre). □ Daniela Galle M. A.: Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten (1). □ Dr. Johannes Hoyer: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts in Schlaglichtern – S: Musikhistorische Konstellationen im Jahr 1756 (Methodik). □ Dr. Erich Tremmel: HS: Mozart in Vergangenheit und Gegenwart (3) – S: Das Instrumentarium in Barock und Klassik (Instrumentenkunde) – Ü: Musikpaläographie III: Neumen- und Modalnotation. □ N.N.: PS: Geschichte der Mehrchörigkeit von den Anfängen bis J. S. Bach – PS: Motetten vom 13. bis 20. Jahrhundert (Analyse). □ N.N.: S: Die Sinfonie in Beständen der Oettinger-Wallerstein-Sammlung (Landesforschung). □ N.N.: Ü: Aufführungsversuche.

Bamberg. Prof. Dr. Martin Zenck: Johann Sebastian Bach und die europäische Musik seiner Zeit – PS: Bach-Analysen – Ü: Musikalisches Repertoire – Koll: Bild – Bewegungsbild – Musik im Film: A. Tarkowsky, Jean-Luc Godard, Antonioni, Peter Greenaway – S: Die Musikästhetik von Friedrich Hand und Eduard Hanslick (ästhetisches Lektüre-Seminar).

Basel. *Musikgeschichte.* Prof. Dr. Wulf Arlt: GS: Grundlagen der Einstimmigkeit des Mittelalters: Choral, Liturgie, Neumen (gem. mit J. Llewellyn M. A.) – Grundzüge einer Problemgeschichte des mehrstimmigen Komponierens vom 10. bis ins 14. Jahrhundert – HS: Musik und Text – Musik als Text. Übungen zur älteren Musikgeschichte – Arbeitsgemeinschaft zu Forschungsfragen der älteren und neueren Musikgeschichte – Ü: Interdisziplinäre Übung: Ludwig der Heilige (König von Frankreich 1226–1270) als Kultfigur: Bild, Text, Musik (gem. mit PD Dr. F. Heinzer und Prof. Dr. A. von Müller). □ Stefan Häussler M. A.: Ü: Paris als Zentrum einer neuen Instrumentalmusik: von

den Jahren der Französischen Revolution bis zu Paganini und Chopin. □ Dr. Martin Kirnbauer: GS: Instrumente und Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts in Basler Quellen. □ PD Dr. Ulrich Mosch: Ü: Der Komponist Peter Eötvös (in Zusammenarbeit mit der Musik-Akademie der Stadt Basel). □ Dr. Dominique Muller: GS: Der musikalische Satz vom 14.–16. Jahrhundert (Satzlehre I). □ Simon Obert M. A.: GS: Tutorium zur Einführung in das Verständnis musikalischer Werke. □ PD Dr. Matthias Schmidt: Stationen der Oper im 18. Jahrhundert – GS: Arnold Schönberg – HS: Claviermusik der „Empfindsamkeit“ – Ü: Mozarts *Don Giovanni*: Musik – Kontext – Wirkung. □ Prof. Dr. Joseph Willmann: Ü: Lektüre zur Musikästhetik. □ lic. phil. Philipp Zimmermann: GS: Einführung in das Verständnis musikalischer Werke.

Ethnomuskologie. PD Dr. Martin Greve: Ethnomuskologisches Seminar: Interkulturelle Kompetenz und kulturanthropologisches Denken.

Bayreuth. Prof. Dr. Thomas Betzwieser: Musik im Zeitalter der Aufklärung – HS: Experimentelles Musiktheater – PS: Methoden der Musikwissenschaft. □ Dr. Daniel Brandenburg: S.: Goethe und das Musiktheater. □ Dr. Rainer Franke: PS: Formen der Programmmusik von Hector Berlioz bis Richard Strauss. □ PD Dr. Arnold Jacobshagen: HS: Johann Sebastian Bach als Thomaskantor in Leipzig. □ Dr. Stephanie Schroedter: PS: Tanz im Musiktheater – Tanz als Musiktheater.

Musiktheaterwissenschaft. Dr. Daniel Brandenburg: PS: Goethe und das Musiktheater. □ Dr. Sven Friedrich: PS: Richard Wagners Opern. □ Dr. Rainer Franke: PS: Lektüre theater- und musiktheatertheoretischer Texte – PS: *La Dame aux camélias*: Transformierungen eines Romans in Film, Schauspiel und Oper. □ PD Dr. Arnold Jacobshagen: Europäische Musiktheatergeschichte I – HS: Musiktheater im 21. Jahrhundert: Produktionen, Probleme und Perspektiven – PS: Audiovisuelle Vorstellung exemplarischer Werke des Theaters und Musiktheaters (gem. mit Dr. Daniel Brandenburg, Dr. Rainer Franke, Dr. Stephanie Schroedter, Dr. Thomas Steiert, Dr. Sebastian Werr). □ Dr. Stephanie Schroedter: PS: Theatertanz und Tanztheater. Tendenzen künstlerischen Tanzens im 20. Jahrhundert. □ Dr. Thomas Steiert: PS: Einführung in die Theaterwissenschaft – PS: Theaterbau und Szenographie – PS: Das Meininger Hoftheater – PS: Drama, Oper, Ballett. Zur Adaptionspraxis im Theater des 19. Jahrhunderts. □ Dr. Sebastian Werr: S: Dramaturgische Modelle des europäischen Musiktheaters.

Berlin. Freie Universität. Dr. Bodo Bischoff: PS: „O Tod, wie bitter bist du!“ Tod und Todesdarstellung in der Musik. □ Dr. Michael Custodis: PS: Musik in Romanen der Gegenwart. □ Dr. Frank Hentschel: PS: Einführung in die Musikgeschichte: Guido von Arezzo und andere Theoretiker des Mittelalters – PS: Probleme und Methoden der Musikwissenschaft: Musik und Collage im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Jürgen Maehder: Richard Strauss, Opernkomponist – HS: Richard Strauss, *Salome* und *Elektra* – HS: Claudio Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea*. Geistesgeschichtlicher Hintergrund, Partitur, Aufführungsversuche – OS: Methodenprobleme der Forschung. □ Dr. Franz Michael Maier: HS: Musiktheorie von Helmholtz (1863) bis Ansermet (1961). □ Prof. Conny Restle: PS: Instrumentenkunde. □ Prof. Dr. Albrecht Riethmüller: Komponisten-Dirigenten von Mendelssohn und Liszt bis Bernstein und Boulez – PS: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten (Lieder von Mahler und Ives) – HS: Die Anfänge des Film Musical – OS: Die antike Lehre vom Ethos der Musik. □ Dr. Oliver Vogel: PS: Rousseau und die Musik.

Seminar für Vergleichende Musikwissenschaft. Lehrbeauftr. Dr. Edda Brandes: PS: Musik und Kultur der saharischen Völker. □ Dr. Christiane Gerischer: PS: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Gert-Matthias Wegner: Das Musikleben der Newar im Kathmandutal – HS: Literatur und Schallnahmen zur Musik des Mittleren Ostens – Koll: Colloquium für ExamenskandidatInnen.

Berlin. Humboldt-Universität. Silke Borgstedt/Lutz Fahrenkrog-Petersen: PS: Musik spielen oder spielen mit Musik. □ Dr. Camilla Bork: PS: Oper in der Weimarer Republik – „Mit den Beinen singen“. Zur Ballettmusik im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Hermann Danuser: Musikalische Avantgarde – S: Von Bach zur Wiener Klassik: Grundlinien einer Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts – HS: Idee und Ideologie in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts I: Gemeinschaft, Bildung, Kunstreligion – Koll: Musikhistoriographie I. □ Lutz Fahrenkrog-Petersen: PS: Zeitgenössisch: Kunst oder Pop? □ Dr. Clemens Fanslau: S: Tonträger als Dokumente der Interpretationsgeschichte. □ Dr. Wolfgang Fuhrmann: PS: Haydn und sein Publikum. □ Dr. Simone Hohmaier: PS: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Christian Kaden: Zeichen in der Musik (Teil II) – PS: Einführung in die mittelalterliche Musiktheorie, mit Lektüre: Guido von Arezzo, Johannes Afflighemensis, Johannes de Garlandia – HS: Briefe als Dokument und Monument: Die Korrespondenz der Mozart-Familie – Koll: Forschungssseminar Musiksoziologie. □ Dr. Lars Klingberg: PS: Musik und Politik in der DDR. □ Prof. Dr. Reiner Kluge: Musikinstrumente I: Allgemeine Instrumentenkunde – Analyse musikalischer Quellen im WAV-Format. □ Dr. Karsten Mackensen: PS: Musik auf Reisen – PS: Methodologie der Begriffsgeschichte. □ Dr. Burkhard Meischein: PS: Deutsche Kompositionslehren im 19. Jahrhundert. □ Dr. Andreas Meyer: PS: Die Lieder von Franz Schubert. □ Jens Gerrit Papenburg: PS: Medien und Hören. □ Prof. Dr. Gerd Rienäcker: Musik und Musiktheater im Barock – Einführung in die Paläographie, Teil I – S: Analysen zum Opernschaffen von G. F. Händel. □ Prof. Dr. Peter Wicke: Vom Musikverlag zum Online-Dienst: Geschichte und Entwicklung der Musikindustrie – PS: Stilformen der Popmusik – PS: Einführung in die Musikpolitik – HS: Techno Roots: Musik und Maschinen.

Berlin. Universität der Künste. Musikwissenschaft. Cornelia Bartsch: PS: Wer war Ethel Smyth? Konzertprojekt über eine „streitbare“ englische Komponistin – PS: Frauen- und Männerbilder im Musiktheater des 19. und 20. Jahrhunderts. □ Dr. Monika Bloss: S: Digitale Nähe und analoge Ferne – Popmusik als multimediales Ereignis

nis und Sozialisationsmedium – Vom Blues zum HipHop – Traditionen und Transformationen afro-amerikanischer Musikkulturen. □ Markus Böttgermann: PS: Klanggeschichten und Komplexität. Aspekte zeitgenössischen Komponierens seit den 1990er-Jahren. □ Prof. Dr. Rainer Cadenbach: Musikgeschichte im Überblick: „Klassik“ und „Klassiker“ der Instrumentalmusik – PS: Hören, Beschreibung, Analyse und Interpretation als Methoden des Musikstudiums – PS/HS: Lutosławski, Penderecki und Gorecki – drei Klassiker des 20. Jahrhunderts aus Polen. □ Dr. Ellinore Fladt: S: Religion und Politik in der Musik des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Susanne Fontaine: V/Ü: Musikgeschichte im Überblick: Von der „Altklassik“ bis zur Klassik – HS: Italien versus Frankreich (1613–1787) – HS: Musik im Nationalsozialismus. □ Ute Henseler: PS: Igor Strawinskij. □ Cordula Heymann-Wentzel: PS: Kammermusik für Bläser. Geschichte, Entwicklung, Repertoire. □ Johannes Laas: PS: Goethe und die Musik. □ Dr. Christine Mast: PS: Musik ins Bild gesetzt – Musik-Dokumentarfilm in Eigenproduktion. □ Prof. Dr. Peter Rummenhöller: Musik und Bild. Zur musikalischen Ikonographie. □ Prof. Dr. Artur Simon: S: Improvisation und Komposition in Musikkulturen mit oraler Tradition in Afrika und Asien. □ Dr. Martin Supper: S: Klangkunst – eine neue Kunstform?

Musiktheorie. Prof. Dr. Wolfgang Dinglinger: S: Haydns späte Symphonien. □ Prof. Dr. Hartmut Fladt: S: Variationsdenken in der Musik: Von Monteverdi bis Ligeti. □ Prof. Dr. Albert Richenhagen: S: Studien zur Notation der Vokalpolyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts.

Bern. Prof. Dr. Anselm Gerhard: Carl Philipp Emanuel Bach – S: Eine Oper, zwei Fassungen: Verdis *La forza del destino* (gem. mit Prof. Dr. Luca Zoppelli) – GS: Musikalische Analyse in Beispielen – PS: Tondokumente und Aufführungspraxis (gem. mit Dr. Ivana Rentsch, Dr. Arne Stollberg). □ Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen: PS: Die Sinfonik von Dmitri Schostakowitsch. □ Prof. Dr. Victor Ravizza: Brahms, das Spätwerk – S: Der Charakter der Tonarten – S: Sängerwettstreit: Vom Wartburgkrieg zu Wagners *Tannhäuser* (gem. mit Prof. Dr. André Schnyder). □ Dr. Arne Stollberg: GS: Einführung in die Musikwissenschaft – GS: Gewusst wo! Einführung in die Techniken musikwissenschaftlicher Recherche.

Bochum/ Essen. Apl. Prof. Dr. Christian Ahrens: PS: Projekt: Historische Zeitungen als musikgeschichtliche Quelle (Bochum). □ Prof. Dr. Matthias Brzoska: Geschichte der Motette (Essen) – Grundlagen der Musikgeschichte (gem. mit Dr. Claus Raab) (Essen). – PS: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten (Essen). □ Dr. Stefan Drees: PS: Der Komponist Günter Steinke (Essen). □ Marina Grochowski: PR: Orchestermanagement und Öffentlichkeitsarbeit (Bochumer Symphoniker). □ Dr. Hans Jaskulsky: S: Robert Schumann – Projektarbeit (Bochum). □ Karin Kücüc: PR: Redaktion Kulturbereich (WAZ Redaktion Witten). □ Dr. Martin Lücke: PS: Jazz und Diktaturen – zwischen Restriktion u. Förderung (Bochum). □ Prof. Dr. Peter P. Pacht: PS: *Die Soldaten* von J. M. R. Lenz – M. Gurlitt – B. A. Zimmermann (Bochum). □ Dr. Claus Raab: PS: Programmmusik (Essen) – PS: Zur Problematik der Zyklusbildung in der Musik (Essen). □ PD Dr. Elisabeth Schmierer: PS: Musikgeschichte der 1920er-Jahre (Essen) – HS: Kulturgeschichte der Renaissance (Essen). □ Prof. Dr. Udo Sirker: PS: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft (Essen) – HS: Musikleben im Barock (Essen) – HS: Wagners Musikdramen und ihre Kompositionstechnik (Essen). □ Prof. Dr. Horst Weber: PS: Petrarca-Vertonungen (Essen) – HS: „... da war auch Kunst in Theresienstadt“ (gem. mit Dr. Johannes Bilstein) (Essen) – HS: Liedkurs – Schumann „Liederkreis nach Eichendorff“ (gem. mit Franz Xaver Poncette) (Essen). □ Dr. Christian Wildhagen: PR: Operndramaturgie, Regie, Presse, Öffentlichkeitsarbeit (Theater Hagen). □ Dr. Wolfgang Winterhager: PS: Die deutsche Oper in der Mitte des 19. Jahrhunderts (Essen) – PS: Die Streichquartette von Dmitri Schostakowitsch (Essen). □ Christian Wolf/ Dr. Jürgen May (Richard-Strauss-Institut, Garmisch-Partenkirchen): PR: Quellenforschung, Öffentlichkeitsarbeit.

Bonn. Prof. Dr. Erik Fischer: Musikwissenschaft als ‚Sound Studies‘ – PS: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Musik und Choreographie – Doktoranden-S/OS: Epistemologische Probleme der aktuellen musikwissenschaftlichen Forschung (gemeinsam mit Prof. Dr. Anno Mungen und PD Dr. Bettina Schlüter). □ Dr. Martina Grempler: PS: Musiktheaterregie in historischer und aktueller Perspektive. □ Dr. Horst-Willi Groß: PS: Aspekte musikalischen Satzes: Wege zur musikalischen Analyse. □ Prof. Dr. Wolfgang Hess: Einführung in die Musikalische Akustik. □ Dr. Volkmar Kramarz: PS: Sounddesign I und II – Einführung in die Formenlehre und Stilanalyse (an Beispielen aus der Pop-Musik) – Musikwissenschaft in der Medienpraxis (II): Vom Radio zu Internet und UMTS. □ AMD Walter L. Mik: PS: Partituren lesen – verstehen – hören. Einführung in Entstehungsgeschichte und heutigen Gebrauch. □ Prof. Dr. Anno Mungen: Musik im 19. Jahrhundert – PS: Personenkultur und Jubiläumskultur: Mozartbilder 2006 – S: Androgynität – Stimme – Identität. Zur Konstruktion von Gender in der Vokalmusik – OS: Musik und Musiktheater: Gattungs- und Medienanalyse. □ Prof. Dr. Emil Platen: Wolfgang Amadeus Mozart. Die Kammermusik. □ PD Dr. Bettina Schlüter: PS: Multimedia I und II – Imaginierte Klänge: Der Soundtrack von Science Fiction-Filmen – S: Musik in Wissensformationen des 17. Jahrhunderts: Athanasius Kircher. □ Dr. Angela Steidle: Pros: Musik und Literatur.

Bremen. Prof. Dr. Günter Kleinen: S: Emotionaler Ausdruck und Bedeutung – S: Musik in Spanien – S: Domenico Scarlatti. □ Dr. Frank Nolte: Spanien in der Oper. □ Dr. Oliver Rosteck: S: Einführung in die Notationskunde. □ Prof. Dr. Ulrich Tadday: Musikgeschichte im Überblick – S: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten – S: Musikalische Stillkunde.

Detmold/Paderborn. *Musikwissenschaftliches Seminar.* PD Dr. Jürgen Arndt: HS: Beethoven und Schubert – PS: Von Johann Strauß zu George Gershwin – PS: Minimal Music. □ PD Dr. Rebecca Grotjahn: HS: Fanny Hensel, geb. Mendelssohn, und ihre Zeit – PS: Opernhelden von Tamino bis Tristan – PS: Musik und Musikkultur

in der NS-Zeit – PS: Diva. Ein Künstlertyp in der Musikkultur des 19. und 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Werner Keil: Allgemeine Musikgeschichte I – HS: Georg Friedrich Händel – PS: Einführung in die Musikwissenschaft – PS: Programmmusik. □ Prof. Dr. Annegrit Laubenthal: HS: Trecento – HS: Charles Ives – PS: Englische Spätromantik – PS: Notationskunde. □ PD Dr. Andreas Meyer: Geschichte der populären Musik I – Einführung Populäre Musik und Medien – PS: Strukturen afrikanischer Musik – PS: Musikalische Reinterpretation: Folklorismus und Revival – Koll: Populäre Musik und Wissenschaft. □ Dr. Hyesu Shin: PS: Ferruccio Busoni. □ Dr. Paul Thissen: PS: Max Regers groß besetzte Instrumental- und Vokalmusik. □ Dr. Joachim Veit: Ü: MeisterWerk-Kurs (gem. mit Dr. Imrlind Capelle, Prof. Hans-Dietrich Klaus, Lydia Steiger).

Dortmund. Prof. Dr. Werner Abegg: Einführung in die Musikgeschichte II – S: Geschichte der Programmmusik – S: Die Musik des 17. Jahrhunderts – PS: Musikgeschichtliches Proseminar. □ Heike Buderus: S: Szenische Interpretation von Opern des Spielplans. □ Dr. Thomas Erlach: Die Lehrjahre bedeutender Komponisten. □ Prof. (em.) Dr. Martin Geck: Mozart I: Die Jahre vor Wien (1756–1781). □ Dr. Dietrich Helms: Ü: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten: Vorbereitung auf die Zwischenprüfung – S: Musiktheater um 1900. □ Prof. Dr. Eva Maria Houben: S: Analyse/Interpretation: Franz Schuberts Klaviermusik – S: Musik und Politik: Komponisten-Porträt Luca Lombardi – S: Projekt Komposition: Klänge im Raum – S: Tonsatz/Komposition: Eine Einführung in die Zwölftontechnik. □ Diana Loos: Musiktheater-Projekt. □ Dr. Klaus Oehl: S: Von Bachmann und Büchner zu Verdi und Zimmermann – Literatur als Oper. □ Prof. Dr. Michael Stegemann: S: Aufbruch in die Moderne – Expressionismus II – S: Bild und Klang (gem. mit Prof. Dr. Barbara Welzel) – S: Geschichte der Filmmusik II – „Klassiker“ als Filmmusik. – S: Hör-Seminar: Klaviertrios, -quartette, -quintette – S: Geschichte der tschechischen Musik/ Exkursion nach Prag (gem. mit Dr. Klaus Oehl).

Dresden. PD Dr. Rainer Bayreuther: Musikgeschichte im Überblick, Teil I (Musik bis 1600) – S: Exemplarische Studien zur Musikgeschichte. □ Prof. Dr. Manfred Fechner: HS: Vom Umgang mit „alten Noten“ (Mitteldeutsche Barockmusik im Kontext von Quellenbewertung, editorischer Aufbereitung und werkgerechter Aufführungspraxis). □ Dr. Horst Hodick: S: Akustik/Instrumentenkunde. □ Wolfgang Mende M. A.: S: Musikästhetik – Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten. □ Dr. Eduard Mutschelknauss: S: Béla Bartók. Der Komponist als Musikethnologe – S: Felix Mendelssohn Bartholdy. Das symphonische Schaffen. □ Prof. Dr. Hans-Günter Ottenberg: S: W. A. Mozarts *Le nozze di Figaro* (Entstehung, Sujet, Aufbau, Wirkung) – PS: Robert Schumanns *Neue Zeitschrift für Musik* (als musikhistorische Quelle) – HS: Aufbau einer Datenbank „Musiker in Dresden bis 1990“.

Dresden. *Hochschule für Musik.* Prof. Dr. Manuel Gervink: Musik des 19. Jahrhunderts I (mit PS) – HS: Wie funktioniert Filmmusik? (gem. mit Prof. John Leigh) – HS: Notationskunde – HS: Stationen der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts I. □ Prof. Dr. Matthias Herrmann: Musikgeschichte (Renaissance/Barock) – PS: Musikgeschichte (Renaissance/Barock) – Europäische Musikgeschichte im Überblick – HS: Beethoven – Aspekte von Biographie und Werk (mit Exkursion). □ Dr. Jörn Peter Hiekel: Komposition im 20. Jahrhundert, Teil 1 (1900–1950) – S: Aufführungspraxis Neuer Musik – HS: Helmut Lachenmann und die deutsche Musik der Gegenwart – S: Musik heute (mit Exkursion zu den Donaueschinger Musiktagen 2005) – S: Friedrich Schiller und die Musik (gem. mit Prof. Dr. Michael Heinemann und Gästen). □ Dr. Johannes Roßner: HS: Nationale Schulen in Europa in der Musik des 19. Jahrhunderts – HS: Zur Geschichte des Oratoriums im 18. und 19. Jahrhundert. □ Dr. Stephan Riekert: HS: Kultur – Recht – Medien. Praktische Grundlagen und Grundfragen des Musikerberufs. □ Prof. Dr. Manuel Gervink, Dr. Jörn Peter Hiekel u. a.: Ringvorlesung: Robert Schumanns Welten.

Düsseldorf. Prof. Dr. Andreas Ballstaedt: Musik der Generalbaßzeit – Musik im Absolutismus – PS: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten (Werkbegriff) – OS/HS: „Kindheit“ und „Jugend“ in Robert Schumanns Musik (Entwicklung eines Konzertprojekts). □ Prof. Dr. Wolfgang Bretschneider: US/MS: Katholische Kirchenmusik. □ Achim Heidenreich: MS: Strategien des Komponierens: Bach, Hindemith, Rihm. □ Prof. Dr. Dr. Volker Kalisch: „Programmmusik“ – Konzepte und Erscheinungsformen – MS: Musikbegriff und ästhetisches Denken – OS/HS: Theodor W. Adorno, Beethoven. Philosophie der Musik. □ N. N.: Musikethnologie. □ Prof. Dr. Gustav A. Krieg: U/MS: Musik und Kirchenmusik zwischen Igor Strawinsky und Sofia Gubaidulina.

Eichstätt. PD Dr. Marcel Dobberstein: PS: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Christoph Louven: S: Musikalische Entwicklung, Begabung und Expertise – Extase und Askese – Konzepte Neuer Musik nach 1945 – Ü: „MIDI-Führerschein“ – Einführung in die Arbeit im MIDI-Labor. □ Dr. Jürgen Schöpf: S: Musik aus Indien – Ü: Feldforschungsübung Musikdokumentation. □ Dr. Iris Winkler: S: Mozarts Opern – Ü: Musik im Schaukasten? – Ausstellungskonzepte zur Musik.

Erlangen-Nürnberg. Prof. Dr. Andreas Haug: Das Lied im Mittelalter – HS: Perotinus – MS: Musikgeschichte Bamberg im Mittelalter – PS: Trobador-Lieder. □ Prof. Dr. Wolfgang Hirschmann: V/Ü: Musikgeschichte III: 17./18. Jahrhundert. □ Dr. Michael Klaper: PS: Die Tragédie en musique (gem. mit Dr. Adrian La Salvia) (3) – PS: Wien als musikgeschichtlicher Ort (gem. mit Dr. Thomas Röder) – PS: Notationsgeschichte II: Aufzeichnungsweisen mehrstimmiger Musik im 13. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Eckhard Roch: Deutsche Märchenoper im 19. und 20. Jahrhundert – HS: Gustav Mahler als Symphoniker (3) – PS: Einführung in die Musikwissenschaft (3). □ Dr. Thomas Röder: PS: Die späten Opern von Leoš Janáček (mit Dr. Lenka Jiroušková) – PS: Sebastian Virdung: *Musica getuscht*.

Essen. *Folkwang-Hochschule.* Prof. Dr. Matthias Brzoska: Grundlagen der Musikgeschichte und der Musikwissenschaft (gem. mit Dr. Claus Raab) – PS: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten – PS: Geschichte der Motette. □ Dr. Stefan Drees: S: Der Komponist Günter Steinke. □ PD Dr. Andreas Jacob: S: Psychologische (Musik-)Ästhetik. □ PD Dr. Elisabeth Schmierer: PS: Musikgeschichte der 1920er-Jahre – S: Kulturgeschichte der Renaissance. □ Prof. Dr. Udo Sirker: PS: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft – S: Musikleben im Barock – S: Wagners Musikdramen und ihre Kompositionstechnik. □ Prof. Dr. Horst Weber: S: Petrarca-Vertonungen (gem. mit Gordon Kampe) – S: Schumanns *Liederkreis* nach Eichendorff (gem. mit Prof. Franz Xaver Poncette). □ Dr. Wolfgang Winterhager: PS: Die deutsche Oper in der Mitte des 19. Jahrhunderts – PS: Die Streichquartette von Dmitri Schostakowitsch.

Frankfurt am Main. Dr. Markus Fahlbusch: PS: Einführung in die Musikwissenschaft – HS: Modelle der musikalischen Analyse (gem. mit Prof. Dr. H. Poos, Prof. Dr. Christian Thorau, Dr. Ferdinand Zehentreiter). □ UD Dr. Gisa Jähnichen: Pipa – Pekingoper – Pentatonik: Europäische Reflexionen ostasiatischer „Musikgeschichten“ – Philosophie und Repertoire des „Gesangs der Schönen“ – PS: AV-Archivierung und -management für musik- und medienwissenschaftliche Berufsfelder/Teil I. – HS: Die Sängerin als mediale Konstruktion in inszenierten Spielfilmen. □ Dr. Ulrike Kienzle: Das Operschaffen von Strauss und Hofmannsthal – S: Einführung in die musikalische Analyse – S: Strauss: Die Frau ohne Schatten (S zur V) – HS: Der Komponist Giuseppe Sinopoli □ PS Dr. Linda Maria Koldau: S: Händel-Oratorien: Musik, Text und Kontext – HS: Quellenmangel und Quellenfülle: Deutsche Oratorien im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Adolf Nowak: Geschichte der Messe vom 17. bis 20. Jahrhundert – PS: Mozarts Violinmusik – S: Musikästhetik in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts – HS: Trauermusik im 17. Jahrhundert.

Frankfurt am Main. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Peter Ackermann: (voraussichtl. Forschungssemester). □ Christian Beckmann: Akustik für Musiker □ Dr. Peer Findeisen: S: Das gesamte Klavierwerk von Edvard Grieg. □ Dr. Oliver Fürbeth: S: Beethovens späte Streichquartette – PS: Formenlehre I – S: Formenlehre II. □ Prof. Dr. Susanna Großmann-Vendrey: Musikgeschichte im Überblick IV. Von Beethoven bis zur Moderne – PS: Formenlehre I – S: Formenlehre II – S: Werkanalyse I. □ Veronika Jezovšek M. A.: PS: Einführung in die Musikwissenschaft – Ü: Vorbereitung, Durchführung und Präsentation von Examensarbeiten. □ Juditha Kroneisen-Weith: S: Geschichte, Literatur und Stilistik der Streichinstrumente II. □ Dr. Gerhard Putschögl: S: Geschichte des Jazz. Teil III. □ Dr. Cristina Ricca: S: Barockes Welttheater. Das Operntheater als Abbild und Sinnbild der Welt. □ Johannes Volker Schmidt: PS: Formenlehre I – S: Formenlehre II. □ Prof. Dr. Giselher Schubert: S: Paul Hindemith. Einführung in Leben und Werk. □ Ralf-Olivier Schwarz: S: Musikgeschichtliches Repetitorium. □ Dr. Alfred Stenger: S: Mozart II. □ Dr. Jochen Stolla: S: Radiowerkstatt. □ Prof. Dr. Christian Thorau: S: Modelle der musikalischen Analyse (gem. mit Dr. Markus Fahlbusch, Prof. Dr. Heinrich Poos und Dr. Ferdinand Zehentreiter). □ Dr. Ferdinand Zehentreiter: S: Einführung in die Musiksoziologie.

Musiktheorie. Prof. Gerhard Müller-Hornbach: S: Gustav Mahler: Die Liederzyklen. Analytische Betrachtungen zur Idiomatik und zur musikalischen Metaphorik. □ Prof. Dr. Christian Thorau: S: Alte und Neue Musik. Rückbezug, Bearbeitung und Hommage im zeitgenössischen Komponieren (II) – S: Modelle der musikalischen Analyse (gem. mit Dr. Markus Fahlbusch, Prof. Dr. Heinrich Poos und Dr. Ferdinand Zehentreiter).

Freiburg. Prof. Dr. Christian Berger: HS: Sinfonien im 19. Jahrhundert: Beethoven und Schumann – HS: Josquin Desprez – PS: Mozart, *Le nozze di Figaro* – Koll: Kolloquium zu aktuellen Forschungsfragen. □ Prof. Dr. Konrad Küster: Musik des 19. Jahrhunderts – HS: Bach, Präludien und Fugen für Orgel – PS: Der junge Mendelssohn. □ Prof. Dr. Günter Schnitzler: HS: Hölderlin in Vertonungen (gem. mit Herrn Prof. Dr. Wilfried Gruhn) – HS: Wagner: Ring des Nibelungen (gem. mit Gerd Indorf). □ Dr. Matteo Nanni: PS: Einführung in die Paläographie: Modal- und Mensuralnotation – PS: Musik und Musiktheorie des italienischen Trecento zwischen Padua und Florenz. □ Christian Schaper: PS: Johannes Brahms: *Ein deutsches Requiem*. □ Dr. Thomas Seedorf: PS: Mozarts Klavierkonzerte – PS: Vom Umgang mit Partituren. □ Dr. Markus Bandur: Analyse zur Musik des 20./21. Jahrhunderts.

Freiburg. *Staatliche Hochschule für Musik.* Dr. Michael Belotti: S: Geschichte der Orgelmusik: Europäische Orgelmusik bis 1650 – S: Geschichte der Kirchenmusik: Kirchenmusik nach dem Tridentinum. □ Dr. Lydia Jeschke: S: Hölderlins *Schicksalslied* in Musik. □ Prof. Dr. Janina Klassen: Musik im 20. und 21. Jahrhundert – S: Robert und Clara Schumann – Koll.: Was kann man mit theoretischem Wissen praktisch anfangen? □ Prof. Dr. Joseph Willmann: Stationen der Musikgeschichte IV: Die Musik der Zeit von 1750 bis um 1820 – S: Klassisch-romantische Musikästhetik – Ü: Lektüre zur Kultur- und Musikgeschichte der frühen Neuzeit: Castiglione, *Der Hofmann (Il Cortegiano)*.

Gießen. Ralf von Appen: PS: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft. □ Dr. Claudia Bullerjahn: PS: Psychologische Grundlagen des Musiklernens und -lehrens – PS: Musik zum Stummfilm – PS/HS: Musik und Religion – PS/HS: Das Konzert als Kulturform – HS: Mauricio Kagel. □ André Doehring: PS: Einführung in die Musiksoziologie. □ Prof. Dr. Peter Nitsche: PS: Einführung in die Musikästhetik – PS/HS: Neoklassizismus in der Musik – PS/HS: Instrumentation und Form – PS/HS: *Der Ring des Nibelungen*.

Göttingen. Dr. Ulrich Bartels: Ü: Analyse von Werken der jüngeren Musikgeschichte. □ Prof. Dr. Rudolf Brandl: Die griechische Volksmusik und ihre theoretischen Grundlagen – PS: Musikethnologische Transkription –

Ü: Beispiele zur griechischen Volksmusik – HS: Quellenkritische Archivierung in der Musikethnologie. □ Dr. Klaus-Peter Brenner: Ü: Musikethnologie des Zimbabwe-Zambezi Kulturraumes. □ Jörg Ehrenfeuchter: S: Kirchenmusik. □ Prof. Dr. Rainer Fanselau: Ü: English Musical Renaissance, Elgar – Vaughan-Williams – Holst. □ PD Dr. Ralf Martin Jäger: S: Musikkulturen des vorderen Orients. □ PD Dr. Ursula Kramer: Jüngere Musikgeschichte im Überblick, Teil 2: 1800–2000 – Ü: Geschichte und Praxis der Musikkritik – HS: Geschichte des Streichquartetts von den Anfängen bis Brahms – PS: Proseminar zur jüngeren Musikgeschichte: Musik im Nationalsozialismus. □ Dr. Helmut Lauterwasser: Ü: Notationskunde II. □ Dr. Cristina Urchueguía: Ü: Das Volkslied im Kunstlied: Zur Entwicklung des Liedes im 19. Jahrhundert.

Graz. Univ. Prof. Dr. Gerd Grupe: Einführung in die Musikwissenschaft (gem. mit Jauk, Lederer, Parncutt, Walter). □ Ass. Prof. Dr. Werner Jauk: Authentizitätskonzepte und ihre empirische Erfassbarkeit – PS: Systematisch-musikwissenschaftliche Methoden – Aspekte der empirischen Musiksoziologie. □ Dr. Kordula Knaus: Ü: Einführung in musikwiss. Arbeitstechniken. □ Ao. Univ. Prof. Dr. Josef Lederer: S: Kritische Gesamt- und Denkmälerausgaben – PS: Notation der Ars Antiqua und Ars Nova – Musikformen der Renaissance. □ Univ.-Prof. Dr. Richard Parncutt: S: Perception of tonality – PS: Einführung in die Musikpsychologie – S: Körper und Kreativität. □ Univ. Prof. Dr. Michael Walter: Hauptwerke der Operngeschichte – S: Intermediales Seminar – S: Musik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – Koll.: Neuere Forschungsprobleme der Musikwissenschaft.

Graz. *Universität für Musik und darstellende Kunst. Institut 1 – Komposition, Musiktheorie, Musikgeschichte und Dirigieren.* Univ.-Prof. Dr. Gerd Grupe; O. Univ.-Prof. Dr. Peter Revers: S: „San-gita“. Die Musik Indiens und deren Rezeption in Europa und den USA. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Ernst Hötzl: S: „Liederzyklen“ unter besonderer Berücksichtigung des Liedschaffens von Franz Schubert. □ O. Univ.-Prof. Dr. Peter Revers: Musik von der griechischen Antike bis zum Spätmittelalter – Musik nach 1900.

Institut 6 – Kirchenmusik und Orgel. Mag. Karl Dorneger: Orgelkunde. □ Mag. Dr. Ernst Hofhansl: Liturgik evangelisch. □ Dr. Andreas Marti: Hymnologie evangelisch. □ O. Univ.-Prof. Dr. Johann Trummer: Liturgik katholisch – Hymnologie – Aufführungspraktische Spezialvorlesung. □ N. N.: Gregorianischer Choral – VU: Semiologie – S: Gregorianik 1.

Institut 12 – Oberschützen. Prof. Dr. Aringer/Dr. Bernhard Habla: Einführung in die Technik wissenschaftlichen Arbeitens. □ Prof. Dr. Klaus Aringer: Musikgeschichte III (Wiener Klassiker und deutsche Romantik) – Die Instrumentationslehre von Berlioz – Ein Komponist und seine musikalische Umwelt: Mozarts Briefe.

Institut 13 – Musikethnologie. Dr. Helmut Brenner: S: Wissenschaftliches Arbeiten für musikethnologische Themen: Bibliographische Grundlagen und Arbeitsorganisation. □ Univ.-Prof. Dr. Gerd Grupe: Einführung in die Musikethnologie – S: Musikologische Grundbegriffe und -konzepte – V/Ü: Theorie und Praxis der zentraljavanischen Gamelan-Musik. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Alois Mauerhofer: V/Ü: Musikanthropologie: Perspektiven einer ganzheitlichen Beschreibung des Singens und Musizierens.

Institut 14 – Wertungsforschung. Ao. Univ.-Prof. Dr. Renate Božič: Ü: Verbalisieren von Musik – S: Produktions- und Rezeptionsästhetik: Welttheater Venedig. Vom Zusammenwirken der Künste. □ Univ.-Prof. Dr. Andreas Dorschel: Musikästhetik I/Ästhetik der Kammermusik – Musik und Gesellschaft I/Soziologie der europäischen Kunstmusik I: Von der Renaissance bis zur Wiener Klassik. □ Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Harald Haslmayr: Kultur- und Sozialgeschichte der Musik – S: Produktions- und Rezeptionsästhetik: Welttheater Venedig. Vom Zusammenwirken der Künste – S: Die Ordnung der Künste – Philosophische Klassifizierungen und Wahrnehmungen in der Kunstformung von der Antike bis zur Gegenwart. □ Mag. Dr. Susanne Kogler: PS: Experiment Musik: Einführung in die Ästhetik Neuer Musik. □ Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Karin Marsoner: V/S: Einführung in die musikbezogene Frauen- und Geschlechterforschung (gem. mit Ao.Univ.Prof. Dr. Ingeborg Harer). □

Institut 15 – Alte Musik und Aufführungspraxis. Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Ingeborg Harer/Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Karin Marsoner: V/PS: Musikbezogene Frauen- und Geschlechterforschung 1 – PR: E-Learning-Project – Historische Aufführungspraxis 1. □ Ao. Univ.-Prof. MMag. Dr. Klaus Hubmann: Historische Aufführungspraxis 5 – Aufführungspraktische Spezialvorlesung 1 – Historische Instrumentenkunde 1. □ N. N.: VU: Ornamentik.

Institut 16 – Jazzforschung. O. Univ.-Prof. Dr. Franz Kerschbaumer: V/Ü: Einführung in Jazz und Populärmusik – Jazzgeschichte III – Spezialvorlesungen aus Jazz und Populärmusik – VO: Geschichte des Jazz für IGP – Ensemble und Ensembledidaktik in Jazz und Populärmusik. □ Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Elisabeth Kolleritsch: Einführung in die Technik wissenschaftlichen Arbeitens – Jazz-Bibliographie. □ Ao. Univ.-Prof. Mag. DDr. Franz Krieger: S: Seminar aus Jazz und Populärmusik – V/Ü: Einführung in die Jazzforschung – Aspekte der Jazzwissenschaft. □ Ao. Univ.-Prof. Mag. Wolfgang Tozzi: Ü: Jazz-Rhythmusgruppenschulung 2.

Institut 17 – Elektronische Musik und Akustik. Mag. Alberto De Campo: KE: Praktikum für Elektronische Musik. □ Univ.-Prof. Dr. Gerhard Eckel: S: Computermusik 1 – KL: Elektroakustische Komposition 2 – Geschichte der Elektroakustischen Musik und der Medienkunst 1 – V/Ü: Einführung in die Computermusik 1 – PR: Projekt 1+2 – PR: Projekt Toningenieur. □ DI Cornelia Falch: PR: Projekt Toningenieur – Ü: Algorithmen in Akustik und Computermusik 2. □ Klaus Hollinetz: Ästhetik der Elektronischen Musik 1 – Ü: Sound Design 2. □ O. Univ.-Prof. Dr. Robert Höldrich: Musikalische Akustik 1 – Akustik 1 – Instrumentenkunde und Akustik 1 – S: Musikalische Akustik – S: Algorithmen in Akustik und Computermusik 2 – PR: Projekt Toningenieur – PR: Projekt 1+2. □ Dr. Martin Pflüger: Psychoakustik 1. □ VAss. Mag. Gerhard Nierhaus: S: Algorithmische Komposition – PR: Projekt Toningenieur – PR: Projekt 1+2. □ DI Markus Noisternig: LU: Aufnahmetechnik 1 – LU: Aufnahmetechnik 1 – Mehrkanaltechnik – LÜ: Mehrkanaltechnik – PR: Projekt Toningenieur. □ Ao. Univ.-Prof. DI Winfried Ritsch:

Einführung in die Elektronische Musik 1: LÜ: Computermusiksysteme – Elektronische Klangerzeugung und Musiktechnologie 1 – VÜ: Musiktechnologie – Ü: Künstlerisches Gestalten mit Klang 1 – S: Kunst und Neue Medien. □ Univ.-Ass. DI Dr. Alois Sontacchi: S: Aufnahmetechnik 1 – S: Aufnahmenanalyse – PR: Projekt Toningenieur – PR: Projekt 1+2. □ Doz. Dr. Holger Waubke: Theoretische Akustik – Ü: Theoretische Akustik. □ DI Johannes Zmölning: Ü: Künstlerisches Gestalten mit Klang 1 – LÜ: Kunst und Neue Medien.

Greifswald. Beate Bugenhagen: Ü/S: Musica baltica/Notationskunde: Musikalische Quellen des 17. Jahrhunderts und ihre Übertragung. □ Markus Funck: Ü: Geschichte des Orgelbaus. □ Prof. Dr. Matthias Schneider: S: Frescobaldi und seine Schule. □ Prof. Dr. Walter Werbeck: Allgemeine Musikgeschichte III – Richard Strauss – S: Kirchenmusik nach 1750: Erbauung oder Verfall. □ N.N.: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft – Ü: Musikalische Volkskunde/Ethnologie.

Halle. Prof. Dr. Wolfgang Auhagen: HS: Filmmusik (gem. mit Prof. Dr. Gerhard Lampe) – PS: Musikpsychologische Grundlagen der Musiktheorie – Methoden der Musikpsychologie. □ PD Dr. Rainer Bayreuther: PS: Richard Strauss. □ Stephan Blaut M. A.: Ü: Notationskunde: Orgel- und Lautentabulaturen. □ Dr. Katrin Eberl: HS: Klangkompositionen im 20. Jahrhundert – Ü: Einführung in die Instrumentenkunde – Ü: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten. □ Dr. Regina Randhofer: PS: Musikkulturen des Mittelmeerraumes – Musikgeschichte im Überblick: Musik der Antike. □ Prof. Dr. Gretel Schwörer-Kohl: HS: Musik und Musikinstrumente Chinas (gem. mit Dr. Birgit Heise) – Ü: Transkriptionsübung – Notationsformen in Europa und Asien. □ Kendra Stepputat M. A.: PS: Musikethnologie: Geschichte, Theorien, Methoden. □ Gilbert Stöck M. A.: HS: Richard Wagner: *Der Ring des Nibelungen* (gem. mit Dr. Stefan Keym).

Hamburg. Historische Musikwissenschaft. Ute Brüdermann: PS: Hölderlin-Vertonungen im Vergleich – S: Italienisches Musiktheater nach 1960 (Nono, Berio u. a.). □ Dr. Friedrich Geiger: S: John Dunstaple. □ Andi Schoon: PS: SOUND/ART – Verbindungslinien zwischen Musik und bildender Kunst. □ PD Dr. Dorothea Schröder: S: Geschichte des evangelischen Kirchenliedes. □ Dr. Ilja Stephan: PS: Einführung in die Historische Musikwissenschaft. □ Prof. Barbara Von der Lühe: PS: Musikerexil in Palästina. □ Prof. Dr. Claudia Zenck: S: Sommer nachtsträume (Mendelssohn, Orff, Britten) – S: Musik um 1900: Debussy – S: Aktuelle Arbeiten in der Historischen Musikwissenschaft (gem. mit Dr. Friedrich Geiger, Prof. Dr. Peter Petersen, PD Dr. Dorothea Schröder) (3).

Systematische Musikwissenschaft. Dr. Rolf Bader: S: Modellierung musikalisch-akustischer Sachverhalte (3). □ Dr. Alenka Barber-Kersovan: PS: (Populäre) Musik und Gesellschaft. Einführung in die Musiksoziologie. □ Prof. Dr. Herbert Bruhn: PS: Theorien und Methoden der Musiktherapie – der Weg vom Mythos zu Professionalisierung und Anerkennung. □ Klaus Frieler: S: Rechnergestützte Musikanalyse. □ Kai Stefan Lothwesen: PS: Musikalische Präferenzen, Urteilsbildung und Hörertypologien. □ Dr. Ulrich Morgenstern: PS: Europäische Musikethnologie. □ Dr. Daniel Müllensiefen: PS: Kognitive Musikpsychologie. □ Prof. Dr. Albrecht Schneider: HS: Musik in den technischen Medien – S: Ausgewählte Fragen zur Systematischen und Vergleichenden Musikwissenschaft

Hannover. Prof. Dr. Reinhard Kopiez: Musikalische Begabung und Entwicklung – S: Die Stimme als Instrument – S: Musiksoziologie. □ Dr. Lorenz Lyken: S: Grundlagen wissenschaftlichen Arbeitens (Kurs 1 & 2, Studiengang Bachelor of Arts) – S: Lieder im Kontext II: Lieder im 19. und 20. Jahrhundert; das Orchesterlied – S: Beethoven und die Kammermusik. □ Prof. Dr. Susanne Rode-Breyman: Wien – Berlin – Paris – New York: Die Musik der 1920er-Jahre – PS: Kompositionen von Frauen aus vier Jahrhunderten – Spiegel des langen Weges zur Professionalisierung von Komponistinnen (in Kooperation mit der GEDOK Hannover) – PS: Händel – HS: Psalmvertonungen im 20. Jahrhundert – Koll: Aktuelle Positionen der Musikhistoriographie. □ Dipl. Reg. Sabine Sonntag: S: Die Oper, ein Missverständnis. Operngeschichte in vier Jahrhunderten (Teil 1: 1600–1700, Die Entwicklung der Oper von Monteverdi bis Händel) – S: Die Oper, ein Missverständnis. Operngeschichte in vier Jahrhunderten (Teil 3: Oper im 19. Jahrhundert) – S: Warum singt Bassa Selim nicht? Mozarts *Entführung aus dem Serail* – S: Hilfsmittel Computer. Einführung in die Arbeit mit elektronischen Medien, Gestaltung von Programmheften, Foldern, Lebensläufen, PR-Mappen und Internetauftritten – Koll: Shakespeare-Opern – S: „Wahrheit erfinden“. Giuseppe Verdis Musiktheater. □ Dr. Melanie Unsel: S: Ein Singspiel der besonderen Art. Charlotte Salomons „Leben? Oder Theater?“ (in Kooperation mit dem Sprengel Museum Hannover) – S: Oper in Prag: Von Bedřich Smetana bis Bohuslav Martinů. □ Prof. Dr. Raimund Vogels: S: Exkursionsvorbereitung Ghana II – S: Populärmusik in Westafrika – S: Einführung in die Musikethnologie. □ PD Dr. Andreas Waczkat: S: Religiöse Musik der Wiener Klassik zwischen Funktionalität und Bekenntnis – S: Nachtmetaphorik, Nachtsehnsucht und Nachterfahrung in der Musik der Romantik. □ Prof. Dr. Stefan Weiss: Musikalische Stile und Kulturen im Überblick I (gem. mit Prof. Dr. Raimund Vogels) – S: Dmitri Schostakowitsch: Musik und Rezeption im Kalten Krieg – S: Geschichte der musikalischen Formen III: Die Sonatenhauptsatzform.

Heidelberg. Prof. Dr. Mathias Bielitz: Akustik, Psychoakustik und Mustererkennung. □ Katharina O. Brand D. M. A.: PS: Das Klavierwerk Mozarts: Analyse – Rhetorik – Aufführungspraxis. □ Dr. Elke Lang-Becker: Ü: Musikkritik. □ Prof. Dr. Silke Leopold: Geschichte der Tanzmusik – S: Johann Sebastian Bachs Kantaten – Koll: Doktorandenkolloquium. □ Dr. Gunther Morche: Ü: Harmonielehre I – Ü: Kontrapunkt II – PS: Einführung in das Madrigal – S: Heinrich Schütz. Blockseminar in Zusammenarbeit mit der Musikhochschule Leipzig. □ Prof. Dr. Dorothea Redepenning: Dmitri Schostakowitsch und seine Zeit – PS: Instrumente und Instrumentation – S: Grand Opéra – Koll: Seminar zu aktuellen Forschungsfragen. □ Dr. Hendrik Schulze: PS: Einführung in die Lautentabulatur. □ Dr. Joachim Steinheuer: PS: Werkanalyse I – PS: Einführung in die

Musikwissenschaft – PS: Grundkurs Musikgeschichte I (bis ca. 1520) – S: Textform und musikalische Form. □ Dr. Antje Tumat: Pros: Das Oratorium im 19. Jahrhundert.

Innsbruck. *Historische Musikwissenschaft.* Kurt Drexel: Geschichte der Filmmusik. □ Rainer Gstrein: Geschichte des deutschen Liedes vom späten 16. bis in das 19. Jahrhundert. □ Monika Fink: Ps: Notation II (Weißer Mensuralnotation) – S: Farb-Ton-Beziehungen. □ Tilmann Seebass: Historische Übersichtsvorlesung (1500–1750) – Franz Schubert.

Vergleichende Musikwissenschaft. Rainer Gstrein: PS: Angelsächsische Populärmusik von ca. 1900 bis in die 1950er-Jahre. □ Tilmann Seebass: S: Europäische Volksmusik.

Karlsruhe. Prof. Dr. Ulrich Michels: Musik des Mittelalters und der Renaissance – S: Mendelssohn: *Elias* und andere Werke. □ Prof. Dr. Siegfried Schmalzriedt: Heinrich Schütz – S: Beethovens Streichquartette – PS: Was sagen uns Bilder über die Geschichte der Musik? – PS: Tonarten und ihre Charaktere. □ Prof. Dr. Thomas Troge: Einführung in die Angewandte Musikinformatik I mit begleitenden Übungen – Geschichte der elektroakustischen und elektronischen Musik – PS: Elektronische Kompositions- und Aufführungspraxis. □ Prof. Dr. Matthias Wiegand: Edvard Grieg – skandinavische Musikgeschichte(n) des 19. Jahrhunderts – S: Geschichte der Opern- und Konzertouvertüre – S: Erzähltes Leben. Musikerbiographien und Selbstzeugnisse.

Kiel. Prof. Dr. Siegfried Oechsle: Musikgeschichte Dänemarks im 19. Jahrhundert (1770–1914) – S: Ausgewählte Werke zur dänischen Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts – S: Die Klavierkammermusik von Johannes Brahms. □ Dr. Signe Rotter-Broman: S: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Musikgeschichtsschreibung und Analyse: Die frühe Symphonik von Jean Sibelius (gem. mit Kathrin Messerschmidt M. A.). □ Prof. Dr. Bernd Sponheuer: Was kann heißen „Musik verstehen“? – S: Ausgewählte Werke und Texte zum Thema „Musik verstehen“ – S: Beethoven, Neunte. Werk und Rezeption.

Koblenz-Landau. *Campus Koblenz.* Dr. Robert Abels: HS: Musik für den Hof von Ferrara. □ Prof. Dr. Petra Bockholdt: Forschungsfreiemester. □ Prof. Dr. Andreas Traub: Überlegungen zur Musikgeschichte – PS: J. S. Bach, *Weihnachtsoratorium*. □ Nina Weber M. A.: Ü: Geschichte der Magnificat-Vertonungen.

Campus Landau. Dr. Marion Fürst: PS: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten – PS: Auf der Spur des Orpheus: Der antike Mythos im Musik- und Tanztheater. □ Prof. Dr. Achim Hofer: Musikgeschichte vom 16. bis 20. Jahrhundert anhand der Musik für Blasinstrumente – S: Zur Theorie und Geschichte „populärer Musik“. □ Prof. Dr. Christian Speck: Forschungsfreiemester.

Köln. *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Antonio Bispo: HS: Musik in der Architekturtheorie – HS: H. Villa-Lobos. Revisionen nationalistischer Musikhistoriographie. □ Prof. Dr. Dieter Gutknecht: Musikgeschichte 1750–1830 – HS: Musik und bildende Kunst in Happening und Fluxus der 1960er- und 1970er-Jahre (gemeinsam mit St. Lieb). □ Dr. Hartmut Hein: PS: Sonatenformen: Zur Kompositionspraxis und -theorie der Klaviersonate zwischen 1750 und 1850. □ Prof. Dr. Dietrich Kämper: Die Geschichte des Oratoriums von den Anfängen bis zur Gegenwart. □ Dr. Herfrid Kier: Ü: Das Standard-Repertoire der europäisch-abendländlichen Musik I (Vokalmusik). □ Dr. Marcus Lippe: PS: *Othello* (1887). Verdis opus summum. □ Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller: HS: Die „Neue Musik“ um 1600. Aspekte eines Epochenwechsels. □ Prof. Dr. Wolfram Steinbeck: Das Fremde und das Eigene. Nationale Symphonik im 19. Jahrhundert – PS: Musikalische Analyse und Werkinterpretation – HS: Dmitrij Schostakowitsch und die Symphonie. □ Dr. Michael Struck-Schloen: Ü: Einführung in den Musikjournalismus. □ Prof. Dr. Hans-Joachim Wagner: Ü: Operndramaturgisches Praktikum.

Musik der Gegenwart. Prof. Dr. Christoph von Blumröder: Elektroakustische Musik, ein globales Phänomen – PS: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten – HS: Die ästhetische Beurteilungsproblematik zeitgenössischer Musik. □ Marcus Erbe M. A.: PS: MARS: eine Software zur Transkription elektroakustischer Musik – PS: Alban Berg. □ Jan Simon Grintsch: PS: Computer-Komposition. □ Dr. Ralph Paland: PS: Musik – Mythos – Mathematik: Der Komponist Iannis Xenakis.

Systematische Musikwissenschaft. PD Dr. Roland Eberlein: HS: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Jobst Fricke: Tonsysteme, Stimmungen, Intonation. □ Andreas Gernemann M. A.: PR: Tontechnisches Praktikum. □ Christian Hölper M. A.: Ü: Lektüre aktueller neurobiologischer Forschungsliteratur zur Audition. □ PD Dr. Christoph Reuter: PS: Musikalische Würfelspiele, ihre Geschichte und Funktionsweise. □ Prof. Dr. Uwe Seifert: Grundlagen der Systematischen Musikwissenschaft I – Ü: Grundlagen der Systematischen Musikwissenschaft I – PS: Einführung in die Grundlagen der Systematischen Musikwissenschaft I – HS: Musikvermögen, implizites Lernen und Erlernbarkeit Musikalischer Strukturen – Koll: Kolloquium Systematische und Kognitive Musikwissenschaft.

Musikethnologie. Prof. Dr. Antonio Bispo: Musik im lusophonen Afrika – PS: Musik und Kolonialismus. Postkoloniale Probleme. □ Murat Bulgan M. A.: Ü: Béla Bartók und Adnan Saygun. □ Prof. Dr. Robert Günther: Ü: Musizierpraxis der traditionellen Hofmusik Japans (Gagaku und Bugaku) (gem. mit Y. Shimizu). □ PD Dr. Lars-Christian Koch: HS: Musik und urbane Kultur. □ N. N.: Ü: Gamelan-Spielen auf javanischen Musikinstrumenten. □ Dr. Marion Mäder: PS: Präsentation musikethnologischer Themen im Radio. □ Prof. Dr. Rüdiger Schumacher: Musiktraditionen auf dem südostasiatischen Festland – Ü: Methoden der Datenerhebung – PS: Einführung in die Musikethnologie: Theorie und Fachgeschichte I – HS: Gattungen und Formen chinesischer Musik.

Köln. Hochschule für Musik. Prof. Tilman Claus: S: „Zwei Gefühle“. Die Musik von Helmut Lachenmann. □ Prof. Johannes Fritsch: S: Karlheinz Stockhausen. Werke der 60er-Jahre. □ Prof. Friedrich Jaecker: S: Neue Musik und Natur. □ Prof. Dr. Annette Kreuziger-Herr: PS: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Einführung in die Musik des 20. Jahrhunderts: Stationen, Stile, Werke – Ü: Spätromantik – Moderne – Postmoderne: Orgelmusik seit 1920 (gemeinsam mit Prof. Dr. Winfried Bönig) – HS: Die Geheimlandschaft des höchsten Guts: Mozarts *Requiem* im Kontext einer europäischen Geschichte des Todes – Kolloquium: Mozart – Neue Forschungsansätze, aktuelle Publikationen, Schreibwerkstatt. □ Prof. Dr. Hans Neuhoff: Nordindische Kunstmusik – PS: Grundbegriffe der Musikpsychologie – HS: Musikalische Urteilsbildung – Ü: Empirische Methoden in der Musikforschung. Einführung, Überblick und Anwendungsempfehlungen für Examenkandidaten und Promovenden. □ Prof. Michael Rappe: S: Pop/Avantgarde.

Leipzig. Juliane Bally: Ü: Entwicklungsgeschichte der Blasinstrumente. □ Dr. Allmuth Behrendt: Ü: Rundfunkdramaturgie. □ Dr. Eszter Fontana: Ü: Historische Instrumentenkunde (gem. mit Dr. Birgit Heise) – Ü: Ausstellung über Musik: Vom Konzept bis zur Eröffnung (gem. mit Dr. Birgit Heise). □ Dr. Stefan Keym: PS: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten (am Beispiel J. S. Bach) – S: Richard Wagner, *Der Ring des Nibelungen* (gem. mit Gilbert Stöck). □ Prof. Dr. Sebastian Klotz: *Systema teleion, opus perfectum* und Tonempfindungen als Paradigmen der Musiktheorie – PS: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft – S: Kommunikationsmodelle in der Musik des 18. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Helmut Loos: Forschungsfreisemester – S: Leipziger Universitätsmusik (gem. mit Dr. Thomas Schinköth). □ Dr. Thomas Schinköth: Musikgeschichte im Überblick III, 17./18. Jahrhundert – S: Sozialgeschichte des Jazz ab 1945 – S: Improvisation (gem. mit David Timm) – S: Musikstadt Leipzig im NS-Staat. □ Gunnar Wiegand: Ü: Notationskunde.

Leipzig. Hochschule für Musik und Theater. Gersthofer/Krumbiegel/Schipperges/Sramek: V/S: Musikgeschichte I (Europäische Musikgeschichte bis 1600) – Musikgeschichte III (Das neunzehnte Jahrhundert). □ Prof. Dr. Marianne Betz (Forschungsfreisemester). □ Dr. Martin Krumbiegel: S: „Ich bin zu Ende mit meinen Träumen ...“. Franz Schubert: *Winterreise*. □ Prof. Dr. Thomas Schipperges: S: „Der außeraustralische Beethoven“ (gem. mit Prof. Dr. Christopher Wallbaum) – Grundzüge unserer Musikkultur(en) – S: Heinrich Schütz. □ Prof. Dr. Christoph Sramek: S: „Russische Weiten“ im Musiktheater.

Fachrichtung Dramaturgie. HD Dr. Jörg Rothkamm: V/S: Tanzgeschichte im Überblick – S/Ü: Musiktheorie – S/Ü: Inszenierungsanalyse Musik- und Tanztheater – Ü: Hochschulprojekt „mozart.nullsechs“.

Lüneburg. Prof. Dr. Hartwig Ahlberg: S: Musik und Recht. □ Dr. Christian Bielefeldt: S: Analyse von Popmusik: Prince (and TAFKAP) – S: Kulturgeschichte der Stimme III: Black Voices – Ü: Hörseminar „Black Music“ I – S: Musiktheorie. □ Dr. Markus Fein: S: Von der Idee bis zur Publikation: Musikergespräche. □ Prof. Dr. Michael Grace: S: The Romantic Impulse in Music – S: The History of Opera. □ Christian Gerlach: S: Konzert- und Tourneemanagement. □ Dr. Rolf Großmann: S: Die klangästhetische Gestaltung der Lebenswelt – Sounddesign und -branding – S: Entwicklungsgeschichte des elektronischen Klangs – S: Radioproduktion im Audiostudio. Sendereihe BEEP. □ Prof. Dr. Tom Riis: 20th-Century American Music in Concept, Repertory and Performance. □ Dr. Carola Schormann: S: Musik in Kuba – S: Einführung in die Musikwissenschaft – S: „Auf den Spuren Arp Schnitgers“. Konzeption und Planung einer Orgelkonzertreihe. □ Dr. Andreas Waczkat: S: Wolfgang Amadeus Mozart: Annäherungen an Werk und Wirkung.

Magdeburg. Dr. Monika Bloss: HS: Populäre Musik in der Analyse. □ Hans-Joachim Herwig: PS: Einführung in das Studium der Musikwissenschaften – PS: Musik und Religion – PS: Freude, schöner Götterfunken. Zur Klassik als Norm, Stil, Epoche. □ Tobias Robert Klein M. A.: HS: Klassiker, Konzepte, Kontroversen. Aktuelle Methoden der musikethnologischen Forschung – Ü: Statistik und empirische Sozialforschung in der Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Tomi Mäkelä: HS/Ü: Symbol und Symbolismus in der Musik – PS: Formenlehre und Musikanalyse. □ PD Dr. Rüdiger Pfeiffer: PS: Musikgeschichte im Überblick (I) und (III). □ Jörg Ratai: PS: Einführung in die Harmonik des Jazz – PS: Hörspielproduktion. □ Dr. Charlotte Seither: PS: Bernd Alois Zimmermann – HS: Konstruktion und Ausdruck bei Alban Berg.

Mainz. Prof. Dr. Axel Beer: Musikgeschichte im Überblick IV – PS: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten – S: Aus Urgroßmutter's Notenschrank. Musik und musikalischer Markt im wilhelminischen Deutschland – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ PD Dr. Wolfgang Bender: S: Zur Rezeption (moderner) afrikanischer Musik. □ Dr. Albert Gräf: PS: Mathematische Musiktheorie – S: Automatische Transkription – Ü: MIDI-Programmierung. □ Thorsten Hindrichs M. A.: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. Christoph Hust: PS: Analyse und Aufführung. □ Dr. Peter Niedermüller: PS: Revoluzzer, Barden, Rockpoeten. Politisches und Literarisches in der deutschsprachigen Popmusik – PS: Quellenstudien zur Musik des 13. und 14. Jahrhunderts. □ PD Dr. Daniela Philippi: PS: Symphonische Konzepte im 20. Jahrhundert. □ Tobias Untucht M. A.: PS: Akustik für Musikwissenschaftler. □ Prof. Dr. Reinhard Wiesend: Forschungsfreisemester.

Marburg. Prof. Dr. Sabine Henze-Döhring: Musikgeschichte im Überblick: 18. Jahrhundert – S: Musikstadt Wien – PS: Mozarts Symphonien. □ Dr. Panja Mücke: PS: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Lothar Schmidt: Brahms und seine Zeit – S: Musik um 1900 – PS/S: Musikgeschichte bis 1600 – Ü/PS: Notationskunde. □ Prof. Dr. Martin Weyer: S: Von Wagners *Meistersinger* bis Hindemiths *Mathis der Maler*. Künstlerfiguren in der Oper des 19. und 20. Jahrhunderts.

München. PD Dr. Claus Bockmaier: Ü: Beethovens Klaviersonaten. □ PD Dr. Fred Büttner: S: *Metastasio, Didone abbandonata* (1724). □ Dr. Klaus Döge: PS: Die Orchesterwerke Richard Wagners. □ Dr. Bernd Edlmann: PS: Mozarts Violinsonaten. □ Inga Mai Grootte M. A.: PS: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft. □ Dr. Lars Jacob: Ü: Philosophische Konzepte von Zeit in der modernen Musik. □ Prof. Dr. Wolfgang Rathert: Die Zweite Wiener Schule – HS: Anton Webern – S: Die Klavieretüde im 19. und 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Hartmut Schick: Ludwig van Beethoven – HS: Die Opern von Alexander Zemlinsky – PS: Joseph Haydn, Ausgewählte Sinfonien – Koll: Kolloquium für Magistranden und Doktoranden. □ Dr. Michael Schmidt: Ü: Einführung in den Rundfunk-Musikjournalismus. □ Prof. Dr. Dr. Lorenz Welker: Musikgeschichte im Überblick I – HS: Musik und Text im deutschen Mittelalter: die Jenaer Liederhandschrift – HS: The Evolution of Musical Behaviour (gem. mit Dr. Suzann-Viola Renninger, Humanwissenschaftliches Zentrum der LMU, und Prof. Dr. Wulf Schiefelhövel, Forschungsstelle Humanethologie in der Max-Planck-Gesellschaft).

München. *Hochschule für Musik und Theater, Musikwissenschaftliches Institut.* HD Dr. phil. habil. Claus Bockmaier: Geschichte der Klaviermusik III – S: Handels Oratorien. □ Prof. Dr. Siegfried Mauser: Musikgeschichte I.

Münster. Garry Crighton: S: „Deo gracias, Anglia“: musikalische Aufführungspraxis des 15., 16. und frühen 17. Jahrhunderts. □ Daniel Glowotz: S: Claudio Monteverdi – Ü: Musikwissenschaftliche Lexikografie. □ Prof. Dr. Jürgen Heidrich: Robert Schumann und Johannes Brahms – S: Die Kantaten Johann Sebastian Bachs – S: Josquin Desprez – Ü: Carl Maria von Webers Schriften (Lektürekurs). □ Prof. Dr. Klaus Hortschansky: S: Ausbildung – Anstellung – Exil: Warum Komponisten reisen. □ PD Dr. Ralf-Martin Jäger: S: Musikkulturen Ostasiens – S: Penderecki und die musikalische Position der 60er-Jahre. □ Dr. Jin-Ah Kim: S: Beethoven in Wien. □ Dr. Rebekka Sandmeier: S: Das Orchesterlied um 1900 – Ü: Instrumentenkunde: Streichinstrumente.

Oldenburg. Eckart Beinke: S/Ü: Veranstaltungs- und Konzertorganisation. □ Prof. Dr. Susanne Binias-Preisendorfer: PS: Medienästhetik, Gestaltformen und Wahrnehmungsweisen, Einführung in Musikwissenschaft – PS: Bhangra, Rai und Balkanpop – lokale Musikpraktiken im globalen Prozess. □ Prof. Violeta Dinescu: S: Neue Musik in Osteuropa – S: Beethovens letzte Streichquartette – Koll: Komponisten-Kolloquium. □ Dr. PD Kadja Grönke: S: Wege zur Musik unserer Zeit, am Beispiel von Violeta Dinescus Oper *Erendira*. □ Prof. Dr. Freia Hoffmann: PS: Einführung in Grundfragen des Musiklernens: Musikalische Sozialisation – S: Geschlechterverhältnisse in der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts. □ Dr. Andreas Lüderwaldt: S: Musik in Südostasien: „Gamelan im Westen – Faszination indonesischer Musik“. □ Dr. Wolfgang Rumpf: S: Musik im Rundfunk, von den 30er-Jahren bis heute. □ apl. Prof. Dr. Peter Schleuning: S: Johann Sebastian Bach: *Die Kunst der Fuge* – S: Sinfonien des 18. und 19. Jahrhunderts. □ Axel Weidenfeld: S: Anfänge der Oper im 17. Jahrhundert.

Osnabrück. Prof. Dr. Bernd Enders: V/Ü: Apparative Musikpraxis II: Einführung in Musikelektronik/Multimedia – S: Klangsynthese am Bildschirm (Software-Synthesizer) – V: Entwicklungsgeschichte der Rock/Popmusik. □ PD Dr. Stefan Hanheide: Musikgeschichte im Überblick I: Von den Anfängen bis 1720 – S: Wandlungen des Requiems im 19. Jahrhundert: Mozart – Berlioz – Brahms – Verdi – Fauré – Musikgeschichte im Überblick II: Von 1720 bis 1900 – V/Ü: Einführung in die Historische und Systematische Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Hans-Christian Schmidt-Banse). □ Dr. Claudia Kayser-Kaderit: S: Instrumentenkunde. □ Prof. Dr. Hartmut Kinzler: S: Analyse ausgewählter Werke Maurice Ravels – S: Die Klaviersonaten Mozarts. □ Prof. Dr. Hans-Christian Schmidt-Banse: Projekt: Opern-AG (in Zusammenarbeit mit den Städt. Bühnen) – Musik zum Kennenlernen: Leben und Werk Tschaiikowskij – Bücher zum Einsteigen. □ Apl. Prof. Dr. Joachim Stange-Elbe: Virtuelles Seminar, gemeinsam mit der Uni Rostock: Netzkultur: Komponieren, musizieren, interagieren, virtualisieren. □ Peter Witte: S: Jazz-Geschichte.

Potsdam. Dr. Simone Heilgendorff: Musikgeschichte III. Von der Klassik bis zur Spätromantik – HS: „Kreuz- und Quergänge durch die Moderne“. Zur Entwicklung der Musik im 20. Jahrhundert und ihren Bezügen zur bildenden Kunst – S: Musik erforschen und Musik vermitteln. Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten. □ Dr. C. Gerischer: S: Griots, Gitarren und Minenarbeiter. Populäre Musikstile in Afrika. □ Dr. B. Höhne: S: Zur Entwicklung der Jazzmusik und der Rockmusik. □ PD Dr. R. Pfeiffer: S: Aspekte der Musiksoziologie.

Regensburg. Dr. Bettina Berlinghoff-Eichler: Ü: Repertoirekunde: Das Klavierlied im 19. Jahrhundert – Ü: Musikwissenschaft im Dritten Reich. □ Graham Buckland: Ü: Instrumentationskunde – Ü: Stylistic Studies. □ Prof. Dr. Siegfried Gmeinwieser: Palestrina und Palestrinastil. □ Prof. Dr. Wolfgang Horn: Musik und Tod: Requiem und Trauermusiken – HS: Musik und Rhetorik – PS: Notationskunde II: Tabulaturen und Weiße Mensuralnotation – Ü: Strukturelles Hören (mit begleitender Lektüre des Buches von Felix Salzer). □ Prof. Dr. Rainer Kleinertz: Allgemeine Musikgeschichte IV (19. und 20. Jahrhundert) – HS: Die Musik des 15. Jahrhunderts in Italien – PS: Musik in Paris 1830–1848. □ Dr. Andreas Pfisterer: Ü: Instrumentenkunde: Das Orchester im 17. und 18. Jahrhundert.

Rostock. Prof. Dr. Joachim Stange-Elbe: History of digital music – S: Netzkultur – Komponieren, Musizieren, Interagieren und Virtualisieren im global network. □ PD Dr. Peter Tenhaef: Musik vom Ende der Welt – S: Rhetorische Aspekte sakraler Musik.

Rostock. *Hochschule für Musik und Theater.* Prof. Dr. Hartmut Möller: Verdis Schiller – Primitivismus und Avantgarde – V/S: Basiswissen Europäische Musikgeschichte – S: Kulturkontakt und Filmmusik: Orientalismen – S: Methoden der Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Britta Sweers). □ Prof. Dr. Britta Sweers: S: Die Game-

lan-Musik Indonesiens – Ü: Vom Klang zur Schrift: Musik-Transkriptionen. □ Prod. Dr. Walter Werbeck: Richard Strauss – Ü: Übung zur Vorlesung – S: Die Frühgeschichte der Claviermusik in Deutschland.

Saarbrücken. PD Dr. Helmut Brenner: Música ranchera: das lateinamerikanische Äquivalent zur Country & Western Music. □ Prof. Dr. Wolf Frobenius: PS: Messe bis 1600 - S: Webern. □ Wolfgang Korb: Musikwissenschaft und Rundfunk. □ PD Dr. Andreas Krause: PS: Johann Sebastian Bach, *Die Kunst der Fuge*. □ Dr. Rainer Schmusch: PS: Methodik: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Herbert Schneider: Strawinsky – S: Beethovens Kammermusik – PS: Systematik: Musikkritik und Musikästhetik Eduard Hanslicks und seiner Zeitgenossen. □ Dr. Ulrike Voltmer: Ü: Musikpsychologie. □ PD Dr. Markus Waldura: Musikgeschichte des Mittelalters. □ PD Dr. Tobias Widmaier: PS: „On the road again“. Musikermigration in Geschichte und Gegenwart.

Salzburg. AoProf. Dr. Manfred Bartmann: PS aus der Musikethnologie/Systematischen Musikwissenschaft. □ Dr. Robert Crow: Ü: Historische Satzlehre 1 – Dr. Robert Crow: Ü: Historische Satzlehre 3. □ O. Prof. Dr. Claudia Jeschke: Einführung in die Tanzwissenschaft. □ U. Ass. Dr. Gunhild Oberzaucher-Schüller: Tanzgeschichte. □ U. Ass. Dr. Hendrik Schulze: Musikwissenschaftl. Spezialgebiete. □ O. Prof. Dr. Jürg Stenzl: GS: Einführung in die Musikwissenschaft 1 – Musikgeschichte 1. □ U. Ass. Dr. Silvia Wälli: Ü: Notationskunde.

Stuttgart. Prof. Dr. Joachim Kremer: Städtische Musik und Musiker in der Renaissance (1400–1600) – HS: Georg Philipp Telemann, der „glückliche Rivale J. S. Bachs“? – PS: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Susanne Frey/Prof. Dr. Dörte Schmidt: PS: Grundkurs: Arbeitstechniken für Studierende der ML- bzw. KA-Studiengänge. □ Philine Lautenschläger: PS: Konzepte der Programmgestaltung in der Geschichte des Konzertwesens. □ Stefanie Rhein: PS: Musik im Leben und Alltag Jugendlicher. Soziologische Dimensionen des Umgehens mit Musik. □ Prof. Dr. Sointu Scharenberg: „Die Schule neu denken“. Musikpädagogik nach 1950 – HS: Leo Kestenberg. Visionen ästhetischer Bildung – HS: Von solchen, die gehen und solchen, die kommen. Musik zwischen Kulturen. □ Prof. Dr. Dörte Schmidt: Musikgeschichte im Überblick: Das 18. Jahrhundert – PS: Mozart in Wien – HS: Isang Yun und die Erfindung eines dritten Raumes zwischen Europa und Asien. □ Dr. Antje Tumat: Kirchenmusik im Zeitalter der Säkularisierung II.

Trossingen. Astrid Bolay: PS: Bach-Rezeption in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. □ Volker Helbing: S: Zur Schichtenlehre Heinrich Schenkers. Einführung, Übungen und Lektüre ausgewählter Werkanalysen – S: Kurtág und Ligeti, Instrumentalmusik. □ Prof. Dr. Thomas Kabisch: Forschungsfreiemester. □ Prof. Dr. Nicole Schwindt: Musikgeschichte im Überblick: Die weltliche Musik der Renaissance – S: W. A. Mozart, Sonaten für Klavier und Violine (gem. mit Prof. Eckart Sellheim und Prof. Anton Steck) – S: Die Anfänge der Claviermusik. □ Prof. Dr. Andreas Traub: Die Messe im 19. und 20. Jahrhundert.

Tübingen. Ute Abele M. A.: Ü: Die canti carnascialeschi der Renaissance. □ Prof. Dr. August Gerstmeier: Die Musik des Mittelalters – S: Das geistliche Lied im 19. Jahrhundert – HS: Die Musik bei A. Schopenhauer und S. Kierkegaard. □ Dr. Stefan Morent: PS: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten (Quellenkunde). □ Christian Raff: Ü: Lektüre- und Analysekurs zum frühen Stockhausen (gem. mit Achim Bornhoeft). □ Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid: Mozarts Kirchenmusik – PS: Die Anfänge der Mehrstimmigkeit – HS: Beethovens Streichquartette. □ Prof. Dr. Andreas Traub: Überlegungen zur Musikgeschichte. □ HD Dr. Michael Zywiets: Kirchenmusik zwischen 1918 und 1945 – S: Historische Aufführungspraxis.

Weimar-Jena. Prof. Dr. Detlef Altenburg (Forschungsfreiemester): Exkursion nach St. Petersburg (gem. mit Christoph Meixner M. A.). □ Prof. Dr. Michael Berg: Aufbruch und Mimikry. Dmitri Schostakowitsch – S: Dmitri Schostakowitsch: Die Kammermusik. □ Dr. Bram Gätjen: Akustik der Musikinstrumente – PS: Einführung in die musikalische Akustik. □ Prof. Dr. Helen Geyer: Instrumentalmusik des Barock – Ü: Übung zur Aufführung der Opernschule im SS 2006 (gem. mit Prof. Elmar Fulda). □ Katharina Hofmann M. A.: BS: Einführung in das Bibliothekswesen. Geschichte, Funktion, Benutzung von Bibliotheken. □ Knut Holtsträter M. A.: Ü: Musikanalyse (Grundkurs). □ PD Dr. Oliver Huck: Musikgeschichte im Überblick I. Von den Anfängen bis ca. 1430 – S: Genie und Besonnenheit. Theorien des künstlerischen Schaffensprozesses und das Komponieren in der Zeit der Wiener Klassik – Ü: Historische Musikwissenschaft vs. New Musicology. □ Juri Lebedev: Ü: Partiturspiel/ Partiturlkunde. □ HD Dr. Franz Körndle: S: Die mehrstimmige Messe im 15. und 16. Jahrhundert – PS: Orgel und Orgelmusik in der Geschichte – Ü: Einführung in die liturgische Mehrstimmigkeit. Notationskunde II. □ Dr. Irina Lucke-Kaminiaz: Ü: Hermann Abendroth als Vorstandsmitglied des ADMV. □ Prof. Dr. Albrecht von Massow: Musik als Weltanschauung – S: Analysis in progress. Pierre Boulez (gem. mit Prof. Michael Obst) – Die moderne Gesellschaft und ihre Musik (gem. mit Prof. Dr. Hans-Joachim Giegel) – PS: Musik als Ursache von Musikästhetik – Ü: Musikanalyse (Aufbaukurs). □ Christoph Meixner M. A.: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Chormusik im 19. Jahrhundert. □ Dr. Axel Schröter: Ü: Das *Fitzwilliam Virginal Book*. □ Prof. Dr. Wolfgang Thein: Ü: Einführung in die Notenedition. □ Prof. Dr. Helmut Well: Musikgeschichte im Überblick III. Von der Wiener Klassik bis in die Moderne – S: Schuberts Lieder – PS: Die „Zweite Wiener Schule“ – Ü: Instrumentenkunde. □ Prof. Dr. Christoph Wolff: BS: Mozarts Klavierkonzerte. Kompositionsgeschichte und Aufführungspraxis. □ Saskia Woyke M. A.: Ü: Traktate zur Gesangs- und Verzierungstechnik im 17. und 18. Jahrhundert.

Wien. O.Univ.-Prof. Dr. R. Allgayer-Kaufmann: Einführung in die Musikwissenschaft – PR: Arbeiten mit multimedialen Technologien – PS: Karawitan. Traditionelle Musik auf Java –Einführung in die Ethnomusikologie I –

EX: Faschingsbrauchtum in Österreich – S: Improvisation. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. M. Angerer: Ü: Debussy – S: Adornos *Philosophie der Neuen Musik* – PS: Oper im 19. Jahrhundert: Ethos – Affekt – Empfindung – Gefühl. □ Univ.-Doz. tit. Ao. Prof. Dr. T. Antonicek: UV: Musik in außermusikalischen Quellen. □ Dr. G. Bobeth M. A.: Ü: Musikwissenschaftliche Arbeitstechniken – Ü: Einführung in die Neumennotation. □ P. Boenke: Ü: Einführung in das Hören von Strukturen. □ M. Büsser: Popkultur und Pop-Begriff nach 1960. □ Dr. W. Deutsch: Musikcodierung und -Beschreibungssysteme. □ Dr. O. Elschek: Empirische und theoretische Musikforschung. □ o. Univ.-Prof. Dr. G. Gruber: Koll: Franz Schubert – Musikgeschichte I – Franz Schubert – Ü: Einführung in die musikalische Analyse. □ Ass.-Prof. Dr. G. Haas: S: Musikerinnen und Musiker zur NS-Zeit. □ Ass.-Prof. Dr. M. Handlos: PS: Das einsätziges Klavierstück – Ü: Musikwissenschaftliche Arbeitstechniken. □ G. Junker M. A.: V/Ü: Raum-akustik. □ Prof. F. Kerschbaumer: Geschichte des modernen Jazz. □ Prof. Dr. L. Knessl: Die Musik im 20./21. Jahrhundert I. □ H. Kowar: Flötenlehre – Flötenwerke. □ Univ.-Doz. Dr. tit. Ao. Prof. G. Kubik: Afrikanische Musik I. □ W. Litschauer: PR: Editionstechnik am Beispiel Schubert. □ Univ.-Prof. Dr. B. Lodes: S: Mozart, Beethoven und Schubert-Aspekte – V/Ü: Ludwig van Beethoven. □ Ass.-Prof. Dr. E. Lubej: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft I – Ü: Musikwissenschaftliche Laborübungen. □ Prof. A. Mayeda: S: Durchführungstechnik in Streichquartetten. □ N. N.: S: Musikalische Hermeneutik – Musik nach 1945 – PR: Musik in den Printmedien. □ H. Ort Mayer M. A.: Ü: Einführung in das Hören von Strukturen. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. H. Seifert: Ü: Erstellen eines Thematischen Verzeichnisses – PS: Aufführungspraxis: ausgewählte Kapitel – S: Das instrumentale Rezitativ. □ Ass.-Prof. Dr. A. Schmidhofer: S: Musikethnologie, Schamanismus, Musiktherapie. □ R. Schütz M. A.: PR: Praktische Einführung in das Gamelan-Spiel. □ Dr. B. Tammen: V: Einführung in die Musikikonographie. □ N. Wallaszkovits: PR: Schallträgerpraktikum. □ Ass.-Prof. Dr. M. Weber: V: Musik der Welt II – Ü: Musikwissenschaftliche Arbeitstechniken.

Wien. *Universität für Musik und darstellende Kunst.* Gastprof. Dr. Peter Andraschke: S: *Verklärte Nacht*. Zwischen Tonalität und Atonalität: Kompositionen auf Texte von Richard Dehmel und Georg Trakl – S: *Ein Überlebender aus Warschau*. 60 Jahre Kriegsende: Musik gegen Krieg und Unterdrückung. □ Mag. Patrick Boenke: Geschichte der Musiktheorie 1: Theorie der Einstimmigkeit – Geschichte der Musiktheorie 5: Theorie des 19. Jahrhunderts – Musikalische Analyse nach Schenker II, 1 – Volksmusikanalyse 1. □ Prof. Dr. Irmgard Bontinck: S: Musiksoziologisches Seminar – S: Musiksoziologie für Dissertanten – S: Theoretische Ansätze der Musiksoziologie und Möglichkeiten der pädagogischen Reflexion. □ Prof. Dr. Michele Calella: S: Die Lieder Franz Schuberts – PS: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Mozart und das Musiktheater seiner Zeit – S: Die deutschsprachige Oper im frühen 20. Jahrhundert (ca. 1905–1938): Dramaturgie und musikalische Strukturen. □ Prof. Dr. Martin Eybl: Grundbegriffe der Musikgeschichte. □ Prof. Dr. Marie-Agnes Dittrich: Analyse 1: Das Spiel mit Zeichen, Modulen und Stilen: Einführung in die Formen des klassischen Stils – Analyse 3: Bizarrerie, Freiheit und Logik: Möglichkeiten der Formbildung vom 17. bis 19. Jahrhundert – Analyse 5: Kammermusik und Sinfonik des 19. Jahrhunderts: Kompositionspraxis, Theorie und Rezeption – Analyse 7: Analysen ausgewählter Werke zwischen ca. 1910 und 1950. □ Ass.-Prof. Dr. Christian Glanz: Musikgeschichte 3: Arbeitermusik – Konservatorium zur Vorlesung Grundbegriffe der Musikgeschichte. □ Ass.-Prof. Dr. Markus Grassl: S: Musizieren auf Instrumenten/Instrumentalmusik im Mittelalter und in der Renaissance – Konservatorium zur Vorlesung Grundbegriffe der Musikgeschichte – Höfische Musikkultur: Fallstudien vom 12. bis zum 19. Jahrhundert. □ ao.Prof. Dr. Gerold W. Gruber: S: Ein Haydnspaß im Mozartjahr: Analyse und Rezeption der Musik Haydns und Mozarts – S: Musikalische Strukturanalyse 1. □ Prof. Dr. Gerlinde Haid: Europäische und österreichische Volksmusik. Überblick über Volksmusikkulturen in Europa – Einführung in die volksmusikalische Feldforschung – S: Geschichte und Theorie der Volksmusik. □ Dr. Lukas Haselböck: S: Die Musik Claude Debussys – Analyse 5 für Tonmeister. □ Mag. Maria Helfgott: S: Aufführungspraktische Probleme im 17. Jahrhundert. □ ao.Prof. Dr. Ursula Hemetek: S: Musik der Minderheiten – S: Ethnomusikologie – Einführung in die volksmusikalische Feldforschung – S: Geschichte und Theorie der Volksmusik. □ Dr. Andreas Holzer: Musik nach 1945 – Spezielle Musikalische Strukturanalyse für Blas- und Schlaginstrumente – Konservatorium zur Vorlesung Grundbegriffe der Musikgeschichte. □ Dr. Annegret Huber: Analyse 5: Musik zwischen den Künsten: Analytische Impulse durch das Konzept der Intermedialität – Analyse 7: Entwicklung analytischer Fragestellungen für Werke des 20. und 21. Jahrhunderts. □ Mag. Michael Huber: S: Strukturen des gegenwärtigen Musiklebens (Soziologie musikalischer Institutionen und Verhaltensweisen). □ Dr. Stefan Jena: Musik der Gegenwart – S: Musik ohne Interpreten: Eine Geschichte der elektronischen Musik. □ Prof. Dr. Reinhard Kapp: Musikgeschichte 1: Von der Antike bis zu den Anfängen der Mehrstimmigkeit – Neue Musik seit 1950: Das Problem der Gattungen – Musikgeschichte 3: Geschichte und Theorie der musikalischen Gattungen. □ Prof. Dr. Hartmut Krones: Einführung in die historische Aufführungspraxis – Aufführungspraxis der Vokalmusik 1 – S: Tempofragen im 15.–18. Jahrhundert – S: Neue Materialien in der Neuen Musik. □ Ass.-Prof. Dr. Anita Mayer-Hirzberger: Musikgeschichte im Überblick 1 – PS: Einführung in die wissenschaftliche Arbeitstechnik (gem. mit Ass.-Prof. Dr. Manfred Permoser) – Konservatorium zur Vorlesung Grundbegriffe der Musikgeschichte. □ Ao. Prof. Dr. Elena Ostleitner: Musiksoziologie 1: Einführung in die musiksoziologische Denkweise – S: Frau und Musik: Zur Rolle der Frau als ausübende und schaffende Musikerin. □ Ass.-Prof. Dr. Manfred Permoser: S: Im Atem der Zeit. Ernst Krenek als Zeitzeuge – Musikgeschichte 3: Spätes 18. Jahrhundert und 19. Jahrhundert – PS: Einführung in die wissenschaftliche Arbeitstechnik (gem. mit Ass.-Prof. Dr. Anita Mayer-Hirzberger). □ Ass.-Prof. Dr. Rudolf Pietsch: S: Volksmusik 1 (Einführung in die Volksmusik und Ethnomusikologie) – Management der Volksmusik – Einführung in die volksmusikalische Feldforschung – S: Geschichte und Theorie der Volksmusik. □ Ao. Prof. Dr. Margareta Saary: S: Strukturanalyse und Repertoirekunde: Musikalische Gattun-

gen und Stile für den „Musikfreund“ – S: Musikanalyse 1: Musik als „Abbild des Lebens“. □ Ao. Prof. Dr. Werner Schulze: Harmonik 1: Grundfragen der Harmonik – Harmonik 3: Grundlegung der Harmonik in der Antike. □ Ao. Prof. Dr. Alfred Smudits: Einführung in die musiksoziologische Arbeitsweise – S: Einführung in die Methoden empirischer Sozialforschung – S: Einführung in die Kulturgeschichte und Kulturosoziologie. □ Ao. Prof. Dr. Cornelia Szabó-Knotik: S: Das Streichquartett – Form und Bedeutung im Spannungsfeld bürgerlicher Musikkultur – Musikgeschichte 3: Musik als Sprache. □ Prof. Dr. Dieter Torkewitz: Musiktheorie 1: Allgemeine musiktheoretische Fragestellungen in unterschiedlichen Jahrhunderten – Musiktheorie 3: Satztechnik und Instrumentation in Opern des 18./19. Jahrhunderts – Musiktheorie 5: Technik und Form in Vokal- und Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts – Musiktheorie 7: Bearbeitungs- und Aufführungspraxis – S: Das Verhältnis von Theorie und Komposition seit dem 19. Jahrhundert – S: Musik zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

Würzburg. *Musikwissenschaft.* Dr. Frohmut Dangel-Hofmann: Ü: Lektüre lateinischsprachiger Texte zur Musiktheorie. □ Dr. Hansjörg Ewert: PS: Musiktheorie nach 45 (gem. mit Prof. Dr. Dag Hasse) – PS: Die Motette des 15. und 16. Jahrhunderts – PS: Die klassische Sonate. □ Dr. Thomas Irvine: PS: „Es ist sogar gut geschrieben.“ Leopold Mozarts *Violinschule* zwischen Anweisung und Musikliteratur. □ Prof. Dr. Bernhard Janz: Robert Schumann – HS: Das Instrumentalwerk Joseph Haydns – PS: Das italienische Madrigal des Cinquecento. □ Prof. Dr. Ulrich Konrad: Europäische Musik von der Antike bis zum Ende der Ars nova [Musikgeschichte I] – PS: Friedrich Schiller und die Musik – Ü: Joachim Burmeister, *Musica poetica* (1606). □ Prof. Dr. Wolfgang Osthoff: PS: Euripides' *Alkestis* und die europäische Oper (Gluck und andere) (gem. mit Prof. Dr. Michael Erler). □ Dr. Oliver Wiener: PS: Konzeptionen des Liedes 1770–1930. Querschnitt durch eine musikalische Gattung – PS: „Der tiefste Ton aller Oktaven.“ Die symphonischen Konzeptionen Karl Amadeus Hartmanns – Ü: Methodologie der musikalischen Analyse (II): Paradigmen graphischer Repräsentation.

Musikpädagogik. Prof. Dr. Friedhelm Brusniak: Geschichte der Musikpädagogik II (20. Jahrhundert) – Einführung in musikpädagogische Psychologie – HS: Wege zu Mozart. □ PD Dr. Erich Tremmel: PS: Grundlagen der Musikinstrumentenkunde.

Zürich. PD Dr. Dorothea Baumann: S: Die italienischen Musikhandschriften des Trecento als Gegenstand der Forschung – PS: Musikalische Akustik und Instrumentenkunde. □ Prof. Dr. Anselm Gerhard: S: Opern von Claudio Monteverdi. □ Dr. Bernhard Hangartner: Ü: Musikgeschichte im Überblick bis 1600 – Ü: Mensuralnotation des 15. und 16. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen: Gattungsgeschichte des Liedes I: 18./19. Jahrhundert – PS: Claude Debussy: Klaviermusik. □ Prof. Dr. Laurenz Lütteken: Musik des Mittelalters – S: Tschairowskys Sinfonien. □ Andrea F. Rascher: PS: Kultur – Künstler – Staat. □ Steffen A. Schmidt: PS: Béla Bartók. □ N.N.: PS: Einführung in die Musikwissenschaft.

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

EMMANUELA KOHLHAAS: *Musik und Sprache im Gregorianischen Gesang*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2001. 381 S., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 49.)

Die Bonner Dissertation von Emmanuela Kohlhaas geht ein Thema an, das in der Chorforschung viel thematisiert wird, das einer umfassenden Erforschung jedoch bislang harret. Der enge Konnex zwischen Sprache und ‚Vertonung‘ im Choral ist ein Gemeinplatz, bis zu dem Punkt, dass die Musik überhaupt nur als ‚verlängerter Arm‘ der Sprache oder als eine gehobene Rezitation derselben angesehen wurde. Seit dem frühen Mittelalter heben nahezu alle Autoren, die sich mit der Praxis und Ausführung des Chorals befassen, genau diese – sich einer Identität nähernde – Verbindung hervor, mit stereotypen Aufforderungen, dass „Barbarismen“, das heißt Verstöße im Gesang gegen den korrekten und verständlichen Textvortrag, zu vermeiden seien. Während aber, hiervon ausgehend, die Anpassung der psalmodisch-rezitatoren Gattungen an den Sprachrhythmus in Theorie, Praxis und Literatur selbstverständlich geworden ist, machte sich bei den komplexeren Gattungen des Proprium (Introitus und Graduale etc.) und Offizium (Antiphonen, Responsorien) bisher eher Ratlosigkeit breit: Jenseits einer grundsätzlichen Übereinstimmung von Textphrase und Melodiephrase konnte bislang kein konsequent auf den Sprachrhythmus aufbauendes Prinzip der Disposition von Melismen und melodischen Akzenten beschrieben werden. Umso rätselhafter scheint dies insofern, als das Repertoire – wohl mittlerweile unbestritten – in karolingischer Zeit einer grundlegenden Ordnung und Revision unterzogen wurde, im Zuge derer auch diesbezügliche Ungereimtheiten hätten ausgeräumt werden können. Sollte etwa an dieser Frage gar kein Interesse geherrscht haben? Dies widerspricht nicht nur dem gesunden Menschenverstand, sondern offenbar auch Kohlhaas’ tiefer Überzeugung, und sie unternimmt daher in ihrem Buch den Versuch, den Gegenbeweis anzutreten.

Kohlhaas nähert sich diesem Problem – obwohl als benediktinische Ordensschwester

selbst Praktikerin und offenkundig auch glänzende Kennerin des Repertoires – dabei von musikwissenschaftlich-analytischer Seite und nicht von Seiten der semiologischen ‚Chorallehre‘. Wie sie selbst bemerkt, ist die von den Solesmenser Mönchen entwickelte Semiologie der rhythmisch-melodischen ‚Zeichenhaftigkeit‘ der Neumen historisch unzureichend gedeckt und trägt zur Erkenntnis, inwieweit mittelalterliche Chormelodien auf ihren Text eingehen, auch insofern wenig bei, als sie die Einheit der beiden schlicht postuliert und entsprechend verfährt. Man erkennt zwar beim Lesen rasch, dass auch Kohlhaas bei ihrem Nachweisversuch eines nachvollziehbaren Verhältnisses von Musik und Text nicht ergebnisoffen vorgeht; der Ansatz ist aber immerhin insoweit ‚nüchterner‘, als er ausschließlich den überlieferten Notentext als Grundlage nimmt; das Verlangen nach einer möglichst zuverlässigen Textgrundlage bedingt auch eine Beschränkung auf die im *Graduale Triplex* vorliegenden Propriumsgesänge.

Das Buch beginnt mit einem ausführlichen Überblick über die Äußerungen mittelalterlicher Autoren zum Verhältnis bzw. der Identität von Sprache und Musik („dicere“ und „cantare“), von Isidor und Alkuin bis Guido von Arezzo; bemerkenswert ist die erhebliche Anzahl von Quellen, in denen nicht nur die Vermeidung von Barbarismen, sondern auch eine Umsetzung des Textsinnes in der Musik postuliert wird. Man hätte sich hier von der Autorin eine etwas klarere Scheidung zwischen der Behandlung des „metrum“ (Rezeption der antiken, nach Silbenquantitäten ordnenden Verslehre), des „rhythmus“ (mittelalterliche Verslehre nach Silbenzahl und Wortakzent) und des „accentus“ (je nach Autor antiker Tonhöhen- oder nachklassischer Intensitätsakzent) gewünscht, aber da die zeitgenössischen Autoren diese Unterscheidungen zum Teil selbst nicht kennen oder falsch beschreiben und sich im Grundtenor einig sind, tut das der Sache insgesamt keinen Abbruch.

Interessant wird es dann in den folgenden Kapiteln, in denen Kohlhaas den Beweis anzutreten versucht, dass die theoretische Analogie

Sprache – Musik ihren Niederschlag eben auch in der Realität findet. Sie beginnt dabei auf dem vergleichsweise sicheren Boden der „formulae“, am Beispiel der mit solchen festen Melodieformeln operierenden Gradual- und Tractusvertonungen in übereinstimmendem Modus. Durch die vergleichende Analyse vieler Gesänge kann sie überzeugend nachweisen, dass der melodische Verlauf hier tatsächlich bis ins Detail deklamatorisch motiviert ist: Die längeren Melismen der Formeln sind mit betonten Silben des Textes bzw. den Phrasenenden in Übereinstimmung gebracht, in einer Art und Konsequenz, die ein bewusstes Vorgehen zwingend erscheinen lässt und die ferner auch die Frage, ob denn ein längeres Melisma im Choral überhaupt eine ‚Betonung‘ anzeigte, positiv beantwortet.

Ausgehend von dieser Erkenntnis untersucht Kohlhaas nunmehr unter dem Stichwort „imitatio“ ausgewählte Stücke und Teilrepertoires aus dem Proprium missae. Deutlicher noch als bereits Willi Apel in seinem grundlegenden *Gregorian Chant* (Bloomington 1958) gelingt es ihr dabei, ein statistisch relevantes Vorherrschen von längeren Melismen und/oder melodischen Akzenten/Spitzentönen entweder auf betonten Silben am Wortanfang bzw. in der Wortmitte nachzuweisen – oder aber am Wort- bzw. Phrasenende, was dort offenbar der Hervorhebung der Struktur und nicht des Prosaakzentes dient. Auf die eine oder andere Art scheinen die Choralmelodien demnach tendenziell von der Textstruktur nicht nur auf Phrasenebene, sondern auch im Detail abhängig zu sein. Man ist angesichts von Kohlhaas' beeindruckender Repertoirekenntnis gerne geneigt zu glauben, dass ihre diesbezüglichen Analysen pars pro toto repräsentativ für das gesamte Repertoire stehen können; ein ungutes Gefühl hinterlässt freilich die Selektivität, mit der sie einmal ein Melisma, ein anderes Mal einen Spitzenton oder eine – emphatisch? – aufsteigende melodische Geste auf betonter Silbe als deklamatorisch relevant darstellt, ein drittes Mal dann ein Melisma am Wortende, das dort eine ganz andere strukturelle Funktion erfüllt und vor allem dem Prosaakzent des Lateinischen zwangsläufig zuwiderläuft. Die Autorin vermag jenseits eines allgemeinen „varietas“-Postulats nicht plausibel zu machen, warum einmal das eine, einmal das andere Vorrang haben soll – abgesehen von dem nach wie vor beachtlichen Pro-

zentsatz von deklamatorisch neutral oder sogar ‚falsch‘ (d. h. mit dem Melisma auf unbetonter Silbe) umgesetzten Wörtern.

Weit prekärer ist allerdings Kohlhaas' Suche nach der „imitatio sensus“, der inhaltlich relevanten Vertonung. Der – nicht weiter begründete – Versuch, Kategorien der barocken Figurenlehre (Emphase durch Spitzentöne oder Melismatik, besonders große Intervalle, fallende Semitonien, Raumanalogien des Aufstiegs und Abstiegs, Tonhöhenymbolik) auf mittelalterliche Musik zu übertragen, wird nicht dadurch überzeugender, dass die Autorin hiermit in einer langen Tradition gleichermaßen fragwürdiger Versuche steht. Zudem bleibt es bei einer langen Aufzählung von Einzelfällen – wie Kohlhaas in der Zusammenfassung selbst zugesteht, handelt es sich nicht um eine „durchgängig angewandte ‚Methode‘“ (S. 300). Was vor allem fehlt, ist der methodisch erforderliche Nachweis des ‚Besonderen‘ solcher Gesten – das heißt der Nachweis, dass Wörter mit entgegengesetztem oder neutralem Sinn nicht in der beschriebenen Weise umgesetzt werden. So beschreibt Kohlhaas selbst am Beispiel der Textphrase „universi te expectant“ (S. 249–251), die in Introitus, Graduale und Offertorium zum ersten Advent erscheint, dass das Wort „expectant“ einmal in einer Aufwärtsbewegung vertont wird („als ein sich Ausstrecken [...] auf Gott hin“), dann als Umspielung eines einzigen Tones („es erhält [...] etwas ‚Wartendes‘, die Spannung Aufrechterhaltendes“), dann als Abwärtsbewegung („Theologisch könnte die ‚tiefe‘ Variante des ‚expectant‘ in der Vorstellung wurzeln, daß die erwartete Ankunft des Messias einen Abstieg Gottes, seine Selbstentäußerung in der Menschwerdung bedeutet“). Die Autorin formuliert diese wie alle anderen entsprechenden Ansätze bewusst als Vorschlag – dennoch erschiene eine solche Interpretation selbst noch für eine Bach-Kantate gewagt, ganz zu schweigen von einem Repertoire, in dem die Relevanz der hier stillschweigend zugrunde gelegten Raum- und Zeitanalogien überhaupt noch zu demonstrieren wäre. Interessant und bedenkenswert sind dagegen die Beobachtungen des Schlusskapitels („similitudo dissimilis“), in dem melodische Übereinstimmungen innerhalb eines Gesanges oder auch zwischen verschiedenen Gesängen beschrieben werden. Die schiere Anzahl und inhaltliche Prägnanz

dieser Bezüge (aufbauend auf der Sorgfalt, mit der bereits die oben erwähnten „formulae“ disponiert wurden) lässt nur den Schluss zu, dass hier ‚Komponisten‘ oder ‚Redakteure‘ des Choral mit hohem Bewusstsein am Werk waren.

Der Gesamteindruck, den das Buch hinterlässt, ist somit ein zwiespältiger: Einerseits zeigt Kohlhaas, dass es sich lohnt, über Fragen der ‚Textvertonung‘ im Choral weit intensiver nachzudenken, als dies bisher getan wurde (wie überhaupt die analytische Beschäftigung mit dem Choral in der deutschen Musikwissenschaft momentan einen erfreulichen Aufschwung erfährt); hinsichtlich der strukturellen Korrespondenzen von Musik und Sprache weisen Methodik und Ergebnisse in eine viel versprechende Richtung. Andererseits zeigt sie mit derselben Deutlichkeit, dass inhaltliche Deutungsversuche in diesem Bereich bis auf weiteres pure Spekulation bleiben müssen – zumal ungewiss ist, ob der Mediävistik für diesbezügliche Fragestellungen überhaupt jemals historisch und methodisch tragfähige Kriterien zur Verfügung stehen werden.

(Februar 2005) Thomas Schmidt-Beste

CHRISTOPHER SCHMIDT: Harmonia Modorum. Eine gregorianische Melodielehre. Winterthur: Amadeus Verlag 2004. 224 S., Nbsp. (Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis. Sonderband.)

Dies ist kein gelehrtes Buch. Der Leser wird – nach einer platonisch getönten Einleitung – in den Unterricht mitgenommen, wo gesungen und improvisiert wird, bis aus dem liegenden „Raumton“ eine gregorianische Introitusmelodie wird. Der Historiker unter den Lesern kann diesen faszinierenden Weg mitgehen; er muss sich allerdings auch fragen, wie sich das dabei entstandene System der „Harmonia Modorum“ zu dem verhält, was wir sonst über den Gegenstand wissen können.

Unter den von Schmidt verwerteten Ansätzen ist insbesondere die Melodielehre von Joseph Smits van Waesberghe zu nennen, dessen Begriffe er selbständig weiterentwickelt. Während bei Joseph Smits van Waesberghe allerdings der Kontrast von Haupt- und Gegentönen auf die jeweilige Finalis bezogen ist und nur sekundär durch die systembedingte „Euphonie“ beeinflusst wird, tritt bei Schmidt das

tonartunabhängige diatonische System in den Vordergrund, die „Hauptreihe“ wird auf den „Raumton“ *F* fixiert, die *G*-Reihe wird dann zur abgeleiteten „Gegenreihe“.

Die Entschlüsselung des Choralrhythmus durch Eugène Cardine ist Schmidt zwar bekannt (er verweist gelegentlich darauf, wenn auch mit der sachlich falschen Suggestion, es handle sich um eine St. Galler Lokaleigenheit), auf seine Analysen hat dies jedoch keinen Einfluss.

Die auf André Mocquereau zurückgehende Erkenntnis, dass die älteste uns greifbare Melodiefassung des Choral nicht in der Editio Vaticana und auch nicht im von Schmidt gelegentlich zitierten Codex Montpellier H. 159 zu finden sei, sondern in den ältesten adiastematischen Handschriften und in der beneventanischen Überlieferung, wird überhaupt nicht berücksichtigt. Eine historische Rekonstruktion der Melodien sprengte zwar die Harmonia Modorum nicht, verlagerte aber das Gewicht deutlich vom Zentrum an die Peripherie. Dies wirft die Frage auf, ob nicht das *F*-zentrierte System, das Schmidt darstellt, die schiefe Ebene ist, auf der die Überlieferungsgeschichte spielt. Dann wäre aber der Wurzelboden der gregorianischen Melodien in der entgegengesetzten Richtung zu suchen, wie dies die Modustheorie Jean Claires tut (greifbar in den Lehrbüchern seiner Schüler Daniel Saulnier und Alberto Turco), die ihren Ausgang von drei selbständigen Rezitationsstufen *C*, *D* und *E* nimmt. Ob Schmidt diesen gegensätzlichen Entwurf nicht kennt oder nicht kennen will, geht aus dem Buch nicht hervor; der Leser sollte ihn in jedem Fall zur Kenntnis nehmen.

Die von Schmidt stillschweigend zugunsten der Editio Vaticana beantwortete Frage, welches die „eigentliche“ Fassung der Melodien sei, die ältere mit *E*- und *h*-Rezitationen oder die jüngere mit *F/c*-Übergewicht, ließe sich klären, wenn man tiefer in die gregorianische Idiomatik eindringe. Joseph Gajard und andere haben längst darauf hingewiesen, dass die Halbtonverschiebungen zu erkennbaren melodischen Verzerrungen führen und daher als Dekadenzphänomene anzusehen sind.

Schließlich fällt bei den zahlreichen Einzelkommentaren auf, dass eine modale Analyse nicht auf die (zugegebenermaßen unterentwickelte) Formenlehre verzichten kann. Viele

Wendungen werden verständlicher, wenn man berücksichtigt, dass die Introitusmelodien in derselben Weise dreiteilig gebaut sind, wie Peter Wagner dies für die Responsoria prolixa dargestellt hat. Vermutlich wird die Moduslehre noch einmal neu geschrieben werden müssen, wenn die formalen Vorgänge besser aufgearbeitet sein werden.

Insgesamt repräsentiert das Buch eine der wenigen nichtsemiologischen Inseln der europäischen Choralpraxis und zeigt entsprechend ungewohnte Einsichten und typische Rezeptionsausfälle. Eine Integration in die anzustrebende „*Harmonia Requiritum*“ wäre wünschenswert.

(März 2005)

Andreas Pfisterer

BERNHARD MORBACH: Die Musikwelt des Mittelalters. Neu erlebt in Texten, Klängen und Bildern. Mit über 50 Werken auf Audio + Daten-CD. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. 225 S., Abb., Nbsp., CD-ROM.

Das Buch eines engagierten Musikredakteurs ist anzuzeigen, der sich aus einer langjährigen Erfahrung im Umgang mit der so genannten „historischen“ Musikproduktion darum bemüht, seine Hörer und andere Interessierte an ein Verständnis der mittelalterlichen Musik heranzuführen. In einer erstaunlich gut gelungenen Mischung von gut aufbereiteten grundlegenden Informationen, die zugleich immer wieder den Weg zur Vielfalt möglicher Zugangsweisen mit all ihren Problemen offen hält, wird dem Leser eine hervorragende Einführung in den aktuellen Stand der musikalischen Mittelalterkunde geboten. Zwei kleine Anmerkungen seien demjenigen, der in diesem Bereich engagiert ist, erlaubt. „Die Musik des Mittelalters ist verklungen!“ heißt es zu Recht in der Einleitung. Aber beim wichtigsten Repräsentanten der mittelalterlichen Musikkultur, beim so genannten „gregorianischen Choral“ gerät dies doch wieder in Vergessenheit, nämlich dass unser heutiges Verständnis des Chorals einzig und allein auf den Rekonstruktionsbemühungen des 19. und 20. Jahrhunderts beruht (vgl. S. 45). Und bei Guillaume de Machaut geht dann doch der Bach-Liebhaber mit Morbach durch, wenn er das Rondeau *Tant doucement* als aus einem einzigen „Motiv“ gestaltet beschreibt. Dass ein solches

„Motiv“ nur vor dem Hintergrund der modalen und satztechnischen Voraussetzungen beschreibbar ist, gerät darob leicht in Vergessenheit. Nun kann man sich zahlreiche Beispiele dank der beigelegten CD-ROM vor Augen und Ohren halten, wobei Morbach die Übertragungen selbst angefertigt und mit Hilfe einer entsprechenden Software klanglich realisiert hat. Dabei zeigen sich die Schwierigkeiten im Umgang mit dieser Musik umso deutlicher. So ist es fast unerträglich, einen Hymnus ohne den zugehörigen Text und damit ohne die inhaltlich relevanten Nuancen anhören zu müssen. Und der notwendig präzise Rhythmus kann die Bemühungen, unterschiedliche Stimmen – sei es in einem „Neuen Lied“ aus St. Martial oder in einem Stück der „*Ars subtilior*“ – in einer gemeinsamen Erlebniswelt zu verbinden, nur zur Unkenntlichkeit verzerren. Der vokale Kontext, der diesen Stücken immer auch innewohnt, geht dabei vollständig verloren und damit der Rest an Zugangsmöglichkeiten, die ein solches Stück für den heutigen Hörer noch bereithalten könnte. Dann sollte man doch lieber den diskographischen Empfehlungen des Autors folgen.

(März 2005)

Christian Berger

REINHOLD SCHLÖTTERER: Der Komponist Palestrina. Grundlagen, Erscheinungsweisen und Bedeutung seiner Musik. Augsburg: Wißner-Verlag 2001. 321 S., Nbsp.

Reinhold Schlötterers Palestrina-Buch kann ohne Zweifel als die Quintessenz einer jahrzehntelangen intensiven Auseinandersetzung mit dem römischen Komponisten bezeichnet werden und entstand als ausgearbeitete Fassung einer von der Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina preisgekrönten wissenschaftlichen Abhandlung zum 400. Todestag Palestrinas.

Es ist ein Glücksfall, dass ein mit Palestrina so vertrauter Musikforscher und Musiker den Versuch unternommen hat, dessen Musik in den Mittelpunkt zu stellen und Grundsätzliches zu ihrem Wesen, Ausprägung und Würdigung zu formulieren. Erst mit dem Wissen um das ‚Besondere‘ dieser Musik lässt sich begreifen, wie Palestrina bzw. seine Musik zum Ideal und Mythos werden konnten. Dabei macht Schlötterer deutlich, dass die Musikgeschichte

und allgemein der historische Ballast Palestrina zum kirchlichen Komponisten schlechthin stilisierten, ohne zu beachten, dass dieser zu Lebzeiten in seinem Madrigalschaffen mindestens gleichwertig anerkannt war. Bereits in der biographischen Skizze zu Beginn des Buchs (S. 11–24) kommt dieser Tenor zum Ausdruck. So stellt Schlötterer Rom eben nicht nur als ein Zentrum der Kirchenmusik, sondern auch als eines des Madrigals dar.

Wichtigste Grundlage der Musik Palestrinas sei die „vocalità“ als Einheit von Musik, Prosodie und Affekt, aus dem erst „gestalthaftes Sprechen mit Melodie“ (S. 26) hervorgehe. Grundlegende Gedanken zu Typen und Modellen von „vocalità“, die z. B. im Hexachord und in „Urmelodien“ verwurzelt sind (S. 28), sowie die Frage nach der Übertragbarkeit eines melodischen Prinzips auf die Mehrstimmigkeit öffnen dem Leser den Blick in die Weite. Zu begrüßen ist Schlötterers Methode, anhand ausgesuchter Modellkompositionen (*Haec dies*; *Io son ferito lasso*) rote Fäden zu spinnen.

Schlötterer stellt anschaulich Modelle vor, auf die Palestrina zurückgreift – z. B. die Villanella aus dem Bereich der Volksmusik – und weist auf deren Bedeutung als musikalische Archetypen hin. Geradezu paradigmatisch für ein solches Urmodell im Sinne einer Klangraumöffnung steht der Beginn des *Stabat mater* mit seiner Progression dreier Klänge von Grundstellung über Terz- bis zur Quintlage (S. 45). Auch die Imitation deutet er aus dem Blickwinkel modellhafter Intervallkonstellationen. Der Kontrapunkt, in früherer Literatur oft als das Stilmerkmal Palestrinas in den Vordergrund gerückt, diene Palestrina als schöpferisches Regulativ, z. B. beim Ausarbeiten einer auf Laute konzipierten Komposition (S. 64).

Die offene Frage nach der Bedeutung der Modi für das mehrstimmige Komponieren versucht Schlötterer überzeugend vom System aus zu erklären: „Innerhalb eines geschlossenen Systems ist letztendlich jeder einzelne Ton, d. h. jede einzelne Tonqualität durch das ihr innewohnende spezifische Bewegungs- und Zusammenklangspotential eindeutig und unverwechselbar definiert“ (S. 103).

Im Folgenden weist er darauf hin, dass in Palestrinas Umgang mit der Sprache nicht allein die natürliche Textakzentuierung entscheidend sei (S. 122) und hebt den am meisten verkann-

ten Aspekt der „espressività“ in dessen Musik hervor (S. 141).

Im zweiten Hauptteil des Buches, der Werkbetrachtung, rücken die Messvertonungen an die erste Stelle. Aus der Fülle der über 100 Messen greift Schlötterer wenige als charakteristische Muster auf, so z. B. die frühe *Missa Ecce sacerdos* für eine altertümliche Cantus-firmus-Tradition. Erneut kommt die Motette *Dies sanctificatus* zur Sprache, nun im Zusammenhang mit der gleichnamigen Parodiemesse. Das Parodieverfahren wird folgerichtig als assoziatives Komponieren interpretiert (S. 168). Dieser Gedanke erscheint modifiziert wieder, wenn Schlötterer die Nähe der *Marcellus-Messe* zur Psalmodie herausstellt (S. 179).

Unter die Rubrik der liturgischen Gebrauchsmusik fallen die Gattungen der folgenden beiden Kapitel: Hymnus und Magnificat; Falsobordone, Lamentatio, Litanía. Hochinteressant ist Schlötterers These, dass die drei- bis vierstimmigen Litaneien eine dreistimmige „professionelle“ Ebene mit der Möglichkeit einer von Laien ausgeführten vierten, obersten Stimme widerspiegeln (S. 210).

Das Motetten-Schaffen Palestrinas wird unter verschiedenen Blickwinkeln betrachtet, wobei vor allem die Fragen nach Funktion, nach Traditionszusammenhängen (Psalmmotetten wie z. B. das *Miserere* in der Nachfolge Josquins) und nach der Stellung als Einzelkomposition und als Teil eines Werkzyklus spannend dargelegt werden. „Worauf es letztlich ankäme wäre freilich, das einzelne Werk, dem man begegnet, nicht nur unter die allgemeinen Merkmale der Gattung Motette zu subsumieren, sondern als ein musikalisches Individuum zu erfassen und zu würdigen“ (S. 226).

Die in der Palestrina-Literatur unterrepräsentierte Gattung des Madrigals erhält bei Schlötterer das ihr zustehende Gewicht. Dabei spielt Rom als „Probierbühne“ eine zentrale Rolle (S. 228). Deutlich wird, wie Palestrina mit Modellen arbeitet (z. B. *Romanesca*, S. 230) und wie eine Wendung wie der anfängliche *Soggetto* zu *Io son ferito* durch Palestrinas Vertonung sozusagen codiert wird (S. 239) und eine Art von Kompositionstradition stiftet.

Ging es im ersten Teil der Arbeit darum, „die Musik Palestrinas von verschiedenen kompositorischen Aspekten aus ins Auge zu fassen, in einem zweiten darum, einen Über-

blick über die Werke und Werkgattungen zu gewinnen, ist nun allgemeiner zu fragen, was die Komponistenpersönlichkeit Palestrinas im Innersten ausmacht, was man zu seiner Zeit als charakteristisch empfand, und wie sich dieses Charakteristische für uns heute darstellt“ (S. 261). Für diese zentrale Fragestellung spielt der Begriff der „Natur“ eine herausragende Rolle; die manchmal scheinbare Einfachheit der Musik Palestrinas erweise sich „bei genauerem Hinsehen [...] als bis ins Letzte durchformt“ (S. 271).

Unter dem Stichwort der „Zeitgenossenschaft“ bringt Schlötterer Palestrina und Lasso zusammen. Aufgrund des Gattungsppluralismus Lassos sei es unmöglich, dessen Personalstil generell mit dem Palestrinas zu vergleichen, ausgenommen innerhalb gemeinsamer Gattungen (S. 285). Bei Palestrina stehe das „Sprechende“ seiner Musik mehr im Vordergrund (S. 288), vor allem wenn man sie unter den Kriterien der „vocalità“ und der „ars oratoria“ betrachte.

Im letzten Teil des Kapitels „Würdigung“ – zugleich der Schluss des Buchs – kommt Schlötterer auf „Palestrina nach Palestrina“ zu sprechen, genauer gesagt, auf das Phänomen, wie Palestrina zum Paradigma eines kontrapunktischen A-cappella-Ideals wurde. Einige wichtige frühe Rezeptionsstufen beleuchtet Schlötterer dabei, so auch Johann Sebastian Bachs Bearbeitung der *Missa sine nomine*, und stellt fest, „daß bereits im 18. Jahrhundert der Sinn für eine durch alle musikalische Parameter gleichermaßen definierte Ganzheit der Musik Palestrinas geschwunden war“ (S. 297). Für das 19. Jahrhundert beschreibt Schlötterer den Paradigmenwechsel vom „Kontrapunktiker Palestrina zum Harmoniker Palestrina“ (S. 299). Insbesondere mit dem *Stabat mater* Palestrinas setzten sich z. B. Richard Wagner und Franz Liszt fruchtbar auseinander, bis schließlich Palestrina und seine *Missa Papae Marcelli* selbst zum Thema der großen Oper Hans Pfitzners wurden.

Den Aufführungsschwierigkeiten der Musik Palestrinas setzt Schlötterer entgegen: „Oberstes Gebot müßte sein, daß die Musik nicht als ein neutrales lediglich den Vorgaben der Mensur folgendes ‚Zählen‘ abläuft, vielmehr als etwa[s] sinnvoll Durchartikuliertes, die Mensur Überformendes erklingt. Auszugehen ist von der Sprachgestalt, worauf es dabei an-

kommt ist, die einzelnen Worte und Wortgruppen als kompakte Einheiten sinnfällig zu machen, ohne freilich darüber den weitergehenden syntaktischen Bau aus dem Auge zu verlieren. Selbstverständlich gehört dazu auch ein verstehendes Mitvollziehen de[r] Textaussage und ihres Ausdrucksgehalts“ (S. 311).

Wenige kleine Druckfehler (z. B. S. 13, Z. 3: „1538/99“) nehmen nichts von dem ausgezeichneten Gesamteindruck des Palestrina-Buches Reinhold Schlötterers, das zweifellos einen Maßstab in der Literatur zu Palestrina und darüber hinaus zur Musik des 16. Jahrhunderts gesetzt hat.

(März 2005)

Johannes Hoyer

CORINA CADUFF: *Die Literarisierung von Musik und bildender Kunst um 1800. München: Wilhelm Fink Verlag 2003. 386 S., Abb.*

Die intermediale Verschmelzung der Künste hat längst auch zur Entgrenzung der Fachwissenschaften geführt. Namentlich das Musikalische in der Literatur um 1800 markiert ein Grenzgebiet der Literaturwissenschaft, das nicht nur Kernbereiche der Musikwissenschaft berührt, sondern auch zentrale Fragen der Ästhetik und der Künste insgesamt. Denn nicht nur die Emanzipation der Instrumentalmusik, auch die der Landschaftsmalerei ist, wie die Studie von Corina Caduff eindringlich nachzeichnet, Reflex einer grundlegenden Sprach- und Darstellungskrise am Ende der Aufklärung, die das „Unaussprechliche“ zum Kardinalthema der Kunst hat werden lassen. Der erforderlichen fächerübergreifenden Diskussion habe sich die Musikwissenschaft, so der Vorwurf der Autorin, in der Vergangenheit nicht in ausreichendem Maß gestellt. Einen gangbaren Weg zeigt Caduffs Buch insofern auf, als hier der Versuch unternommen wird, literarische, musikalische und kunsttheoretische Diskursfelder zu vereinen und auf ihre gemeinsamen historischen Prämissen zurückzuführen (mit deutlichen Anklängen an Medientheorie, Gender Studies und Anthropologie).

Dementsprechend ist das Themenspektrum der Untersuchung weit gefächert: Musik als Sprache, das Musikalische in der Malerei, Farbe-und-Ton-Theorie im 18. Jahrhundert (am Beispiel der Idee des Farbenklaviers), der poetische Topos von der Gewalt der Musik (Hein-

rich von Kleist, Johann Wolfgang von Goethe), die Imagination von realer und fiktiver Musik in Musikkritik und Dichtung der Frühromantik, der (Frauen-)Körper zwischen Stimme, Instrument und Bild (am Beispiel von Modell und Sängerin in den Musikererzählungen von Wilhelm Heine bis Franz Grillparzer), das Musen-Konzept als Inspirationsmodell der Romantik (bis hin zu Heinrich Heines Kritik) und nicht zuletzt die Trivialisierung von Musik und Musikerfiguren in der Gegenwartsliteratur.

Trotz diskursanalytischer Ansätze ist das Erkenntnisinteresse dieser Studie poetologisch definiert und besteht darin, die Literarisierung von Musik und bildender Kunst in der Literatur um 1800 nachzuvollziehen. Caduff folgt dabei grundsätzlich Christine Lubkolls These von der mythischen Funktion der Musik um 1800, die darin begründet liegt, „Grenzen des Sagbaren sprachlich zu überschreiten bzw. das Vergebliche dieser Anstrengung poetisch zu überspielen“ (*Mythos Musik*, Freiburg im Breisgau 1995, S. 12 f., vgl. Caduff, S. 20). Diese fundamentale Beobachtung hat nun durch Caduffs Einbeziehung der bildenden Kunst eine bemerkenswerte Horizonterweiterung erfahren.

Einzelne Gesichtspunkte dieser insgesamt vielbezüglichen Arbeit lassen sich am Beispiel E. T. A. Hoffmanns zusammenfassen: Deutlicher als dies in August Wilhelm Schlegels Bildgedichten, Wilhelm Heines literarischen Opernparaphrasen oder Wilhelm Heinrich Wackenroders *Berglinger*-Novelle der Fall sei, habe Hoffmann die Topoi der Romantik unmittelbar anhand von konkreter Musik entwickelt. Die Gewinnung des Romantischen an der Musik lässt sich an der Chronologie seiner Schriften zeigen. Demzufolge liegt ein Ursprung der Fiktionalisierung von Musik in der Literarisierung der Musikkritik. Insbesondere Hoffmanns Rezension von Beethovens 5. *Symphonie* habe zu „poetologische[n] Konsequenzen“ geführt (S. 75): Sein berühmtes ‚serapiontisches‘ Erzählprinzip ist „maßgeblich durch seine Auseinandersetzung mit der Musik“ (S. 191) entstanden, d. h. durch die Umsetzung eines inneren Hörens und Sehens im Medium der Poesie. In diesem Imaginationsverfahren sieht die Verfasserin zu Recht nicht nur einen Ursprung der Idee absoluter Musik, sondern auch einen Durchbruch im klassisch-romantischen Inspirationsdiskurs (dies über-

zeugt vor allem mit Blick auf Karl Philipp Moritz' Abhandlung *Die Signatur des Schönen*, wo die Differenz zwischen der Beschreibung des Schönen und der Beschreibung seiner Wirkung markiert wird).

Ein weiteres ostinates Thema bildet die poetische Inszenierung eines phantasmatischen Frauen- bzw. Sängerkörpers in Hoffmanns Musik-Erzählungen wie *Don Juan* oder *Die Fermate*. Die nicht nur bei diesem Autor zu beobachtende Aufspaltung des Frauenkörpers in Kunst (Ton, Harmonie) und Körper (Leib, Natur) mache die Geburt des Künstlers und des Kunstwerks als „Verbrauch des Weiblichen, als Begehren zur Überwindung der Natur“ deutlich (Sigrid Weigel, zitiert nach Caduff, S. 279). Weniger pointiert kommt dagegen der Gedanke zur Geltung, inwieweit der thematische Komplex von Musik bzw. Malerei, Sexualität und Tod im Hinblick auf das Kunstideal der Verewigung ins Leben gerufen wird.

Verdienst dieser sprachlich mitunter irritierenden Monographie ist es, die Genese der Musik als poetisches Phantasma im Übergang von der ästhetischen Theorie zur literarischen Praxis stringent zu re- und dekonstruieren. Weiterführenden Aspekten der Musikalisierung des Weltbildes im 19. Jahrhundert wie der Rolle der Musik in der Philosophie (von Rousseau bis Schopenhauer), der Poetisierung der Musik (vom Lied bis zur Programmmusik) oder der Ikonisierung der Musik in der Malerei wird im zweifellos weit gesteckten transdisziplinären Rahmen dieser Studie jedoch nur eine marginale Rolle zugeschrieben.

(Januar 2005)

Michael Kohlhäufel

Carl Maria von Weber und die Schauspielmusik seiner Zeit. Bericht über die Tagung der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz am 26. und 27. November 1998. Hrsg. von Dagmar BECK und Frank ZIEGLER. Mainz u. a.: Schott 2003. 332 S., Abb., Nbsp. (Weber-Studien. Band 7.)

Der vorliegende Tagungsbericht ist einer der wenigen Sammelbände, die sich ausschließlich der Gattung Schauspielmusik widmen. Freilich hat, wie auch von den Herausgebern eingeräumt wird, seit der Tagung 1998 gerade die Schau-

spielmusikforschung viele neue Ergebnisse aufzuweisen. Dennoch kann dieser Band insofern als ein erstes interdisziplinäres Standardwerk zum Phänomen Schauspielmusik, hier mit einem Schwerpunkt um 1800, begriffen werden, als er nicht nur unterschiedliche Analyseansätze an Einzelbeispielen und damit gleichzeitig viele neue Quellen vorstellt, sondern auch wesentliche methodische Fragen im Umgang mit dieser Gattung aufwirft. Gerade durch die Integration von institutionsgeschichtlichen, editorischen und musikästhetischen Fragestellungen mit Einzelanalysen entsteht so ein Gesamtbild der Probleme im komplexen Umfeld der Gattung Schauspielmusik.

Nach einer erhellenden Einleitung der Herausgeber Dagmar Beck und Frank Ziegler, die sich neben der Vorstellung der Beiträge auch ästhetischen Kontroversen um Musik im Sprechtheater widmen, gibt der Germanist Bodo Plachta aus institutionsgeschichtlicher Sicht Einblicke in das deutsche Theaterleben um 1800 („Zwischen höfischer Repräsentation und bürgerlicher Unterhaltung. Umbrüche in der deutschen Theaterlandschaft zwischen 1790 und 1830“). Mit musikästhetischen Fragestellungen beschäftigen sich Klaus Ernst und Werner Keil. Ernst bettet Johann Christoph Gottscheds Theorie zur Schauspielmusikästhetik überzeugend in ihren philosophischen Kontext ein. Eher fraglich erscheint dagegen Keils These in seinem Beitrag zur Ästhetik der frühromantischen Schauspielmusik: Nach Keil darf man „die historiologisch verquere Vorstellung einer frühromantischen Musikästhetik [...], die sich an ‚klassischer‘ Instrumentalmusik entwickelt haben soll, ebenso wie die in den Schriften der Frühromantiker nie formulierte ‚Idee einer absoluten Musik‘ [...] getrost *ad acta* legen“ (Keil, S. 59). Den Grund dafür sieht Keil in einem vermeintlichen Missverständnis des Begriffes „Symphonie“ bei Tieck seitens der Musikwissenschaft, dessen Bedeutung im Sinne von „Ouvertüre“ der Forschung bisher entgangen sei – tatsächlich aber ist, spätestens seit Carl Dahlhaus' Schriften zur frühromantischen Musikästhetik, diese Bedeutung von „Symphonie“ bei Tieck hinlänglich bekannt. Zudem verbleibt die bisher von der Musikwissenschaft erarbeitete Opposition von textloser Musik vs. textbegleiteter Musik in der frühromantischen ästhetischen Debatte gleichfalls beim Sprechen

über die Wirkung von „Ouvertüren“ im Sprechdrama bestehen.

Den ästhetisch orientierten Beiträgen folgen konkrete Ausführungen zu einzelnen Quellen. Der Analyse von Rahmenmusiken sind zwei gesonderte Texte gewidmet, die sich mit der Ouvertüre einerseits und Zwischenaktmusiken andererseits beschäftigen: Irmlind Capelle kommt in ihrem Aufsatz „Das Verhältnis der Ouvertüre zu den übrigen Nummern der Schauspielmusik bei Spohr, Marschner und Lortzing“ zu dem Schluss, dass die von ihr untersuchten Ouvertüren formal so frei sind wie alle symphonischen Hauptsätze der Zeit. In „Nur eine ‚Gewohnheit‘? Der Zwischenakt in der Schauspielmusik der 1820er Jahre“ wendet sich Arne Langer mit der Entr'acte-Praxis zu Beginn des 19. Jahrhunderts einem von der Musikwissenschaft noch immer wenig erforschten Bereich zu.

Der größte Teil der Beiträge beschäftigt sich mit extra zu einem spezifischen Stück komponierten Schauspielmusiken. Ursula Kramer analysiert die Quellen in ihren beiden Aufsätzen dabei vor allem aus musikhistorischer Perspektive. Johann Andrés kompositorische Lösungen insbesondere in seiner Musik zu *Macbeth* beschreibt sie als ungewöhnlich progressiv und hebt als neuartig die Gestaltung der Hexenszenen mit der Aufspaltung des Orchesters in eine Gruppe auf dem Orchester und eine „unter dem Theater“ hervor. In ihrem zweiten Beitrag gibt Kramer einen informativen Überblick über verschiedene Musiken Bernhard Anselm Webers zu Schillers Dramen. Auch in Till Gerrit Waidelichs Ausführungen („... ganz genau gemessenes, aufs sparsamste begleitetes Rezitativ, ohne Bestimmung der Töne“. Sigmund Neukomms ‚musikalisch rhythmische‘ Notierung der Chorszenen zu Schillers *Braut von Messina*, 1805“) geht es um die musikalische Ausgestaltung einer Schiller'schen Tragödie: Waidelich stellt die von der Idee des Melodrams inspirierte Instrumentalbegleitung zu Schillers *Braut von Messina* des Haydn-Schülers Neukomm vor, deren experimentelle Form er mit dem Schlagwort „gesprochene Oper“ umschreibt (S. 152). Joachim Veit widmet sich in seinen quellenreichen Ausführungen überzeugend Georg Joseph Voglers Musiken zu Shakespeares *Hamlet*, Racines *Athalie*, Skjöldebrands *Hermann von Unna* und Kotzebues *Kreuz-*

fahrern; Helga Lühning analysiert schließlich Ludwig van Beethovens Schauspielmusik zu *Egmont* unter der Verwendung von Skizzenmaterial. Dabei bezieht sie nicht nur Probleme der Werkgestalt, so etwa die der Fassungen des Goethe'schen Textes mit ein, sondern gelangt auch zu Deutungskonzepten, die für den Bereich der Schauspielmusik insgesamt sinnvoll sind: Musik und Text werden jeweils als eigene Ebene verstanden, und so wird Beethovens Deutung von Goethes Text diskutiert. In einem ebenfalls sehr quellenreichen Überblick über Carl Maria von Webers Schauspielmusiken eröffnet Oliver Huck einen realistischen Blick auf den vornehmlich pragmatischen Umgang Webers mit Schau- und Festspielmusik. Huck zeigt, dass sich Weber in seiner Schauspielmusikproduktion zumeist auf Bühnenmusik als „Realitätszitat“ (Detlef Altenburg, Huck S. 189) beschränkte und gleichfalls oft keine außergewöhnliche Energie auf zusätzliche Rahmenmusiken verwandte. *Preciosa* bildet hier eine Ausnahme, die ihren Grund in der Wolff'schen Stoffvorlage hat. Mit dieser wohl bekanntesten Schauspielmusik Webers beschäftigt sich schließlich Frank Ziegler in seinem ausführlichen theaterästhetisch ausgerichteten Beitrag „Die *Preciosa* von Pius Alexander Wolff und Carl Maria von Weber im Kontext der Brühl'schen Theaterkonzeption“. Besonders hilfreich für die weitergehende Schauspielmusikforschung ist hier der dokumentarische Anhang Zieglers zu „Berliner Schauspielmusiken der Ära Brühl“. In seinen Betrachtungen zu Felix Mendelssohn Bartholdys Musik zum *Sommernachtstraum* analysiert Christian Martin Schmidt unter Einarbeitung neuer Quellen vor allem das Verhältnis von Text und Musik.

Die Erläuterung der unterschiedlichen Editionsprinzipien verschiedener historisch-kritischer Werkausgaben fasst noch einmal sämtliche methodischen Probleme im Umgang mit der Gattung Schauspielmusik zusammen: Hartmut Steinecke veranschaulicht diese aus Sicht der Germanistik, Walther Dürr für die neue *Schubert-Ausgabe*, Frank Ziegler für die *Weber-Gesamtausgabe* und Egon Voss für die *Richard-Wagner-Gesamtausgabe*. Steinecke schildert das Zwitterdasein der Schauspielmusik als Gegenstand zwischen den Fächern: Die germanistische Edition fühlt sich für den Abdruck von Rahmenmusiken nicht zuständig,

da Aufführungsgeschichte zumeist als Aufgabe der Theaterwissenschaft begriffen wird. Voss spricht das Problem der Einordnung von Schauspielmusiken innerhalb der fließenden Gattungsgrenzen zu Gattungsgruppen an. Er sieht wiederum die Schauspieltexte nicht als Teil des musikalischen Werkes an, das in der Gesamtausgabe zu edieren ist, für ihn gilt das Sprechtheaterstück als historischer und aufführungspraktischer Kontext.

Im vorliegenden Band sind viele der Fragen zusammengefasst, die im Umgang mit Schauspielmusik entstehen: mit einer Gattung, die zwischen Gebrauchs- und Kunstmusik, zwischen den Disziplinen und noch immer am Beginn ihrer Entdeckung von Seiten der Musikwissenschaft steht. Zudem ist das Buch auch äußerlich überzeugend gestaltet.

(Februar 2005)

Antje Tumat

César Franck. Werk und Rezeption. Hrsg. von Peter JOST. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2004. 313 S., Nbsp.

Actes du colloque Fromental Halévy. Paris, Novembre 2000. Hrsg. von Francis CLAUDON, Gilles de VAN und Karl LEICH-GALLAND. Weinsberg: Musik-Edition Lucie Galland 2003. II, 294 S., Abb., Nbsp. (*Etudes sur l'opéra français du XIXe siècle. Volume V.*)

Erfreulicherweise gewinnen französische Komponisten des 19. Jahrhunderts in der musikwissenschaftlichen Forschung zunehmend an Bedeutung. Die beiden 2003 und 2004 erschienenen Sammelbände beinhalten wichtige und bislang wenig behandelte Themen über das Schaffen von César Franck und Fromental Halévy. Der Band über Franck umfasst überwiegend Beiträge zu seinen bekannten Werken wie der *d-Moll-Symphonie* (Serge Gut), dem *Klaviertrio* op. 1, Nr. 1 (Giselher Schubert), dem *Klavierquintett* (Wolfgang Rathert), dem *Streichquartett* (Hans-Joachim Hinrichsen), der *Violinsonate* (Stefan Keym), Orgel- und Klavierwerken (Jean-Claude Teboul, Philippe Reynal, Michael Zywiets) und dem Oratorium *Les Béatitudes* (Christian Bettels). Zudem werden auch weniger bekannte Gattungen und Werke wie die vokale Kirchenmusik (Jean-Jacques Velly) einbezogen, Musik für Harmonium (Joris Verdin), Lieder (Klaus Strobel) oder die zu seinen Lebzeiten wenig erfolgreichen Opern

(Arnold Jacobshagen). Weitere Aufsätze betreffen einzelne Aspekte des Schaffens: Der Überblick über die Programmmusik in Frankreich zur Zeit Francks füllt eine Forschungslücke (Damien Ehrhardt); der Beitrag über Beethoven und Franck (Beate Angelika Kraus) analysiert zwar das Verhältnis von Franck zu Beethovens Œuvre, wiederholt aber hinsichtlich der Instrumentalmusik in Frankreich viel von dem, was in einem von Kraus nicht erwähnten Aufsatz der Verfasserin dieser Rezension bereits steht; der essayistisch gehaltene Beitrag über Francks Vokalmusik (Joël-Marie Fauquet) regt zum Nachdenken an; der Einfluss von Orchester-techniken auf Francks Orgelwerke wird an den *Six Pièces* detailliert dargestellt (Kurt Lueders). Beiträge zur Rezeption (Katrin Eich), zur oft aufgeworfenen Frage der Nationalität Francks (Christiane Strucken-Paland) und zum Verhältnis zwischen César Franck und Camille Saint-Saëns (Michael Stegemann) runden das Bild ab. Sehr hilfreich ist die von Peter Jost zusammengestellte Chronik über die Vita.

Im November 2000 fand in Paris ein erster Kongress zu Fromental Halévy statt, der einen wesentlichen Beitrag insbesondere zu seinen weniger bekannten Opern sowie zu zahlreichen weiteren Aspekten seines Opernschaffens leistete. Der Kongressbericht umfasst Aufsätze über einzelne Opern (*Les Deux Pavillons*, *L'Artisan*, *Le Roi et le batelier* von Olivier Bara, *Guido Ginéva* von Gilles de Van, *Le Juif errant* von Béatrice Prioron, *Noé* von Karl Leich-Galland), über die Librettisten seiner Opern (Jean Claude Yon und Francis Claudon), über Operndramaturgie und szenische Aspekte von *La Magicienne* (Hervé Lacombe, Isabelle Moindrot), über orchestrale Techniken (Gérard Condé), über die Ballett-Pantomime *Manon Lescaut* (Manuela Jahrmärker), die Entwicklung seines Opernschaffens (Mark Everist), die Arienkomposition (Herbert Schneider), das Judentum in *La Juive* (Diana R. Hallman), den Hintergrund der *Juive* (Hans Ulrich Becker) und über deren Rezeptionsgeschichte (Marie-Hélène Coudroy-Saghai, Frank Heidlberger, Marina Cherkashina-Gubarenko). Wenn sich auch Informationen zu solch wichtigen Werken wie *Charles IV*, *L'Eclair* oder *Le Val d'Andorre* in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* oder in anspruchsvolleren Opernlexika finden, so ist doch bedauerlich, dass sie keine eigenen Kapitel

im Kongressbericht bekamen. Das breite Spektrum der Behandlung repräsentiert dennoch ein umfassendes Bild des Opernschaffens des Komponisten und leistet wesentliche Beiträge zur Halévy-Forschung.

Hervorzuheben ist auch, dass beide Sammelbände Personen- und Werk-Register enthalten, sodass Details rasch aufgefunden werden können. Den Herausgebern beider Bände, Karl Leich-Galland und Peter Jost, ist zu danken, dass sie sich durch die Organisation von Kongressen und Zusammenstellung von Beiträgen für die musikwissenschaftliche Interpretation von Francks und Halévys Œuvre eingesetzt haben.

(März 2005)

Elisabeth Schmierer

OLIVER VOGEL: *Der romantische Weg im Frühwerk von Hector Berlioz*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 2003. 385 S., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 53.)

Die Periodisierung von Schaffensphasen innerhalb des Lebenswerkes einzelner Komponisten ist gewöhnlich ein prekäres Unterfangen, zumal dann, wenn dabei mehr als bloß pragmatische Intentionen verfolgt werden. Dies gilt auch und gerade im Falle von Hector Berlioz, der – obgleich bekanntlich kein musikalisches Wunderkind – bereits in seinen ersten größeren Kompositionen entscheidende künstlerische Weichenstellungen vornahm und ein musikalisches Vokabular entwickelte, das für seine weitere Entwicklung prägend bleiben sollte. Wie auch immer man sein „Frühwerk“ im Einzelnen definieren mag, so wird man darin jedenfalls auch sein vermeintliches „Hauptwerk“, die *Symphonie fantastique*, verorten müssen, die kaum zehn Jahre nach den ersten erhaltenen Stücken von Berlioz entstand und noch von Robert Schumann in dessen berühmter Besprechung irrtümlich für das Werk eines „achtzehnjährigen, unbeholfenen Componisten“ gehalten wurde, „der sich nicht viel schiert um rechts und links, und schnurstracks auf die Hauptsache losläuft“ (NZfM 3, 1835, Nr. 11).

Oliver Vogels hervorragende Untersuchung, die Druckfassung seiner 2002 an der Freien Universität Berlin eingereichten Dissertation, zielt nicht etwa darauf ab, einen „romantischen Weg“ des jungen Künstlers distinktiv gegenüber späteren Entwicklungen herauszu-

heben, sondern vielmehr den mannigfachen und durchaus heterogenen Ursprüngen dieses für das Gesamtwerk maßgeblichen Weges nachzugehen. So dient denn auch der Romantikbegriff, wie Vogel in der Einleitung ausführt, keineswegs als „Leitidee“. Eher ließe er sich als heuristische Kategorie im Dienste einer explizit phänomenologischen Methode kennzeichnen: „Ihre tastende Wahrnehmung und ihr zerstreutes Vorgehen, selbst ihre Kurzsichtigkeit inmitten der Überbleibsel einer längst vergangenen Zeit, gewährleisteten zumindest eine Nähe zum Objekt, welche das Herrschaftliche der fertigen Theorien zur eigenen Sicherheit ausklammert“ (S. 8). Weit stärker noch als eine primär begriffsgeschichtlich orientierte Fragestellung, die der Titel der Untersuchung nahe legen könnte, bewegt sich Vogels Ansatz in der impliziten Aufhebung der traditionellen Text-Kontext-Opposition im methodologischen Umfeld des New Historicism und versteht sich als „Versuch, die Details selbst über den Ort und die Weise ihrer Vermittlung zu befragen und mit ständigem Probieren ihre verborgenen Potenzen auszuloten“ (ebd.). Gemessen an der bisherigen Berlioz-Literatur erscheint ein solcher Zugriff unkonventionell und bietet gerade im Hinblick auf das Frühwerk, das von philologischer Seite vor allem durch die Pionierarbeiten D. Kern Holomans bereits gründlich untersucht worden ist, eine komplementäre Perspektive und insofern die Voraussetzungen für einen gewichtigen Forschungsbeitrag.

Die Arbeit ist in drei Hauptabschnitte gegliedert, die „Von der Provinz in die Hauptstadt“, „Umworbene Institutionen“ und „Theatralische Symphonik jenseits der Oper“ überschrieben sind. Anstelle isolierter Einzelanalysen der dem Frühwerk zugeordneten Kompositionen interpretiert Vogel diese innerhalb des breiten Panoramas der damaligen Pariser Musik- und Theaterlandschaft. Besonders intensiv setzt sich der Autor mit der Ästhetik von Berlioz' Lehrer Jean-François Lesueur auseinander, dessen „Flächentechnik“ und „kompositorisches Dogma der Malerei“ (S. 125) weit mehr als in älteren Darstellungen als entscheidend für Berlioz' Werdegang herausgearbeitet wird. Die Mühsal, sich in Lesueurs verschrobene „Ethoslehre jenseits des Conservatoire“ (S. 114) und ihren „alles umfassenden musikalischen Fundamentalismus“ (S. 116) zu vertiefen, wird mit

Erkenntnissen auch im Hinblick auf Berlioz belohnt, die über die bereits in älteren Arbeiten (z. B. Rudolf Bockholdts *Berlioz-Studien*, Tutzing 1979) festgestellten Parallelen in Satztechnik und Instrumentation hinausgehen, zugleich aber auch detailliert nachzeichnen, wie sich Berlioz schon frühzeitig von seinem Lehrer emanzipierte. Das zentrale Kapitel des zweiten Abschnitts trägt den Titel „Strategien zum Erfolg dramatischer Opernmusik“, Strategien allerdings, die bekanntlich ihr Ziel verfehlen sollten. Dass Berlioz der einzige französische Komponist überhaupt war, der aktiv und hartnäckig daran arbeitete, eine veritable französische Oper eigens für das hierfür nicht konzessionierte Théâtre de l'Odéon zu komponieren (das damals im streng reglementierten Pariser Theaterbetrieb die Nische des ausländischen Musiktheaters in französischer Übersetzung bediente), dokumentiert vor diesem Hintergrund die Außerordentlichkeit seines Vorhabens und damit zugleich die beinahe zwangsläufige Notwendigkeit seines Scheiterns. Auch hier zeigt Vogel z. T. unerwartete Bezüge in Berlioz' Musik auf, etwa zur Theatralität der Pariser Klavierromantik. Ebenso erhellend ist die detaillierte Rekonstruktion der so genannten „Rompriesturniere“ der Jahre 1826–1830 (S. 230–277), in der sich Vogel analytisch mit den Wettbewerbsarbeiten von weitgehend vergessenen Komponisten wie Déspréaux, Gilbert, Guiraud oder Millault auseinandersetzt und dies mit Berlioz' Beiträgen sowie den Beurteilungen der Juroren konfrontiert.

Im abschließenden, der Symphonik gewidmeten dritten Teil untersucht der Autor u. a. eingehend die vermeintlich unrühmlichste Episode in Berlioz' Karriere als ausübender Künstler, nämlich sein viel belächeltes Engagement als Chorist am angeblich drittklassigen Théâtre des Nouveautés. Durchaus überzeugend plausibilisiert Vogel hierbei die These, dass Berlioz, der in seinen Memoiren die Bedeutung dieser Episode bewusst herabspielt, sich nicht allein aus pekuniären Gründen auf den Choristen-Posten bewarb, sondern vielmehr ganz entscheidende theatralische Anregungen suchte und empfing. Hervorzuheben ist hierbei insbesondere die Auseinandersetzung mit Johann Wolfgang von Goethes *Faust*, der in Gérard de Nerval's Übersetzung 1827 am Théâtre des Nouveautés herauskam und zu der Zeit in

verschiedenen Pariser Versionen kursierte, die wiederum Berlioz' eigene Kompositionen hierzu befruchteten. Als zweite „deutsche Wurzel“ der *Symphonie fantastique* geht Vogel neben deren „faustischen Ursprüngen“ auf Ludwig van Beethovens 9. *Symphonie* ein, wobei er augenfällig Adolf Bernhard Marx' „Programm“ der Beethoven-Symphonie, das Berlioz gekannt hat, mit der *Episode de la vie d'un artiste* konfrontiert.

Insgesamt entsteht – ungeachtet des offenbar ganz bewussten Verzichts auf eine Zusammenfassung – ein sehr facettenreiches Gesamtbild, das den Komponisten weniger als radikalen Nonkonformisten und vehementen Gegner der traditionellen Institutionen präsentiert, als vielmehr seine Entwicklung aus den auch für Berlioz maßgeblichen institutionellen Bindungen heraus nachzeichnet. Hieraus ergibt sich letztlich auch der innere Zusammenhang der Frühwerke, deren Kreis – so Vogel – „sich demnach nicht über eine stilistische Einheit, sondern durch eine anders geartete künstlerische Einstellung nach der Rückkehr aus Italien“ schließt, die nicht mehr unter einem vergleichbaren künstlerischen „Rechtfertigungszwang“ stand (S. 361). Klug konzipiert ist der konzise Anhang, der neben einer Übersicht über die Frühwerke, ihre Veröffentlichungen und Aufführungen sowie einem selektiven, thematisch gegliederten Literaturverzeichnis auch ein Personen-, Werk- und Sachregister enthält, das es erlaubt, den in der Darstellung thematisierten Institutionen, Epochenbegriffen und ästhetischen Kategorien einzeln nachzugehen. (Bemerkenswerterweise erscheinen unter den Sachbegriffen neben „Rhythmik“ und „Harmonik“ die Stichworte „Rationalismus“ und „Malerei“ am häufigsten und rangieren jeweils deutlich vor „Romantik“.) Extravagant, aber nicht weniger einprägsam sind innerhalb des Haupttextes die zahlreichen Schaubilder und „Chronologien“, die markante, teilweise überraschende Bezüge zwischen persönlichen und öffentlichen Ereignissen aus dem Umfeld von Berlioz' Schaffen synoptisch vergegenwärtigen und so eine brillant formulierte Arbeit abrunden, die nicht zuletzt in der ausgeprägten Individualität des Herangehens ihrem Thema entgegenkommt.

(November 2004)

Arnold Jacobshagen

CHRISTIN HEITMANN: *Die Orchester- und Kammermusik von Louise Farrenc vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Sonatentheorie*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag 2004. 319 S., Nbsp. (Veröffentlichungen zur Musikforschung, Band 20.)

Die Vita Louise Farrencs wäre eine Herausforderung selbst für jene Routiniers, die es gewohnt sind, zu Beginn eines Jubiläumsjahres die zugehörige Lebensdeutung in Buchform vorzulegen. Denn zu den Hauptmerkmalen der Farrenc'schen Biographie gehört es, „daß sie sich nicht einfach ‚erzählen‘ läßt“ und „aus den wenigen gesicherten Daten rekonstruiert werden muß“ (S. 62).

Christin Heitmanns Dissertation, eine Verbindung aus Lebensbeschreibung und methodisch versierter Analytik, erschien zum 200. Geburtstag der Komponistin, widersteht jedoch der Verlockung, die heikle Quellenlage – sie gleicht einer dürftigen Auswahl unsortierter Mosaiksteine, die möglicherweise nicht zum selben Bild gehören – durch erzählerischen Schwung zu kaschieren. Die Autorin wählt ein zurückhaltendes Tempo, verharrt recht häufig, kreist eine weitere Fehlstelle ein, über die sie dann lakonisch schreibt, es sei darüber „nichts zu erfahren“. Anderswo heißt es: „Die Gewichtungen der Motive [...] müssen offen bleiben“, und „über die letzten Lebensjahre [...] ist wenig bekannt“.

Diese zunächst übervorsichtig anmutende Haltung begründet sich aus der Dauer und Intensität der Quellenerschließung. Christin Heitmann war Mitgestalterin der seit 2003 vorliegenden *Farrenc-Werkausgabe* und hat deren Zustandekommen auf verschiedene Art und Weise begleitet: vom Magisterprojekt über CD-Texte, Lexikonartikel und Kongressreferate bis hin zu den Editionsavorworten. Die Dissertation stellt diesbezüglich den vorläufigen Endpunkt dar.

Die angehende Komponistin Louise Farrenc studierte bei einem berühmten Lehrer (Anton Reicha) und lernte mit Aristide Farrenc einen Mann kennen, der ihre Pläne nicht gerade boykottierte. Er gründete einen eigenen Verlag, in dem ein Teil ihrer Werke erscheinen konnte. Farrenc nutzte die gebotenen Möglichkeiten und schrieb Partituren, deren unbestreitbares Niveau schon zu Lebzeiten erkannt wurde.

Die glückhafte Konstellation verleitet dazu,

Louise Farrenc als große Ausnahme unter ihresgleichen zu porträtieren, doch zeigt die Autorin, wie trügerisch eine solche Einschätzung wäre. Sie erreicht diese Differenzierung durch die Konfrontation der Quellenanalyse mit dem Diskussionsstand der Gender Studies. Ältere Untersuchungen sahen sich oft darauf verlassen, fehlende Werke in den kanonisierten Instrumentalgattungen mit der Kritik an den Geschlechterverhältnissen zu verbinden und sich konjunktivisch auszumalen, was unter anderen Voraussetzungen möglich gewesen wäre.

Bei näherem Besehen finden sich auch hier die erwarteten Einschränkungen. So fand Farrencs Kompositionsstudium bei Reicha außerhalb des Konservatoriums statt, und die oft zitierten Lobeshymnen renommierter Kollegen, Robert Schumanns etwa, sind nicht ohne gönnerhafte Zweideutigkeit. Östlich des Rheins blieben die Bemühungen um Aufführungen der Orchesterwerke fruchtlos.

Die Frage nach Geschlechterauffassungen und ihren Konsequenzen beschränkt sich allerdings nicht auf den biographischen Abschnitt des Buches, dessen Schwerpunkt in der Auseinandersetzung mit der Musik zu suchen ist.

Der kürzere Mittelteil weist schon in der Wahl des Titels den nachfolgend beschrittenen Weg: ‚Analyse statt Werturteil‘, dieses Motto steht für das Bemühen um eine möglichst vorurteilslose Annäherung, in deren Verlauf die betrachteten Kompositionen in einem gattungsästhetischen Zugriff vorläufig entzogen werden. Farrencs Partituren folgen erprobten mehrsätzigen Werkkonzepten, und so läge es nahe, Formanalysen auf der Basis des historisch gewachsenen Methodenspektrums zu absolvieren. Gerade aus geschlechtsspezifischer Perspektive erweist sich der prominenteste Ansatz der Sonatensatzanalyse neuerlich als problematisch. Wieder einmal geraten Adolf Bernhard Marx und sein Formmodell ins Visier der Kritik; hier vor allem der Themendualismus mit seinen männlichen und weiblichen Konnotationen. Dabei werden Überpointierungen durchaus in Kauf genommen, und die Behauptung des Schlusswortes, „die Musikwissenschaft“ beschränke sich „auf die Terminologie, wie sie Hugo Leichtentritt 1911 in seiner *Musikalischen Formenlehre* kodifiziert“ habe, dürfte noch manche Beschwerde auf sich ziehen.

Heitmanns Gegenvorschlag operiert mit dem

von Siegfried Schmalzriedt vorgeschlagenen Begriff der „historischen Analyse“ (vgl. „Charakter und Drama. Zur historischen Analyse von Haydn'schen und Beethoven'schen Sonatensätzen“, in: *AfMW* 42, 1985, S. 37 ff.) und zielt darauf, den Radius der zeitgenössischen Perspektive nicht zu überschreiten. Deshalb liefert Reichas Kompositionslehre das terminologische Besteck für die analytischen Betrachtungen.

Die Umsicht des Biographiekapitels findet hier ihre Fortsetzung. Durch die Anbindung an die historische Terminologie wird die Analyse abgesichert und den gewählten Prämissen entsprechend betrieben. Mit dem Verzicht auf die Unzuständigkeit der späteren Sonatentheorie fallen allerdings auch deren Differenzierungen fort. Immerhin werden die gewählten Grenzen fallweise in Richtung energetischer Lesarten überschritten, zeichnen sich lohnende Spannungsanalysen ab, deren Vertiefung auf entsprechende Ansätze des 20. Jahrhunderts (Kurth, Halm, Assafjew) angewiesen wäre (z. B. S. 214).

Die Beschränkung auf Reichas Theoriehorizont erweist sich im konkreten Fall als Gewinn, wenn auch nicht so sehr in der Bevorzugung weiblicher Metaphorik (z. B. *idée mère*). Die gründlichen Werkbetrachtungen orientieren sich an der gewählten Formproblematik, beziehen die Kompositionen in überzeugender Weise auf Reichas Schriften und demonstrieren zugleich die kompositorische Raffinesse der Symphonien, Ouvertüren und der Kammermusik Louise Farrencs.

Der Verzicht auf gattungsgeschichtliche Zusammenhänge prägt die Ausführungen, die deshalb ohne Rechtfertigungsdiskurse auskommen und in der Aufforderung kulminieren, die Werke auch aus anderen Blickwinkeln zu betrachten.

Als gelungener Kunstgriff erweist sich die Mehrdimensionalität des Buchtitels. „Die Orchester- und Kammermusik von Louise Farrenc“ wird farblich und drucktypisch als Haupttitel hervorgehoben, doch bezeugt die Erweiterung „vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Sonatentheorie“ ihre Zugehörigkeit zum Satzzusammenhang und damit auch zum Buchtitel. Ob das Lektüreinteresse eher der Werkschau oder der methodenkritischen Anschlussfähigkeit zustrebt, bleibt folglich in

der Balance. Ein weiterer Vorzug dieser faszinierend zu lesenden Studie.
(Dezember 2004) Matthias Wiegandt

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

„Nun ist freilich zu bedenken, dass die Musikkreise, denen neue Werke von Ihnen zugeführt werden, in der Regel schon etwas verwöhnt sind. Man kennt, was Sie bisher geschaffen haben, und man schätzt Ihre grosszügigen Werke, man legt aber auch im Hinblick auf manche Ihrer hervorragenden Meisterschöpfungen doch einen ganz anderen Massstab an neue Kompositionen, die Ihren Namen tragen und von unserer Firma veröffentlicht werden“ (Breitkopf & Härtel an Jean Sibelius am 24. Januar 1912; zit. nach Dahlström, S. 53). Zunächst muss klar gestellt werden, dass die gegen Ende dieses Zitats geäußerten Bedenken zu dem vorliegenden, meisterhaft zusammengestellten und revidierten Werkverzeichnis ganz und gar nicht passen – der Anfang indessen um so mehr. Als erster Herausgeber der *Jean Sibelius-Gesamtausgabe* hat Dahlström bereits hohe Maßstäbe gesetzt, die hier übertroffen werden. Entstanden ist ein „Werkverzeichnis“, das diese spezifische Funktion zwar herausragend erfüllt, zugleich aber vielmehr ein modernes Lesebuch, ein Mikrokosmos oder Echolot von Sibelius' gesamtem kompositorischen Schaffen geworden ist.

Der Brief des Verlags an den Komponisten zeigt, welches Niveau bei der Ergründung der Entstehungsgeschichte Dahlström anstrebt. Der Brief drückt die Ablehnung des Verlags aus, der als erster mit der faszinierend komplexen, nur scheinbar schlichten Partitur zur Orchestersuite *Rakastava (Der Liebende)* op. 14 bedacht wurde. Sibelius konterte am 29. Januar 1912 selbstbewusst in Deutsch: „Ich muß nun offen zustehen das ich nicht Ihrer Meinung bin.“ Robert Lienau lehnte das Stück ebenfalls ab, weil ihm rätselhaft war, „wer heutzutage überhaupt Musik für Streichorchester spielt“, was angesichts der Entwicklung in den 1920er-Jahren und danach reichlich kurzichtig war (29. April 1912). Schließlich landeten die Rechte von *Rakastava* über Umwege doch bei Breitkopf & Härtel – ähnlich wie im Übrigen die der

überaus ertragreichen und vielfältig anwendbaren *Valse triste*, dessen Bearbeitungen durch Fremde Dahlström auf S. 203 f. auflistet.

Neben den Hintergrundinformationen, die nüchtern, ohne jede geisteswissenschaftliche Redseligkeit, komplexe Zusammenhänge erkennbar machen, besteht der Wert dieses „Werkverzeichnisses“ in den anschaulichen Notenbeispielen, die den Zugang zu der Fülle eher unbekannter Kompositionen eröffnen. Unzählige unveröffentlichte (wenngleich zum Teil inzwischen als CD-Aufnahme erhältliche) Jugend- und Nebenwerke sowie Fragmente werden musikalisch durch großzügige Kostproben konkret. Wer beispielsweise nur *Valse triste* (1904) kennt, kann am Klavier ausprobieren, wie Sibelius' *Marche triste* für Klavier (1899) erklingt: „*marcato e forte assai!*“ Nicht nur dem Fachmann, sondern auch jedem Hobbydetektiv ist der Abschnitt über die Opuszahlen gewidmet (S. 680–692). Hier wird deutlich, wie wichtig für Sibelius die Frage war, welches Werk die Nachwelt als Opus 1 kennen lernt. Nach etlichen seriösen Ideen (Thema und Variationen, Suite, *Tiera*, Quintett) entschied sich Sibelius um 1913 ausgerechnet für Weihnachtslieder. Offenbar fehlte es an einem offensiven Frühwerk.

Die sorgfältig edierten Register sind angesichts der Sprachenvielfalt notwendig. Welche Sprache bei der Titelgebung jeweils Vorrang hatte, lag meistens am Verleger. So wurde aus Sibelius' Vorschlag „*L'Aventure d'un héros*“ bei Robert Lienau *Pohjolas Tochter* – nicht etwa „*Tochter des Nordens*“, wie die genaue Übersetzung lauten würde. Durch vergleichbare, exotikfreundliche Überlegungen im Hause Breitkopf & Härtel beflügelt ist wohl *Tuonelan joutsen* (korrekt „*Der Schwan des Jenseits*“) als *Der Schwan von Tuonela* op. 22, Nr. 2, bekannt geworden. Dahlströms „*Verzeichnis*“ belegt, dass in der Verlagskorrespondenz zunächst von „*Der Schwan*“ die Rede war (S. 89).

Ohne Zweifel verdient dieses Werkverzeichnis nicht nur die Aufmerksamkeit der Bibliotheken, die sich Sibelius' Gesamtschaffen verpflichtet fühlen, sondern auch jedes Buchliebhabers, der sich über eine innovative, phantasiereiche und im wahrsten Sinne des Wortes liebevolle und dem Inhalt angemessene Gestaltung freut.

(April 2005)

Tomi Mäkelä

SIMONE HOHMAIER: „Ein zweiter Pfad der Tradition“. *Kompositorische Bartók-Rezeption*. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2003. 256 S., Nbsp.

Nicht ohne resignativen Unterton hatte 1972 der Komponist Hans Vogt in seinem Buch *Neue Musik seit 1945* gefragt: „Wo bleibt die Bartók-Nachfolge?“ Drei Jahrzehnte später hätte ihm die an der Berliner Humboldt-Universität entstandene Dissertation von Simone Hohmaier ein umfassendes, erstaunliches Antwort-Mosaik liefern können. Um es gleich zu sagen: Dieses Mosaik ist eine ebenso materialintensive wie kompetente Antwort von großer Zuverlässigkeit, eine Arbeit, die Bartók-Forschung, neuere Musikhistoriographie und Rezeptionsästhetik auf hohem Niveau bereichert und zu weiteren Fragen anregt.

Eingebettet in einen „postmodernen“ Fragehorizont, d. h. befreit von den dogmatischen Fesseln, Geschichte in den Kategorien von Fortschritt und Restauration sehen zu müssen, wird ein neuer, unbefangener Blick auf Béla Bartók möglich. War im Geschichtskonstrukt mit den Bezugspolen Arnold Schönberg und Igor Strawinskij für Bartók und viele andere kein Platz, so ist nun „ein zweiter Pfad der Tradition“ erkennbar und für wissenschaftliches Fragen attraktiv geworden. Erst dieser befreite Blick, der sich nicht vor einem geschichtsphilosophischen Tribunal zu rechtfertigen hat, macht das Panorama einer breiten, pluralistischen Musikszenerie sichtbar. Die kompositorische Bartók-Rezeption ist ein Segment der Szenerie.

Zur methodologischen Fundierung gehören Reflexionen über Kreativität und über Subjekt und Objekt im Rezeptionsprozess sowie Überlegungen zu den Kategorien Werk und Text und zu den Stichworten Eklektizismus und Epigonalität. Derart gerüstet, kann die Autorin eine verblüffende Vielzahl von Bartók-„Genen“ ermitteln – kann sie konkret und anschaulich machen, dass „Rezeption“ vielschichtiger und facettenreicher ist als Zitieren, Kopieren und Übernehmen, dass „Rezeption“ erst recht nicht verwechselt werden darf mit der Klippmechanik von Reiz und Reaktion. – Die Arbeit schließt die Auswertung von Interviews, umfangreiche Archivstudien und eine Liste der ermittelten Kompositionen ein und entfaltet einen logischen Fragefächer in sechs Durchgängen:

Hohmaier untersucht (1) Analysen Bar-

tók'scher Werke von Sándor Veress und György Kurtág und die „Verlängerung“ der Ergebnisse ins eigene Komponieren, also Prozesse „zwischen Rezeption und Produktion“ (S. 40). Sie verfolgt (2) Einzelaspekte der kompositorischen Grammatik Bartóks in der Musik Jüngerer, die ihr Vorbild auch beim Namen nennen. Dazu zählt die Nutzung der in den *Harvard Lectures* erläuterten „polymodalen Chromatik“, also eines Tonalitätsgefüges, das aus der Beschäftigung mit der Bauernmusik des Balkans und den Tendenzen der Wiener Schule resultiert, einer Synthese aus grundtonbezogenen Modi und reihentechnischem Denken. Dies wird bei Witold Lutosławski, György Ligeti, György Kurtág und Peter Eötvös analysiert. Im Zusammenhang mit den kompositorischen Grundprinzipien Bartóks prüft die Autorin auch die Einschmelzung folkloristischer Texturen. Sie hat dazu die Musik des Argentiniers Alberto Ginastera gewählt, mithin den Kontext einer kulturell gänzlich anderen Welt.

Konkrete Werke und Werkgruppen Bartóks, die in ihren kompositionstechnischen Aspekten für eigene kompositorische Anliegen studiert und rezipiert wurden, sind (3) unter der Leitidee des Spiels der Klavierzyklus *Mikrokosmos* (vor allem Kurtág, auch Luciano Berio), unter gattungsspezifischen Gesichtspunkten die Streichquartette (modellhaft Guido Turchi und George Crumb) und in seiner klangmagisch-semantischen Dimension das Klavierstück *Klänge der Nacht* aus dem Zyklus *Im Freien* (Kurtág und Crumb). Eine eher moralische als kompositorische Vorbildfunktion wird (4) unter der Formel „Ästhetik und Ethik – Bartóks künstlerischer Habitus“ (S. 194) in Werken von Helmut Bornefeld und Goffredo Petrassi aufgespürt. Der kaum bekannte Unterricht beim lehrunwilligen Komponisten Bartók ist (5) bei Imre Weissshaus alias Paul Arma untersucht worden, insbesondere unter dem Aspekt, inwieweit dem Schüler die kompositorische Idiomatik des Lehrers suggeriert worden ist. Ergebnis: Derartige Einflussnahmen hat sich Bartók versagt. Eine Zusammenstellung und Untersuchung von Hommage-Kompositionen und Variationen über Bartók-Themen verfolgt (6) deren Motivationen, Intentionen und Ausformungen.

Hohmaier ist in der theoretischen Fundierung ihrer Strategien, in der Recherche und in

den Analysen ein eindrucksvoller Wurf gelungen. Anmerkungen, zu denen die Lektüre anregt, seien darum nicht als heimlicher Versuch beargwöhnt, die Leistung zu beschädigen, sie sind vielmehr als kritisch-selbstkritische Nachdenklichkeit zu werten:

1. Gelungene Arbeiten über ein Bartók-Thema wie die vorliegende Dissertation lenken einmal mehr den Blick auf die Verdienste der ungarischen Forschung im Umfeld des Budapester Bartók-Archivs. Sie relativieren z. B. die seltsam überschätzte Bedeutung Ernő Lendvais für die Musikwissenschaft. Umso auffälliger ist dessen verführerischer Sog auf Komponisten, den Hohmaier subtil herausgearbeitet hat. 2. Musikhistorische und musikethnologische Methoden mit vergleichbarer Kompetenz zu handhaben, dürfte für die Bartók-Forschung eine unverzichtbare und zugleich hoffnungslose Herausforderung sein. 3. Vernachlässigt worden sind bislang Untersuchungen des Bartók'schen Tritonus als eines „angelus in musica“. 4. Auch in der musikalischen Rezeptionsforschung sollte die von der Musikwissenschaft häufig übersehene Hermeneutik Hans-Georg Gadamers ihren Stellenwert haben.

(Februar 2005)

Jürgen Hunkemöller

Schostakowitschs Streichquartette. Ein internationales Symposium. Hrsg. von Andreas WEHRMEYER. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2002. XV, 304 S., Nbsp. (*studia slavica musicologica. Band 22./Schostakowitsch-Studien. Band 5.*)

BERND FEUCHTNER: *Dimitri Schostakowitsch. „Und Kunst geknebelt von der groben Macht“. Künstlerische Identität und staatliche Repression.* Kassel: Bärenreiter / Stuttgart u. a.: J. B. Metzler 2002. 268 S., Abb.

Der anzuzeigende fünfte Band der *Schostakowitsch-Studien* konzentriert sich auf das Streichquartett-Schaffen des russischen Komponisten, das mit fünfzehn seit 1938 entstandenen Werken einen mindestens ebenso gewichtigen Teilbereich seines Œuvres einnimmt wie die sinfonische Produktion.

Inbesondere in der letzten Schaffensphase Dmitrij Šostakovičs rückte diese Gattung ins Zentrum der kompositorischen Auseinandersetzung. Der von Andreas Wehrmeyer zusammengestellte Band gibt nun erstmals Gelegenheit, sich umfassend mit diesem Gebiet

zu befassen. Etwas irreführend ist zunächst der Untertitel, denn es handelt sich nicht um einen Kongressbericht. Vielmehr vereinigt das Buch in Umfang, Anlage und Herkunft ganz verschiedenartige Beiträge im Sinne eines idealen Symposiums. Wer erste Orientierung über die einzelnen Quartette sucht, wendet sich am besten an Sigrid Neefs einleitenden Überblick, der jedes Werk steckbriefartig charakterisiert. Anhand der als Zyklus gedeuteten Werkreihe der ersten acht Quartette gelingt es Kadja Grönke, Šostakovičs nachhaltige Auseinandersetzung mit Anspruch und Ästhetik der Gattung nachzuzeichnen. Der auf Grönkes Dissertation beruhende Text wird durch weitere Überlegungen der Autorin zur Bedeutung der für Šostakovič charakteristischen Autoreferentialität ergänzt, die das Thema des biographischen Subtextes methodologisch überzeugend auf ein sachliches Niveau bringen. Knappere Beiträge widmen sich dem Prinzip der zyklischen Gestaltung in den Quartetten (Peter Cahn), den Typen der musikalischen Dramaturgie (Ryszard Golianek) und den Bezügen zu Gustav Mahlers Spätwerk (Julia Kreinina). Besondere Beachtung verdient der Text des Moskauer Musiktheoretikers Jurij Cholopov, dessen Übertragung in ein nicht nur lesbares, sondern den Gedankengang geradezu erhellendes Deutsch dem Herausgeber als großes Verdienst anzurechnen ist. Der Beitrag vermittelt dem des Russischen unkundigen Musikwissenschaftler Einblick in Cholopovs ausgefeiltes terminologisches Instrumentarium zur Beschreibung modaler Musik. Nicht nur finden sich hier äußerst nützliche Beobachtungen zu zentralen Organisationsprinzipien der russischen Musik wie etwa der „Obichod-Reihe“; der Autor entwickelt mit seiner Theorie der Mixodiatonik auch ein geeignetes Beschreibungsmodell für typische Šostakovič-Modi und macht Šostakovičs Umgang mit der Dodekaphonie als Sonderfall modalen Komponierens verständlich. Im zweiten Teil des Bandes finden sich Rezeptionsdokumente zu den *Quartetten* Nr. 6 bis Nr. 15, Aufsätze von renommierten sowjetischen Komponisten und Musikwissenschaftlern, die zeigen, wie differenziert die Werke unmittelbar nach ihrer Entstehung rezipiert wurden.

Bernd Feuchtners Šostakovič-Monographie bedarf eigentlich keiner eigenen Besprechung. Es handelt sich nämlich um einen nahezu un-

veränderten Nachdruck der 1986 im Frankfurter Sandler-Verlag erschienenen ersten Ausgabe. Da für Feuchtners „die Noten [...] die einzige verlässliche Quelle für die Schostakowitsch-Forschung“ (S. 11) sind, sah er sich nicht veranlasst, die seit den 1990er-Jahren vornehmlich im englischsprachigen Raum und fast schon zum Überdruß geführte Debatte um Solomon Volkovs Memoiren in irgendeiner Weise zu berücksichtigen. Dies gilt auch für neue Quellen wie den Briefwechsel mit Isaak Glikman, Daniel Shitomirskis Erinnerungen oder Šostakovičs 1989 aufgefundene Satire *Rajok*. Ebenso wenig haben die Bände der im Verlag Ernst Kuhn erschienenen *Schostakowitsch-Studien* Eingang in die musikanalytischen Überlegungen gefunden. Dies hat zur Folge, dass Feuchtners Text einen veralteten Wissensstand repräsentiert. Wer das in der Tat elegant und anregend geschriebene Buch in die Hand nimmt, sollte es also in dem Bewusstsein tun, ein bereits historisch gewordenes Rezeptionsdokument vor sich zu haben.

(November 2004)

Lucinde Braun

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

Nicht nur die so genannte theologische Bach-Forschung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts krankt an der Tatsache, dass die Beschreibung vor allem geistlicher Musik leicht in Symbolismus und Spekulation abrutschen kann und die Grenzen einer differenzierten Wissenschaftlichkeit verschwimmen. Auch die musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Schaffen Olivier Messiaens hat in der jüngsten Vergangenheit eine Kluft zwischen zwei Lagern aufspringen lassen. Auf der einen Seite empfehlen etwa Paul Griffiths oder Klaus Schweitzer, bei der gehaltlichen Deutung der Werke Messiaens mehr auf die Musik als auf die religiös inspirierten und/oder biblischen Begleittexte des Komponisten zu achten, auf der anderen Seite klassifizieren Analytiker wie Aloyse Michaely die Einzelelemente der musikalischen Sprache Messiaens ausschließlich auf der Basis der Bedeutungen, die ihnen

vom Komponisten verbal zugeordnet wurden. Mit seiner Hallenser Dissertation zu Messiaens Opus magnum *Saint François d'Assise* unternimmt Stefan Keym eine Gratwanderung zwischen den Welten, indem er zwischen den beschriebenen Extrempositionen eine Synthese zu schaffen versucht – jedenfalls gelingt ihm hier eine deutlich differenziertere Sichtweise auf das Werk und sein Umfeld. Der Schwerpunkt der Untersuchungen Keyms liegt auf der Beantwortung der Frage, wie sich kompositorische Prinzipien (die Messiaen bereits seit seinem Frühwerk entwickelt hatte) in der für sein Œuvre einmaligen Situation des Zusammenwirkens mit einer narrativen szenischen Handlung verhalten; Keyms zentrale These, dass die Musik wesentlich von den parameterübergreifenden Kategorien „Farbe“ und „Zeit“ als Bindeglieder zwischen der satztechnischen Struktur, der theatralen Wirkung und dem christlichen Gehalt des Werkes bestimmt ist, wird in zwei großen analytischen Hauptteilen herausgearbeitet, die den Funktionen dieser Kategorien gewidmet sind. Dabei hilft eine auf die Entstehung des *Saint François d'Assise* ausgerichtete Werkschau, die (anders als etwa bei Michaely) historisch angelegt ist; Keym zeigt sich darüber hinaus als theologisch und kirchengeschichtlich außerordentlich kundiger Kommentator, auch in Hinsicht auf Elemente der von ihm ausführlich dargestellten zeitphilosophischen Übersicht. Und auch wenn Keym nicht der von ihm selbst aufgeführten Gefahr entgeht, zuweilen überdeutliche Semantisierungen von satztechnisch verhältnismäßig simplen Zusammenhängen vorzunehmen – gerade in Bezug auf die Harmonik des Werkes –, ist diese Arbeit ein Meilenstein in der Messiaen-Forschung: Keym vermag mithilfe einer „Baustein-Analyse“ die komplexen formalen Zusammenhänge von *Saint François d'Assise* darzustellen und damit endgültig die (u. a. von Harry Halbreich vertretene) These zu widerlegen, Messiaen schenke der großformalen Anlage keine Beachtung. Wohltuend ist außerdem die kompetente Anlehnung an die Klassifikation des modernen Musiktheaters, die von Keyms Doktorvater Wolfgang Ruf stammt. Und schließlich wird die Arbeit Keyms sicherlich dazu beitragen, das Interesse der Musikwissenschaft an dem lange vernachlässigten, aber gerade in der jüngeren Interpre-

tations- und Rezeptionsgeschichte zunehmend an Bedeutung gewinnenden Bereich des religiösen Musiktheaters zu steigern.
(November 2003) Birger Petersen

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

Die Forschungsperspektive dieses Bandes ist betont handlungszentriert. Da Frauen in der Operngeschichte als Sängerinnen eine herausragende Rolle spielten, lag es angesichts der allgemein üblichen Marginalisierung von Frauen nahe, ihre künstlerischen Leistungen als Sängerinnen und Gesangspädagoginnen zu dokumentieren. Im Mittelpunkt stehen einhundert Opersängerinnen, die im Rheinland gastiert haben, sowie zwanzig Gesangslehrerinnen, die dort lebten und arbeiteten. Neben allseits bekannten Sängerinnen wie Erika Köth und Edda Moser und Pädagoginnen wie Mathilde Marchesi überraschen Biographien und Tonbeispiele solcher Künstlerinnen, die heute weitgehend vergessen sind. Insgesamt wurde ein wichtiger Anfang gemacht, denn die Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen haben eine Fülle von Forschungsstätten aufgesucht (Theatermuseen, Stadtarchive u. a.) sowie entlegene Zeitschriftenbeiträge aufgespürt. Da auch Studierende an dem Projekt beteiligt waren, fallen die Ergebnisse naturgemäß unterschiedlich aus (so konnte in einem Fall die deutsche Schrift einer Sängerin nicht entziffert werden, woraufhin man sich auf die Gehaltsangaben beschränkte). Diese kleinen Schwächen werden jedoch vor allem durch die Beiträge von Thomas Synofzik wieder ausgeglichen, dem die wichtigsten Ergebnisse zu verdanken sind. Er und Susanne Rode-Breyman vermeiden es, die Untersuchung auf allgemeingültige Folgerungen zuzuspitzen und belassen es bei der Materialsammlung. Besonders aufschlussreich (und vergnüglich) ist eine beigelegte CD mit 99 kurzen Klangbeispielen.

Die Liebe zum Detail und das Bemühen um Sichtbarmachung prägen das ganze Buch, das mit den teilweise rudimentären Quellen, den uneindeutigen Abgrenzungen und der auf Performativität ausgerichteten Betrachtung nach allen

Seiten hin Offenheit dokumentiert. Vor allem Lehrende an Musikhochschulen und Universitäten, die ihren Zöglingen praxisbezogene Forschung vermitteln möchten, können mancherlei Anregung erhalten.

(November 2004)

Eva Rieger

SUSANNE KOGLER: „Am Ende, wortlos, die Musik.“ Untersuchungen zu Sprache und Sprachlichkeit im zeitgenössischen Musikschaffen. Hrsg. von Otto KOLLERITSCH. Wien/Graz: Universal Edition/Institut für Wertungsforschung an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz 2003. 247 S., Nbsp. (Studien zur Wertungsforschung. Band 39.)

Der Titel dieses Buchs deutet nur teilweise seine wahre Zielsetzung an. Für Kogler ist die Beziehung zwischen Musik und Sprache wichtig, weil sie die Möglichkeit einer „ethischen“ Dimension im zeitgenössischen Komponieren eröffnet. Ein philosophischer Exkurs, der den Werkanalysen vorangeht, beschreibt, wie sowohl Theodor W. Adorno als auch Ludwig Wittgenstein durch Musik inspiriert wurden zu ihren eigenen Diskussionen über eine Sprache – die Sprache der Kunst –, die die konventionalisierten Beschränkungen der Wortsprache durchbrechen und dadurch die Freiheit und Integrität des Individuums feiern und befördern könnte.

Die hier analysierten Werke aus den frühen 1980er-Jahren – Hans Werner Henzes *An eine Äolsharfe*, Dieter Schnebels *Lied ohne Worte* und *Wölfl-Liederbuch* – stehen zur Wortsprache in ganz unterschiedlichem Bezug. Alle drei aber weisen das auf, was man einen narrativen Impuls nennen könnte. Diese direkte formale Beziehung zur Wortsprache ist, wie die Autorin argumentiert, unausweichlich, wenn die Werke ihr humanitäres Credo vermitteln wollen und hierzu den Hörer auffordern sollen, die eigenen gewohnten Rezeptionsmuster zu durchbrechen. Aber selbst diese Voraussetzung scheint nicht genug, um die gegebene Aufgabe zu verwirklichen, gibt sich doch Kogler große Mühe, nicht allein die Werke im Œuvre ihrer Schöpfer zu situieren, sondern auch ihre eigene Interpretation durch die Bezugnahme auf die Kommentare der Komponisten zu stützen. In der Tat wäre die Autorin keineswegs auf die Äußerungen der Komponisten angewiesen gewesen: Die größte Stärke der Untersuchung liegt nicht so sehr in

der durchaus anregenden philosophischen Argumentation als in der eleganten und evokativen Beschreibung der Gestalt der diskutierten Werke. Diese dichten Analysen sind der Höhepunkt des Buches; sie erreichen, was sicherlich das Hauptziel jeder Analyse sein sollte: dass der Leser die Musik hören möchte.

(Oktober 2004) Morag Josephine Grant

TATJANA BÖHME-MEHNER: *Die Oper als offenes autopoietisches System im Sinne Niklas Luhmanns? Essen: Verlag Die Blaue Eule 2003. 352 S., Nbsp. (Musikwissenschaft/Musikpädagogik in der Blauen Eule. Band 61.)*

Die Musikwissenschaft tut sich schwer mit der Systemtheorie Niklas Luhmanns, die allen Anfeindungen zum Trotz zu einer der bedeutendsten Theorien der Soziologie gehört, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelt wurden. Nach Ulrich Taddays Verdikt, die Systemtheorie sei „Luhmanns Variante der Autonomieästhetik“ (*Musik & Ästhetik* 1, 1997) – das sich freilich nur auf den Kunstbegriff des Soziologen bezog – hat es kaum ernst zu nehmende Auseinandersetzungen mit der Theorie gegeben. Das Problem liegt allerdings auch darin begründet, dass grundlegende gedankliche Strömungen der Soziologie in ihrem Kern in der Musikwissenschaft schon länger kaum wahrgenommen worden sind. Die Verabschiedung großer Teile der Soziologie vom dingontologischen Denken und die Hinwendung zur Untersuchung kommunikativer Prozesse muss der Musikwissenschaft allerdings auch angesichts einer Wissenschaftsgeschichte schwer fallen, die eng mit der Vorstellung von Musik als Werk verbunden ist. Gleichzeitig wird in der wissenschaftstheoretischen Diskussion das Werkparadigma immer häufiger in Frage gestellt, ohne dass bisher wirkliche Alternativen für die musikwissenschaftliche Praxis entwickelt wurden. Das Werk ist zum Problem geworden, und doch ist es noch immer unverzichtbar für das Selbstverständnis der Disziplin.

Während die Rezeptionsästhetik der 1970er-Jahre den Gegenstand „Text“ zumindest noch als theoretische, einheitliche Basis je unterschiedlicher Rezeptionsprozesse beibehielt, verabschiedet sich Luhmann mit seiner Theorie sozialer Systeme endgültig von der Welt der Dinge als Garanten der Realität und schafft ein

Modell, das allein Bewusstsein und Kommunikation, psychische und soziale Systeme kennt. Durch diesen radikalen Schnitt entledigt er sich des klassischen epistemologischen Problems von Wahrheit und Wirklichkeit des wahrgenommenen Objekts angesichts des wahrnehmenden Subjekts und setzt an die Stelle der Differenz von Subjekt und Objekt die grundlegende Funktion von Bewusstsein und Kommunikation: die Differenz von System und Umwelt.

Will man mit Hilfe der Systemtheorie Luhmanns nun ein Phänomen wie z. B. die Oper beschreiben, reicht – wie im dingontologischen Denken – die analytische Zerlegung in kleinste Dinge und die Beschreibung der aus ihnen geschaffenen Form nicht. Es müssen vielmehr die synthetischen Prozesse beschrieben werden, mit denen in der Wahrnehmung oder der Kommunikation die Differenzen entstehen, die es einem psychischen oder sozialen System ermöglichen, „Oper“ als etwas wahrzunehmen oder zu verstehen, das sich von seiner Umwelt abhebt. Dass Luhmanns Systeme sich durch das Differenzieren definieren, klingt nach einem Zirkelschluss, der aber bewusst mit in die Theorie einbezogen ist: Psychische und soziale Systeme sind selbstreferentiell und schaffen sich, so lange sie existieren, durch die differenzierenden Prozesse in Wahrnehmung bzw. Kommunikation immer wieder selbst: Sie sind autopoietisch. Gleichzeitig sind soziale und psychische Systeme funktional geschlossen, sie können existieren, eben weil es ihnen gelingt, die Umwelt auszuschließen. Veränderungen der Umwelt können das System in seiner Selektivität, nicht jedoch in seiner Operationalität verändern. Diese Hermetik ist der Systemtheorie nicht, wie es oft aus Unkenntnis geschieht, zum Vorwurf zu machen. Auch das dingontologische Denken baut ja auf dem logischen Zirkel auf, dass man das Sein voraussetzen muss, um beschreiben zu können, was ist. Weder dingontologisches noch systemtheoretisches Denken haben damit per se einen größeren Anspruch auf Wahrheit, kein theoretisches Modell ist letztlich wahr oder falsch. Sie schließen sich allerdings gegenseitig aus, sind miteinander nicht anschlussfähig.

Die Hermetik und der radikale Bruch mit dem Alltagsdenken und der Alltagserfahrung machen den Nachvollzug von Luhmanns Systemtheorie zu einer der größten gedanklichen

Herausforderungen. Auch das hat die Auseinandersetzung der Musikwissenschaft mit der Systemtheorie lange behindert. In letzter Zeit scheint Luhmann zitierfähig zu werden – wenn auch immer der Zweifel an der Tragfähigkeit der Theorie im Hintergrund mitschwingt, so z. B. in Tatjana Böhme-Mehners Dissertation. Böhme-Mehner nimmt sich nicht nur die hoch komplexe Systemtheorie vor, sondern auch das durch seine Multimedialität und frühe Kommerzialisierung vielleicht komplexeste soziale und künstlerische Phänomen der Kunstmusik: die Oper. Auch ihr Buch beginnt mit einer allgemeinen Einführung in die Systemtheorie, die nach wie vor notwendig ist, da eine Vertrautheit mit der Begrifflichkeit der Systemtheorie Luhmanns oder gar die Lektüre seiner umfangreichen Werke in der Musikwissenschaft kaum vorausgesetzt werden können. Sie beschreibt dann ihren individuellen Ansatz einer systemtheoretischen Operntheorie, um schließlich diese Theorie an Analysen der Opern *Fidelio*, *Don Carlos*, *Der Rosenkavalier* und *Street Scene* zu exemplifizieren. Angesichts der vielen Ansatzpunkte, die Böhme-Mehners Arbeit bietet, möchte ich mich hier auf die Diskussion der Frage konzentrieren, die sie in ihrem Titel aufwirft, eine Frage, die auf der Basis der Theorie, die Luhmann in *Soziale Systeme* ausbreitet, so eigentlich gar nicht gestellt werden kann und unter Luhmann-Kennern sicherlich zu Irritationen führen muss. Autopoietische Systeme „im Sinne Luhmanns“ definieren sich eben nicht durch ihre Offenheit, sondern können sich gerade nur durch ihre Geschlossenheit immer wieder selbst reproduzieren. Das weiß Böhme-Mehner freilich auch, wie die Lektüre ihres Theoriekapitels zeigt. Doch ganz offenbar scheut sie vor der Radikalität des Gedankens zurück. Ohnehin scheint ihr Systembegriff eher von den frühen Arbeiten Luhmanns beeinflusst zu sein, die sich noch an die Theorie der Handlungssysteme seines Lehrers Talcott Parsons anlehnen. Nach der Theorie, die Luhmann in *Soziale Systeme* und z. B. auch in *Die Kunst der Gesellschaft* ausbreitet, wäre zu erwarten gewesen, dass ein „System Oper“ durch eine Leitdifferenz beschrieben würde, die die Geschlossenheit produziert, und nicht, wie bei Böhme-Mehner, durch seine Umwelt und Anschlussfähigkeit nach außen. Böhme-Mehners Ansatz ist nicht grundsätzlich verfehlt, er ist in

seiner Durchführung nur eben nicht „im Sinne Niklas Luhmanns“. Argumentiert man auf der Grundlage einer Systemtheorie, die Offenheit zur Definition von Systemen erlaubt, kann man nicht von Autopoiese sprechen, deren Vorhandensein man ohnehin nur dann konstatieren sollte, wenn man die grundsätzliche Geschlossenheit des Systems auch nachgewiesen hat.

Böhme-Mehner argumentiert mit Hilfe einer ausführlichen Auseinandersetzung mit der Sekundärliteratur. Die Fülle des bibliographischen Materials, die sie zusammengetragen hat, ist beeindruckend (und belegt, wie gründlich sich andere kunstwissenschaftliche Disziplinen im Gegensatz zur Musikwissenschaft bisher mit dem Thema auseinandergesetzt haben). Auf Luhmanns Schriften wird dagegen zu oft nur sehr global und ohne konkrete Verweise auf seine Schriften hingewiesen. Bei manchen Aussagen hätte ich mir gewünscht, einmal die gemeinte Stelle im Original zurate ziehen zu können. Diese argumentative Ferne vom Original und die Nähe zur Sekundärliteratur bewirken gelegentlich den Eindruck einer Unschärfe der Begrifflichkeit. Allerdings versucht Böhme-Mehner erklärtermaßen auch nicht, die Systemtheorie im strengen Sinne anzuwenden, sondern vielmehr die gültigen Paradigmen der Musikwissenschaft behutsam um einen kommunikationstheoretischen Ansatz zu erweitern. In ihrem Versuch, Brücken zu bauen, lehnt sie sich daher immer wieder an dingontologisches Denken an, z. B. durch ihre grundsätzliche Nähe zu der traditionellen Vorstellung vom Werk als Gegenstand. Das Bemühen um Anschluss an den gewohnten Diskurs merkt man besonders ihren analytischen Kapiteln an. Hier werden Opern textlich und musikalisch analysiert, es werden Hintergrundinformationen zur Entstehungsgeschichte und zum gattungsgeschichtlichen Kontext geliefert und in ihrer Bedeutung für das Werk eingeordnet. Ihre Vorgehensweise beantwortet jedoch nur unbefriedigend die für die Einführung einer neuen Theorie essentielle Frage nach ihrem Nutzen und dem Innovationswert. So fragt man sich bei der Lektüre besonders der analytischen Kapitel oft, was sich änderte, wenn man die systemtheoretische Terminologie durch traditionelle Begriffe ersetzte, wenn man z. B. statt von „symbolischer Generalisierung“ einfach von „Metapher“ oder „Symbol“

sprache, statt von „System Oper“ oder „System Musik“ einfach von „Oper“ bzw. „Musik“?

Die Arbeit Böhme-Mehners ist ein Plädoyer für die Beschäftigung mit den kommunikativen Funktionen der Musik, die von der Disziplin viel zu lange vernachlässigt wurden. Sie zeigt auf, welches Potential in der Untersuchung der Kommunikationsprozesse innerhalb einer Oper wie auch zwischen Oper und Umwelt (bzw. zwischen Produzenten und Rezipienten) liegt. Allerdings hat sich gerade die Opernforschung selten einer radikalen Autonomieästhetik hingegeben. Die Argumentation für eine Anwendung der Systemtheorie Luhmanns überzeugt allerdings nicht. Seine Systemtheorie kann man nur ganz oder gar nicht betreiben. Sie erlaubt keine Anschlussmöglichkeiten an das dingontologische Denken, wie z. B. den traditionellen Werkbegriff – es sei denn als Umwelt, von der sich das System Systemtheorie abgrenzt. Jede Öffnung des Systems auf operativer Ebene muss theorieimmanent unweigerlich zu seinem Zusammenbruch führen – um dieses zu erkennen, muss man kein „Luhmann-Apologet“ (S. 320) sein, es reicht die informierte Gegnerschaft. So bleibt die Frage im Titel, wie immer sie auch gemeint und zu verstehen ist, zwangsläufig ohne Antwort. Systemtheorie im tatsächlichen „Sinne Niklas Luhmanns“ ist nur möglich, wenn man – wie der Bielefelder Soziologe – einen Paradigmenwechsel für sich reklamiert. Als Konsequenzen muss man dann allerdings ertragen, dass die eigene Disziplin auf der Ebene der systemtheoretischen Metawissenschaft ihren gewohnten Gegenstand und damit auch ihre Identität verliert, sodass als Folge hieraus Kommunikation mit traditionellen Denkenden hoch problematisch wird. Eine solche Radikalität ist allerdings von einer Dissertation, die ja auch nicht außerhalb sozialer Systeme entsteht, nicht zu fordern.

(März 2005) Dietrich Helms

TOBIAS WIDMAIER: *Der deutsche Musikalienleihhandel. Funktion, Bedeutung und Topographie einer Form gewerblicher Musikaliendistribution vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert.* Saarbrücken: Pfau-Verlag 1998. 276 S.

Es ist ein Charakteristikum der dem deutschen Musikalienleihhandel gewidmeten Ha-

bilitationsschrift von Tobias Widmaier, dass sie sich einem Thema widmet, das ein abgeschlossenes Kapitel der Geschichte vorstellt. In die im Untertitel angegebene Zeitspanne fallen Aufstieg und Niedergang des Musikalienleihhandels. Ein wahrhaft historisches Thema, das der Autor engagiert zu seiner Sache macht!

Die Voraussetzungen, unter denen Widmaier den Stoff in Angriff nahm, sind kaum günstig zu nennen. Nicht ohne Grund und Not finden sich eingangs kritische Bemerkungen zur Forschung. Die primär auf Werkbetrachtung fixierte Disposition der Musikwissenschaft habe „dazu geführt, daß Aspekte, wie sie hier angeschnitten werden, bislang nur wenig Aufmerksamkeit erhalten haben“ (S. 11). Weiter heißt es: „Der Musikalien(leih)handel als die wohl wesentlichste Institution musikalischer Grundversorgung bleibt vielfach unberücksichtigt, oder von ihm ist nur vage die Rede“ (S. 13). Im Gegenzug verspricht der Autor ein „relativ klar konturiertes Bild der Entwicklung des Musikalienleihhandels in Deutschland“ (S. 14). Dass dem Wort „relativ“ Gewicht zukommt, erklärt sich aus der ungleichen Quellenlage und dem Mangel an Vorarbeiten.

Ausführlich skizziert Widmaier die Quellenlage und benennt die Bausteine, die sein Vorhaben voranbrachten. Neben den nach 1773 greifbaren gedruckten Leihverzeichnissen zählen hierzu zu noch einen der Fundus des lokal- oder regionalgeschichtlichen Schrifttums (den der Autor zu unterschätzen neigt), zum anderen Mitteilungen aus musikalischen Fachorganen zusammen mit Nachrichten über einzelne Akteure des Leihhandels, denen Porträts gewidmet sind. Die zuverlässigsten Materialien, die der Skizzierung der Topographie dienen, entstammen vor allem dem *Allgemeinen Adressbuch für den Deutschen Buchhandel* (1839–1942). Mit ihrer Auswertung erhellt sich die Verbreitung des bis 1890 auf rund 400 Leihbibliotheken angewachsenen, jedoch fortan rapide schrumpfenden Geschäftszweigs, der 1925 noch 36 Institute aufwies, etwa dieselbe Anzahl wie 1840. Tabellarische Übersichten beleuchten außerdeutsche Leihinstitute und liefern Einblicke in Firmenverzeichnisse von 1840/45, 1870 und 1925.

Vor eine ungleich schwierigere Aufgabe sah sich Widmaier gestellt, um den Übergang zur Blütezeit des Leihhandels transparent zu ma-

chen. Mutig fasste er den Entschluss, 89 Leihunternehmen zwischen 1773 und 1840 nachzuweisen. Zusammen mit den o. g. Porträts eben die Profile von zwölf Städten den Weg ins 19. Jahrhundert. Mehrfach betont der Autor die Grenzen des Machbaren und räumt die Vorläufigkeit mancher Resultate ein. Es schmälert die Bedeutung der Studie keineswegs, wenn die Chronologie deutscher Geschäftsgründungen (S. 114 ff.) mit Ergänzungen rechnen muss. In die Datenreihe wären etwa für das 18. Jahrhundert aufzunehmen: Straßburg (1783), Neuwied/Koblenz (1786), Osnabrück (nach 1791), dann auch Dresden und Riga (um 1800). Reibungslos vertragen sich die Zusätze mit dem von Widmaier entworfenen Gesamtbild, demzufolge das Aufkommen des deutschen Musikalienhandels, dem gewerbliche Lesebibliotheken ein Vorbild gaben, nach 1773 anzusetzen sei. Irritation lauert an anderer Stelle. Im Berner *Hoch-Obbrigkeithlich-privilegierten Wochenblatt* vom 5. April 1754 soll die Nachricht gedruckt stehen, es habe sich „Hr. Hornschuh, Musikmeister an der Kramgasse, entschlossen, Musikalien auszuleihen, so, daß gegen sechsmonatliches Abonnement von 5 Franken für die Hauptstadt, 6 Franken für das Land, alle Monate drei sich nach Belieben zu wählende Werke ausgegeben werden, wobei sich aber freie und unversehrte Zurücksendung versteht“ (zit. nach: Hans Bloesch, *Die Bernische Musikgesellschaft 1815–1915*, Bern 1915, S. 27 f.). Falls kein Schreibfehler vorliegt, wären Idee und Praxis des Musikalienleihhandels – und zwar in ziemlich ausgereifter Form – rund zwanzig Jahre früher anzusetzen. Das Datum der schweizerischen Gründung frappt umso mehr, als sich die angeblich nicht einflusslosen ausländischen Vorreiter als Spätgründungen erweisen könnten, Paris mit dem Jahr 1765, London mit 1770.

Die dokumentarische Dimension kehrt in jenen Teilen der Arbeit wieder, die mit der Organisation des Leihwesens und der Eruiierung bzw. statistischen Auswertung von Leihverzeichnissen befasst sind. Das Resultat der Bestandsaufnahme kristallisiert sich im Anhang mit einem „Verzeichnis der erhaltenen Kataloge von Musikalien-Leihinstituten [mit Standortnachweisen]“. Mit der ungleichen Quellenlage wird die Forschung abermals konfrontiert, da die Überlieferung von Leihverzeichnissen

bald nach 1870 jäh abbricht, was für die Darstellung der Spätzeit nicht ohne Folgen bleibt. Sekundärquellen helfen, das Vakuum zu überbrücken, darunter Quellen aus zweiter Hand, aus denen eine heftige Aversion gegen die so genannte „leichte“ Musik spricht.

Mit Rücksicht auf die Quellenlage widmen sich die Detailstudien der Blütezeit des Leihhandels inmitten des 19. Jahrhunderts. Nicht zufällig sind es ausgewählte Leihkataloge dieser Ära, die der genauen Analyse unterzogen werden, womit das 18. Jahrhundert merklich zurücktritt. In den Kapiteln zur Blütezeit des Leihwesens begegnet ein an Facetten reiches Bild mit ausführlichen Erörterungen zur Abwicklung des Leihverkehrs (Nutzung und Gebühren), zum Umfang, Angebot und Wandel der Leihbestände. Leider verbieten sich mangels Unterlagen Aussagen zur Kundschaft. Immerhin hält die Evaluierung ausgewählter Leihbestände aufschlussreiche Hinweise zum Anspruchsniveau und zu den Vorlieben der Interessenten bereit, sofern – wie wohl anzunehmen ist – die Nachfrage das Angebot regulierte. Das Ergebnis überrascht nicht, dass die zum höheren oder mittleren Bürgertum zählenden Entleiher die zwei- oder vierhändige Klavier- und Gesangsliteratur eindeutig favorisierten, mit anderen Worten: Werktitel begehrten, hinter denen sich in der Mehrzahl die leichteren Genres von Musik verbergen. Offenbar sah sich die ernstere Musik – im Unterschied zur Frühzeit – zusehends auf ein Schattendasein reduziert; später apostrophierte man sie als ein „kostbares Schmerzenskind der Leihanstalt“ (S. 185). Widmaier spricht von der Diskrepanz zwischen Bildungsanspruch und Kommerz. Schon inmitten des Jahrhunderts fiel es schwer, sich über den Segen und Fluch der Musikalien-Leihanstalten zu verständigen. Während Eduard Hanslick sie 1853 zu den einflussreichsten Mitteln der musikalischen Bildung zählte (S. 10), sprach Adolf Bernhard Marx zwei Jahre später von „unseligen Musikleihinstitute[n], die so viel zur Verseichung und Erkältung des Musikwesens beigetragen haben“ (S. 141). In letzter Instanz befriedigte der Leihhandel in seiner Blüte- und Spätzeit primär die Belustigungswut der Kunden, und eben diese Lust trieb den Erwerbszweig fatalerweise genauso in den Ruin wie ein engstirnig auf ernste Musik geeichtes Berufsethos, weil er dem Meer kurzle-

biger Schlager nicht gewachsen war, ihm überdies die Konkurrenz wohlfeiler Druckerzeugnisse im Wege stand und obendrein die zum passiven Musikgenuss einladenden Medien in die Quere kamen. Die Ironie der Geschichte will es, dass der Leihhandel an der Distribution einer Ware zugrunde ging, die ursprünglich im Sortiment einer wohlgeordneten Leihanstalt eine sekundäre Rolle spielen sollte. Mit den hier greifbaren, auch aus der Leserforschung bekannten kulturgeschichtlichen Perspektiven, die auf eine eklatante (Selbst-)Überschätzung des Bürgertums hindeuten oder gar auf dessen Versagen gegenüber den ein Kunstinteresse verlangenden Schöpfungen, muss ein jeder Leser allein fertig werden. Widmaier bringt solchen Überlegungen, die auf die bürgerliche Mentalität ein kritisches Licht werfen, nur geringes Interesse entgegen – und er lässt, was hierfür bezeichnend ist, seine Schrift mit einer eiskalten tabellarischen Übersicht zu den Ruinen des Leihhandels von 1925 enden. Gleichwohl hat er auf seine Weise die Zeitspanne von der Klassik bis hin zur Moderne vom Kopf auf die Füße gestellt, indem er sie im Spiegel eines Ausschnitts von Realität zu fixieren versteht und nicht länger mehr im Widerschein von längst fragwürdig gewordener Idealität. Der Autor ist beim Wort zu nehmen, wenn zu resümieren bleibt, was die Studie als Ganzes bietet: „ein relativ klar konturiertes Bild der Entwicklung des Musikalienleihhandels in Deutschland“ (S. 14).
(Januar 2005) Martin Thrun

Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik. In Zusammenarbeit mit der Deutschen Staatsoper Unter den Linden hrsg. von Hermann DANUSER und Herfried MÜNKLER. Schliengen: Edition Argus 2001. 390 S., Abb., Nbsp.

Dieser verlegerisch ungewöhnlich liebevoll betreute Band dokumentiert ein zweiteiliges Symposium, das im April 1998 bzw. 1999 in der Staatsoper Unter den Linden in Verbindung mit dem Wissenschaftskolleg zu Berlin veranstaltet wurde und viel germanistische, historische, musikwissenschaftliche und philosophische Prominenz versammelte. Dort wurden die zum Thema gehörigen Fragestellungen in exemplarischer Totalität und auf einem Niveau behandelt, die Anlass geben sollten, bei weite-

ren Behandlungen des auf fatale Weise ergiebigen Themas genauer als bisher zu überlegen, was an Neuem noch beizubringen wäre.

In die Rubriken „Theorie und Kulturgeschichte“, „Musikästhetik“ und „Werk und Rezeption“ unterteilt, reicht der Ambitus von Grundsatzfragen bis zur Erschließung neuen Materials (u. a. zur *Freischütz*-Rezeption oder zu eher ideologisch als ästhetisch beachtlichen Werken von August Bungert), von der eindringlichen Beschreibung von Symbolorten wie der Wartburg und Bayreuth bis zu Fritz Langs Film *Nibelungen*, von Carl Maria von Webers *Freischütz* über Robert Schumann und Richard Wagner – als dem Gravitationspunkt – bis zu Arnold Schönbergs *Moses und Aron*. Gescheiter, umfassender, differenzierter abgehandelt, dazu kompetenter eingerahmt als durch Herbert Schnädelbachs Überlegungen zur „Optik der Weltanschauung“ kann man das Thema derzeit nicht finden.

So taugt als Einwand kaum, dass der Leser von sich aus einen Dialog der Gesichtspunkte bzw. Autoren herstellen muss, der im Buch nicht stattfindet. Die zweigeteilte Veranstaltung mag das Dilemma vieler Kongresse, Symposien etc. befördert haben – dass, wenn nicht schon parallel laufende Sektionen das Sym-Position verhindern, dies durch kurzfristig an- und abreisende Kollegen besorgt wird. Die Abwesenheit jedweder Obrigkeit im ästhetischen Ideal-Gemeinwesen Nürnberg findet man im vorliegenden Bande zweimal, die nationalistischen Änderungen der Sachs-Ansprache dreimal und unterschiedlich gründlich, behandelt. Herausgeber, welche von sich aus, angefangen bei Querverweisen, intertextuell nacharbeiten wollen, stehen freilich, sofern sie nicht rigoros verfahren wie Edward E. Lowinsky im Bericht über die New Yorker Josquin-Konferenz 1971, vor kaum lösbaren Aufgaben; eine Wiedergabe der in der Einleitung erwähnten Podiumsdiskussion hätte hier bestenfalls partiell Abhilfe schaffen können. Niveau und Anspruch der Beiträge und das interdisziplinäre Gesamtkonzept legen die Frage dringlicher nahe als – u. a. bei Udo Bermbach und Dieter Borchmeyer – differierende Bewertungen.

„Deutsch und echt“ – die Vorgeschichte, erst recht die Nachgeschichte haben dazu ermuntert, das „und“ weniger ergänzend als gleichsetzend zu verstehen. Wenn Deutsche schon

im 18. Jahrhundert nur den „vermischten“ Geschmack als eigenen pflegten, sollte wenigstens die Qualität der Pflege anderen überlegen sein – die Anmaßung hatte, begünstigt durch die „deutsche Misere“, auch ihre Unschuldzeiten. Thomas Mann hat von der „heroischen, geschichtlich legitimen Epoche“ der „nationalen Idee“ gesprochen, „bevor sie verwirklicht wurde“ – auch hieraus nährte sich ihre Virulenz zu Zeiten, da von Unschuld keine Rede mehr sein konnte; das wog zehnmal schwerer als der historische Bezug des „welschen“ Tands auf die Herrschaft des spanischen Kaisers. Das ambivalente Verständnis des Deutschen einerseits „als des Universellen, als die große, umfassende Synthese“, andererseits als „schroffe Abgrenzung gegen alles Nichtdeutsche und seine pointierte Bestimmung als Tiefsinn, Arbeit und Gründlichkeit“ (S. 9) besorgte kulturkonservativ-nationalistischen Überzeugungen genug Standfestigkeit, um mangelndes Staatsbewusstsein zu ersetzen bzw. nach 1871 chauvinistisch aufzublasen. Dagegen wog das Scheitern aller Versuche gering, „Deutschsein“ konkreter zu bestimmen – Wagner höchstselbst nannte es am Ende ein „reines Metaphysicum“. Die Beiträge, die diesen Ansatz jeweils in spezielle Bereiche hinein entfalten bzw. von dorthin begründen (Herfried Münkler, „Kunst und Kultur als Stifter nationaler Identität“; Wolfgang J. Mommsen, „Kultur als Instrument der Legitimation bürgerlicher Hegemonie im Nationalstaat“; Wolf Lepenies, „Es gibt keine deutschen Meister mehr“; Bernd Sponheuer, „Über das ‚Deutsche‘ in der Musik“; Adolf Nowak, „Vom ‚Trieb nach Vaterländischem‘. Die Idee des Nationalen in der Musikästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts“; Hermann Danuser, „Heil’ge deutsche Kunst? Über den Zusammenhang von Nationalidee und Kunstreligion“) gehören zu Basistexten, die Besseres verdient haben als das, wie immer ehrenvolle, Staatsbegrännis in einem Kongressbericht.

Nicht nur sie. Ihnen zur Seite stehen gewichtige Materialarbeiten, Nike Wagners („Letzte Frage an den deutschen Geist“) exemplifizierte Kongruenz von differenzierender Pointierung und stilistischer Brillanz, eine eindringliche Darstellung des Verhältnisses von „Nationalidee und großer Sinfonie“ (Siegfried Oechsle), eine ebensolche des „Rheins als Symbol [...] in der Symphonik des 19. Jahrhunderts“ (An-

dreas Eichhorn), neue, aufregende Auskünfte über scheinbar Bekanntes (Martina Sichardt über Schönbergs *Moses und Aron*) und Reinhold Brinkmanns Überlegungen zum Thema „Nationales Pathos und die Pervertierung der Kunst bei Richard Wagner“, exemplarisch auch im beidseits unideologischen Abstand, auf den noch jede Behandlung des Themas verpflichtet bleiben sollte: demjenigen ebenso von Alibi wie von Denunziation. – Übrigens hieß der Schriftsteller und langjährige Generalsekretär der Deutschen Schillerstiftung nicht Heinrich Lilienstein (S. 30 bzw. S. 388), sondern Lilienfein. (November 2004) Peter Gülke

THORSTEN KLAGES: *Medium und Form – Musik in den (Re-)Produktionsmedien*. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2002. 122 S., Abb. (Beiträge zur Medienästhetik der Musik. Band 3.)

Immer noch gibt es nur wenige Versuche, theoretisch fundiert über die kreativen Auswirkungen von Klangaufzeichnung nachzudenken. Dieses Buch, entstanden aus einer Magisterarbeit, will eine solche Theorie begründen. Der Autor arbeitet dabei mit ganz unterschiedlichen Medienbegriffen, z. B. dem Prothesenbegriff von Marshall McLuhan, vor allem aber Niklas Luhmanns Unterscheidung „Medium“/„Form“. Durch dieses Begriffspaar sollen „mediale“ und „nicht-mediale“ Musik ohne die Traditionslast der herkömmlichen Fachsprache miteinander verglichen werden. „Medial“ ist dabei eine Musik, die nicht einfach durch Medien übermittelt wird, sondern bewusst mit dieser Medialität umgeht bzw. diese thematisiert (etwa eine Tonbandcollage, die nicht den Anspruch erhebt, eine Realität jenseits des Mediums getreu abzubilden). Klages’ Augenmerk liegt auf der Medialisierung (der Technifizierung selbst) und nicht der Mediatisierung (deren semiotische Folgen). Mühevoll beschriebene etwa von Tonbandverfahren sollen die Basis für eine Diskussion zu „Recording as Medium“ im Sinne Luhmanns liefern. So interessant diese These auch sein mag, ihre Umsetzung ist in zweierlei Hinsicht kritisierbar. Erstens lässt die Konzentration auf technische Beschaffenheiten nur wenig Raum für konkrete Beispiele, und auch bei diesen konzentriert sich der Autor auf die technische

Herstellung, statt auf das künstlerische Resultat. Eine empirische Überprüfung der Thesen wäre aber nur dann möglich, wenn die Resultate entsprechend genau analysiert worden wären. Zweitens ist der Textaufbau unnötig kompliziert, vor allem wenn es darum gehen soll, nicht nur medientheoretisch bzw. systemtheoretisch Eingeweihte, sondern vielleicht auch ‚normalsterbliche‘ Musikwissenschaftler zu erreichen und zu neuen Gedanken herauszufordern: Zum Beispiel wird die Luhmann'sche Begriffsbildung, im ersten Hauptkapitel eingesetzt, erst im zweiten Hauptkapitel erklärt; ein Register hätte hier auch geholfen. Und selbst in der Textgestaltung wird das Medium ironischerweise oft viel zu sichtbar: Die Spuren der Cut-&-Paste-Technik – hier eine falsche Fußnoten-, da eine durcheinander geratene Subkapitelnummerierung – helfen dem Leser nicht weiter.

(Oktober 2004) Morag Josephine Grant

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: *Sämtliche Werke. Abteilung III: Italienische Opere serie und Opernserenaden, Band 13: La contesa dei Numi. Componimento drammatico von Pietro METASTASIO bearbeitet von Thomas CLITAU. Hrsg. von Daniela PHILIPPI. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. XXXIV, 182 S.*

Mit *La contesa dei Numi* liegt ein weiterer sorgfältig edierter und kommentierter Band der Gluck-Gesamtausgabe vor. Das Vorwort gibt umfassende Informationen zu Glucks Position als Opernkomponist um die Mitte des 18. Jahrhunderts, zur Entstehung, zur Textvorlage, zur Uraufführung und zu der Überlieferungssituation; die Bewertung von Glucks Vertonung könnte hingegen ausführlicher und fundierter sein: Dass ein Coro mit Solisten besetzt ist, ist eher selbstverständlich und braucht nicht eigens erwähnt zu werden, die Mitwirkung von Bläsern hingegen ist – nach dem Usus der Zeit – nicht unbedingt auszuschließen, selbst wenn Gluck sie in früheren Werken eigens vorgeschrieben hat. Lobenswert ist die Erwähnung und zusätzliche Analyse von Entlehnungen und Wiederaufnahmen.

Wie in den meisten Bänden der Gluck-Gesamtausgabe wird durch Faksimiles einzelner Beispiele Einblick in die Quellen gegeben, der Uraufführungsort abgebildet sowie das Text-

buch der Uraufführung als Faksimile wiedergegeben. Die Aussetzung des Continuo-Parts im Blick auf die praktische Verwendung der Ausgabe folgt den generellen Richtlinien der *Gluck-Gesamtausgabe*, wobei nicht ganz klar ist, ob die Aussetzung ebenfalls von der Herausgeberin stammt (bei den sehr sinnvollen Vorschlägen für Verzerrungen in den Stimmen ist dies angegeben). Plausibel ist auch aufgrund der Quellenlage die Differenzierung von Anmerkungen im Haupttext einerseits zur Hervorhebung wichtiger Varianten und Einzelbemerkungen im Kritischen Bericht andererseits, um die Abweichungen aller Quellen zu dokumentieren. Aufschlussreich sind zudem die Bemerkungen zur Aufführungspraxis, insbesondere zur Wahl des Tempos, das in Verbindung mit den zugrunde liegenden Affekten gesehen werden sollte.

(März 2005) Elisabeth Schmierer

JOSEPH HAYDN: *Werke. Reihe I, Band 13: Pariser Sinfonien, 2. Folge. Hrsg. von Sonja GERLACH und Klaus LIPPE. München: G. Henle Verlag 1999. XII, 199 S.*

JOSEPH HAYDN: *Werke. Reihe I, Band 16: Londoner Sinfonien, 2. Folge. Hrsg. von Robert von ZAHN. München: G. Henle Verlag 1997. XII, 209 S.*

JOSEPH HAYDN: *Werke. Reihe VIII, Band 1: Divertimenti zu fünf und mehr Stimmen für Streich- und Blasinstrumente. Hrsg. von Sonja GERLACH. München: G. Henle Verlag 1994. XIV, 240 S.*

JOSEPH HAYDN: *Werke. Reihe XI, Band 2: Streichtrios 2. Folge. Joseph Haydn zugeschrieben (Echtheit zweifelhaft): Hrsg. von Bruce C. MACINTYRE und Barry S. BROOK. München: G. Henle Verlag 1996. XII, 83 S.*

Die Edition der Sinfonie-Bände stützt sich ausnahmslos auf die vorhandenen Autographe Haydns, die gegenüber den Drucken, die zahllose fremde Eingriffe aufweisen, weit zuverlässiger sind. Bei den *Pariser Sinfonien* konnte allerdings auch auf das Esterhazy'sche Aufführungsmaterial zurückgegriffen werden, das zahlreiche Ergänzungen und Präzisierungen ermöglichte, die zu Recht als solche gekennzeichnet wurden, obwohl sie natürlich von unschätzbarem Wert sind. Umso erstaunlicher ist, dass diese Zusätze an manchen Stellen so-

zusagen in dubio pro Autograph weggelassen wurden, wie die Bindungen im T. 45 des Trios der *Sinfonie Nr. 84*. Neuere Forschungen zur Aufführungspraxis im 18. Jahrhundert (vgl. Kai Köpp, *Johann Georg Pisendel, 1687–1755, und die Anfänge der neuzeitlichen Orchesterleitung*, Tutzing 2005) zeigen, dass wir mit den Partituren nur unvollständige Anweisungen vorliegen haben, die nach dem festen Usus des Orchesters ergänzt wurden – wie es auch die Esterhazy'schen Stimmensätze bezeugen. Im Gegensatz dazu ist bei den *Londoner Sinfonien* die Orientierung am Autograph zu begrüßen, wodurch viele willkürlich anmutende Phrasierungen der Edition von Robbins Landon entfallen (vgl. etwa im 4. Satz der *Sinfonie Nr. 98* die Takte 432 ff.). Darüber hinaus wird im Vorwort eine Vielzahl von Zeugnissen für den Beinamen der so genannten „Sinfonie mit dem Paukenschlag“ angeführt.

Im Gegensatz dazu konnte sich die Edition der *Divertimenti* nur auf Abschriften stützen, was denn auch notwendigerweise zu einer weit komplexeren Lesartenbeschreibung führt. Den Band rundet eine umfangreiche Liste apokrypher *Divertimenti* ab. Der Band mit den Streichtrios ist dagegen ein praktisches Beispiel zum Band *Opera incerta. Echtheitsfragen als Problem musikwissenschaftlicher Gesamtausgaben. Kolloquium Mainz 1988*, hrsg. von Hanspeter Bannwitz u. a., Stuttgart 1991. Ausführlich und nachvollziehbar werden die Gesichtspunkte erörtert, die in schwieriger und kritischer Abwägung aller Punkte zur Aufnahme oder Ablehnung der Werke geführt haben. (Februar 2005)

Christian Berger

Eingegangene Schriften

REINHARD AMON: Lexikon der Harmonielehre. Nachschlagewerk zur durcmolltonalen Harmonik mit Analysechiffren für Funktionen, Stufen und Jazz-Akkorde. Wien/München: Doblinger / Stuttgart: Metzler 2005. 416 S., Abb., Nbsp.

L'arme e gli amori. Ariosto, Tasso and Guarini in Late Renaissance Florence. Acts of an International Conference Florence, Villa I Tatti, June 27–29, 2001. Hrsg. von Massimiliano ROSSI und Gioffredi SUPERBI. Florence: Leo S. Olschki 2004. Band I: Genre and Genealogy, XXVII, 175 S., Abb.; Band II: Dynasty, Court and Imagery, VI, S. 179–468, Abb., Nbsp. (Villa I Tatti. The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies 20.)

STEPHAN AUFENANGER: Die Oper während der französischen Revolution. Studien zur Gattungs- und Sozialgeschichte der Französischen Oper. Tutzing: Hans Schneider 2005. 538 S., Nbsp. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 31.)

The Beethoven Violin Sonatas. History, criticism, performance. Hrsg. von Lewis LOCKWOOD und Mark KROLL. Urbana/Chicago: University of Illinois Press 2004. VII, 164 S., Abb., Nbsp.

Beethovens Werke für Klavier und Violoncello. Bericht über die Internationale Fachkonferenz Bonn, 18.–20. Juni 1998. Hrsg. von Sieghard BRANDENBURG, Ingeborg MAASS und Wolfgang OSTHOFF. Bonn: Verlag Beethoven-Haus 2004. XII, 362 S., Abb., Nbsp. (Schriften zur Beethoven-Forschung. Band 15.)

MARCO BEGHELLI: La retorica del rituale nel melodramma ottocentesco. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani 2003. 626 S., Abb., Nbsp. (Premio Internazionale Rotary Club di Parma „Giuseppe Verdi“ 3.)

FRAUKE BEHRENDT: Handymusik. Klangkunst und „mobile devices“. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2004. VIII, 87 S., Abb. (Beiträge zur Medienästhetik der Musik. Band 5.)

Beiträge zur musikalischen Quellenforschung. Band 6: Beiträge der Kolloquien 2002–2003. Hrsg. von Friederike BÖCHER. Bad Köstritz: Forschungs- und Gedenkstätte Heinrich-Schütz-Haus 2005. 256 S., Abb., Nbsp.

Luciano Berio. Hrsg. von Ulrich TADDAY. München: edition text + kritik im Richard-Boorberg-Verlag 2005. 116 S., Abb. (Musik-Konzepte. Neue Folge. Heft 128.)

Das Bild der italienischen Oper in Deutschland. Hrsg. von Sebastian WERR und Daniel BRANDENBURG. Münster: LIT Verlag 2004. 286 S., Abb. (Forum Musiktheater. Band 1.)

Bonner Beethoven-Studien. Band 4. Hrsg. von Ernst HERTTRICH. Bonn: Verlag Beethoven-Haus 2005. 221 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn. Reihe V.)

OLIVER BUSCH: Logos synthesesos. Die euklidische „Sectio canonis“, Aristoxenos, und die Rolle der Mathematik in der antiken Musiktheorie. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2004. 164 S. (Studien zur Geschichte der Musiktheorie. Band 3.)

Carteggio Verdi-Somma. Hrsg. von Simonetta RICCIARDI. Parma: Istituto nazionale di studi verdiani 2003. 431 S., Abb. (Edizione critica dell'epistolario verdiano.)

FEDERICO CELESTINI: Die frühen Klaviersonaten von Joseph Haydn. Eine vergleichende Studie. Tutzing: Hans Schneider 2004. 255 S., Abb., Nbsp. (Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Band 52.)

Frédéric Chopin: Interprétations. Symposium International Université de Genève. Hrsg. von Jean-Jacques EIGELDINGER unter Mitarbeit von Jacqueline WAEBER. Genève: Librairie Droz 2005. 201 S., Abb., Nbsp. (Recherches et rencontres. Volume 20.)

IRENE CRUSIUS: Atlas Crusius – Bürgermeister in schwerer Zeit. Die Stadt Chemnitz nach dem Dreißigjährigen Krieg. Mit Beiträgen zur Chemnitzer Musikgeschichte im 17. Jahrhundert von Hans-Hermann SCHMIDT. Chemnitz: Stadtarchiv Chemnitz 2004. 128 S., Abb., CD (Aus dem Stadtarchiv Chemnitz. Heft 7.)

5. Deutscher Edvard-Grieg-Kongress in Leipzig vom 24. bis 26. September 2004 „Edvard Grieg – Weltbild und Werk“. Kongressbericht. Hrsg. von Hella BROCK unter Mitarbeit von Joachim REISAUS. Altenmedingen: Hildgard-Junker-Verlag 2005. 200 S., Abb., Nbsp.

HANSJÖRG DRAUSCHKE: Die deutschen weltlichen Kantaten Reinhard Keisers (1674–1739). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag 2004. 180 S., Nbsp. (Veröffentlichungen zur Musikforschung. Band 15.)

ERIK DREMEL: Pastorale Träume. Die Idealisierung von Natur in der englischen Musik 1900–1950. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2005. VII, 355 S., Abb., Nbsp.

ALBRECHT DÜMLING: Musik hat ihren Wert. 100 Jahre musikalische Verwertungsgesellschaft in Deutschland. Hrsg. von Reinhold KREILE. Mit Essays von Adolf DIETZ, Wolfgang RIHM, Karl Heinz WAHREN und Karlheinz BRANDENBURG. Regensburg: ConBrio Verlagsgesellschaft 2003. 391 S., Abb.

Louise Farrenc (1804–1875). Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis. Hrsg. von Christin HEITMANN. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Ver-

lag 2005. 150 S., Nbsp. (Kritische Ausgabe, Orchester- und Kammermusik sowie ausgewählte Klavierwerke, Band IV.)

VOLKER FASTENAU: „... comme si on appuyait sur une sonnette“? Untersuchungen zur filmklangästhetischen Konzeption in den Spiel- und Dokumentarfilmen Louis Malles. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2004. IX, 362 S., Nbsp. (Beiträge zur Medienästhetik der Musik. Band 4.)

TINA FRÜHAUF: Orgel und Orgelmusik in deutsch-jüdischer Kultur. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2005. 336 S., Nbsp. (Netiva. Wege deutsch-jüdischer Geschichte und Kultur. Studien des Salomon Ludwig Steinheim-Instituts. Band 6.)

Geschichte der Hochschule für Musik und Theater München von den Anfängen bis 1945. Hrsg. von Stephan SCHMITT. Mit Beiträgen von Bernd EDELMANN, Christa JOST, Alexander KRAUSE, Robert MÜNSTER, Stephan SCHMITT und Klaus-Jürgen SEIDEL. Tutzing: Hans Schneider 2005. 449 S., Abb. (Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München. Band 1.)

Global Village – Global Brain – Global Music. KlangArt-Kongreß 1999. Hrsg. von Bernd ENDERS und Joachim STANGE-ELBE. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2003. 503 S., Abb., Nbsp. (Osnabrücker Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft. Band 2.)

MARIE-LOUISE GÖLLNER: The Early Symphony: 18th-Century Views on Composition and Analysis. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2004. XII, 165 S. (Studien zur Geschichte der Musiktheorie. Band 5.)

PAOLO GOZZA/ANTONIO SERRAVEZZA: Estetica e musica. L'origine di un incontro. Bologna: Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna 2004. 162 S. (manuali & antologie.)

Händel-Jahrbuch. 51. Jahrgang 2005. Hrsg. von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V. Schriftleitung: Konstanze MUSKETA. Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. 431 S., Abb., Nbsp.

Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. 37. Auslieferung, Sommer 2004. Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, nach Hans Heinrich EGGBRECHT hrsg. von Albrecht RIETHMÜLLER. Schriftleitung: Markus BANDUR. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2005.

STEFAN HANHEIDE: Mahlers Visionen vom Untergang. Interpretation der Sechsten Symphonie und der Soldatenlieder. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2004. XII, 408 S., Abb., Nbsp.

ROBERT S. HATTEN: Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert. Bloomington/Indianapolis: Indiana University

Press 2004. IX, 358 S., Nbsp. (Musical Meaning and Interpretation.)

MARKUS FRANK HOLLINGSHAUS: Die Orgelwerke von Louis Vierne. Köln: Verlag Dohr 2005. 402 S., Abb., Nbsp.

MICHEL HUGLO: Les manuscrits du processionnal. Volume II : France à Afrique du sud. München: G. Henle Verlag 2004. 55*, 647 S., Nbsp. (Répertoire International des Sources Musicales/Internationales Quellenlexikon der Musik B XIV².)

CHRISTOPH HUST: August Bungert. Ein Komponist im Deutschen Kaiserreich. Tutzing: Hans Schneider 2005. XII, 608 S., Abb., Nbsp. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 43.)

Handschriften aus deutschen Sammlungen in der Russischen Nationalbibliothek Sankt Petersburg. Musikmanuskripte und Musikdrucke des 17.–20. Jahrhunderts (Signaturgruppe „Fond 956, opis' 2'"). Katalogbeschreibung von Viacheslav KARTSOVNIK und Nina RJAZANOVA. Berlin: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz/Russische Nationalbibliothek Sankt Petersburg 2004. 424 S., Abb., Nbsp.

MARTIN KLOTZ: Instrumentale Konzeptionen in der Virginalmusik von William Byrd. Tutzing: Hans Schneider 2005. 579 S., Nbsp. (Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 27.)

EDWARD F. KRAVITT: Das Lied. Spiegel der Spätromantik. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2004. 389 S., Abb., Nbsp.

Lexicon musicum latinum medii aevi. Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts. 7. Faszikel: de primo – dictio. Hrsg. von Michael BERNHARD. München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 2004. XVI, Sp. 801–960. (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Musikhistorische Kommission.)

Der „männliche“ und der „weibliche“ Beethoven. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress vom 31. Oktober bis 4. November 2001 an der Universität der Künste Berlin. Hrsg. von Cornelia BARTSCH, Beatrix BORCHARD und Rainer CADENBACH. Bonn: Verlag Beethoven-Haus 2003. XI, 482 S., Abb., CD-ROM. (Schriften zur Beethoven-Forschung. Band 18.)

JAIRO MORENO: Musical Representations, Subjects, and Objects. The Construction of Musical Thought in Zarlino, Descartes, Rameau, and Weber. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 2004. VIII, 236 S., Nbsp. (Musical Meaning and Interpretation.)

Mozart-Jahrbuch 2003/04 der Akademie für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Redaktion: Henning BEY und Johan-

na SENIGL. Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. X, 306 S., Abb., Nbsp.

RUTH MÜLLER-LINDENBERG: Wilhelmine von Bayreuth. Die Hofoper als Bühne des Lebens. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2005. XI, 225 S., Abb., Nbsp. (Europäische Komponistinnen. Band 2.)

Musicologica Austriaca 23. Freie Beiträge. Jahresschrift der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft. Hrsg. von Andrea LINDMAYR-BRANDL. Wien: Edition Praesens/Österreichische Gesellschaft für Musikwissenschaft 2004. 241 S., Abb., Nbsp.

Musik an den venezianischen Ospedali/Konservatorien vom 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert. Symposion vom 4. bis 7. April 2001, Venedig. Hrsg. von Helen GEYER und Wolfgang OSTHOFF. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura 2004. XIII, 438 S., Abb., Nbsp. (Deutsches Studienzentrum in Venedig/Centro Tedesco di Studi Veneziani. Ricerche 1.)

Musik jenseits der Grenze der Sprache. Hrsg. von Christian BERGER. Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag 2004. 238 S., Abb., Nbsp. (Rombach Wissenschaften. Reihe Voces. Band 6.)

Musik, Kunst und Wissenschaft im Zeitalter J. S. Bachs. Hrsg. von Ulrich LEISINGER und Christoph WOLFF. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2005. 197 S., Abb. (Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung. Band 7.)

Musikalische Identität Mitteleuropas. Bericht über das internationale Symposium vom 23. und 24. Oktober 2003 in Ljubljana. Hrsg. von Ivan KLEMENČIČ. Ljubljana: Tiskarna Pleško 2004. 276 S., Abb., Nbsp. (Muzikološki Zbornik. XL/ 1–2.)

Musikalische Virtuosität. Hrsg. von Heinz von LOESCH, Ulrich MAHLERT und Peter RUMMENHÖLLER. Mainz u. a.: Schott Musik International 2004. 273 S., Abb., Nbsp. (Klang und Begriff. Band 1.)

Ornamentik der Musik für Tasteninstrumente. Ein Kompendium aus Originalquellen vom 16. bis zum ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. Gesammelt und zusammengestellt von Isolde AHLGRIMM. Band 1: Deutschsprachige Quellen. Hrsg. von Helga SCHOLZ-MICHELITSCH. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 2005. XII, 176 S., Abb.

HELGA-MARIA PALM-BEULICH/MICHAEL WILFERT: Kurt Graunke. Tutzing: Hans Schneider 2005. 115 S., Abb., Nbsp. (Komponisten in Bayern. Band 45.)

Perspectives in Mathematical and Computational Music Theory. Hrsg. von Guerino MAZZOLA, Thomas NOLL und Emilio LLUIS-PUEBLA. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2004. 454 S., Abb., Nbsp. (Osnabrück Series on Music and Computation. Volume 1.)

Puppen, Huren, Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930. Hrsg. von Sabine MEINE und Katharina HOTTMANN. Schliengen: Edition Argus 2005. 173 S., Abb., Nbsp. (Hochschule für Musik und Theater. Interdisziplinäre Gender- und Kulturgeschichtsstudien.)

NORBERT SCHLÄBITZ: Mit System ins Durcheinander. Musikkommunikation und (Jugend-)Sozialisation zwischen „Hard-Net“ und „Soft-Net“. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2004. IX, 448 S., Abb. (Osnabrücker Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft. Band 6.)

Schräg zur Linie des Sozialistischen Realismus? Prokofjews spätere Sonaten sowie Orchester- und Bühnenwerke. Ein internationales Symposium. Mit Beiträgen und Texten von Gabriele BEINHORN, Valentina CHOLOPOVA, Ruth GOEDICKE, Nelly KRAVETZ, Olga LAMM, Mira MENDELSON-PROKOFJEW, Sigrid NEEF, Dmitri SMIRNOV und Tetiana ZOLOZOVA. Hrsg. von Ernst KUHN. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2005. X, 289 S., Nbsp. (studia slavica musicologica. Band 37./Prokofjew-Studien. Band 3.)

MONIKA SCHUOL: Hethitische Kultmusik. Eine Untersuchung der Instrumental- und Vokalmusik anhand hethitischer Ritualtexte und von archäologischen Zeugnissen. Rahden in Westfalen: Verlag Marie Leidorf 2004. IX, 260 S., 40 Tafeln (Orient-Archäologie. Band 14.)

CHARLES A. SENGSTOCK Jr.: That Toddlin' Town. Chicago's White Dance Bands and Orchestras, 1900–1950. Urbana/Chicago: University of Illinois Press 2004. XV, 244 S., Abb. (Music in American Life.)

ERTUĞRUL SEVSAY: Handbuch der Instrumentationspraxis. Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. 668 S., Nbsp.

SoundVisions. Hrsg. von Torsten MÖLLER, Kun-su SHIM und Gerhard STÄBLER. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2005. 347 S., Abb., Nbsp.

Studien zur Musikarchäologie IV. Musikarchäologische Quellengruppen: Bodenurkunden, mündliche Überlieferung, Aufzeichnung. Vorträge des 3. Symposiums der Internationalen Studiengruppe Musikarchäologie im Kloster Michaelstein, 9.–16. Juni 2002 und andere Beiträge. Hrsg. von Ellen HICKMANN und Ricardo EICHMANN. Rahden in Westfalen: Verlag Marie Leidorf 2004. XXIII, 583 S., Abb., Nbsp., CD-ROM (Orient-Archäologie. Band 15.)

CHRISTIAN UTZ: Neue Musik und Interkulturalität. Von John Cage bis Tan Dun. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2002. 533 S., Abb., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 51.)

MARION VERHAALLEN: Camargo Guarnieri, Brazilian Composer. A Study of His Creative Life and Works. Mit einem Vorwort von José Marie NEVES.

Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 2005. XII, 283 S., Abb., Nbsp., CD.

BARBARA VOLKWEIN: What's Techno? Geschichte, Diskurse und musikalische Gestalt elektronischer Unterhaltungsmusik. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2003. VIII, 205 S., Abb., Nbsp., CD (Osnabrücker Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft. Band 4.)

TILLMAN WEYDE: Lern- und wissensbasierte Analyse von Rhythmen. Konzeption, Entwicklung und Evaluation eines Neuro-Fuzzy-Systems zur Erkennung rhythmischer Strukturen. Osnabrück: Electronic Publishing Osnabrück 2003. VIII, 247 S., Abb., Nbsp. (Osnabrücker Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft. Band 5.)

HARRY WHITE: The Progress of Music in Ireland. Dublin: Four Courts Press 2005. 176 S.

Eingegangene Notenausgaben

CARL PHILIPP EMANUEL BACH: Konzert für Violoncello, Streicher und Basso continuo a-moll Wq 170. Hrsg. von Ulrich LEISINGER. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2004. 43 S. (Breitkopf & Härtel Partitur-Bibliothek 5502.)

JOHANN SEBASTIAN BACH: Johannespassion. Passio secundum Joannem. Fassung II (1725) BWV 245 / BC D 2b. Partitur. Hrsg. von Peter WOLLNY. Englische Version von Henry S. DRINKER. Stuttgart: Carus-Verlag 2004. XIII, 192 S., Faks. (Stuttgarter Bach-Ausgaben. Urtext.)

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Werke. Abteilung II, Band 5: Klavierkonzerte III. Hrsg. von Hans-Werner KÜTHEN. München: G. Henle Verlag 2004. XV, 181 S., Faks.

WILLIAM BYRD: Songs of Sundrie Natures (1589). Hrsg. von David MATEER. London: Stainer & Bell 2004. XXXVII, 274 S., Faks. (The Byrd Edition. Volume 13.)

NIELS W. GADE: Werke. Serie I: Orchesterwerke, Band 11: Orchestersuiten op. 55, 61. Hrsg. von Bo MARSCHNER. Copenhagen: Engstrøm & Sødring A/S Musikforlag/Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2004. XIX, 261 S., Faks.

MAURICE GREENE: Phoebe: A Pastoral Opera (1747). Libretto von John Hoadly. Hrsg. von H. Diack JOHNSTONE. London: Stainer and Bell 2004. XLI, 147 S., Faks. (Musica Britannica. Volume LXXXII.)

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Ode for St. Cecilia's Day HWV 76. Text: John Dryden. Partitur. Hrsg. von Christine MARTIN. Stuttgart: Carus-

Verlag 2004. 96 S. (Stuttgarter Händel-Ausgaben. Urtext.)

ADOLF FREDRIK LINDBLAD: Symfoni D-dur. Hrsg. von Owe ANDER. Stockholm: Edition Reimers 2004. XIX, 272 S., Faks. (Monumenta Musicae Svecicae 21.)

BIAGIO MARINI: Sonate, Sinfonie, Canzoni, Passamezzi, Balletti, Correnti, Gagliarde, & Ritornelli, A 1, 2, 3, 4, 5 & 6 voci. Per ogni sorte di strumenti. Un capriccio per Sonar due Violini Quattro parti. Un Eco per tre Violini, & alcune Sonate Capricciose per Sonar due e tre parti con il Violino Solo, con altre & Curiose 6 moderne invenzioni. Opera VIII (1629). Hrsg. von Maura ZONI. Milano: Edizioni Suvini Zerboni 2004. LV, 194 S. (Monumenti Musicali Italiani. Vol. XXIII.)

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Die Hebriden. Konzertouvertüre. Op. 26, 1830/1832. Hrsg. von Christopher HOGWOOD. Partitur. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. XXXI, 103 S., Faks.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kritische Berichte. Serie II: Bühnenerwerke, Werkgruppe 5, Band 8: La finta giardiniera. Vorgelegt von Dietrich BERKE. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. 202 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kritische Berichte. Serie VII: Ensemblesmusik für größere Solobesetzungen, Werkgruppe 18: Divertimenti für 5–7 Streich- und Blasinstrumente. Vorgelegt von Holger M. STÜWE. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. 121 S.

GIACOMO PUCCINI: Messa a 4 voci per SOLI TBAR, Coro SATB ed Orchestra. Partitur. Hrsg. von Dieter SCHICKLING. Stuttgart: Carus-Verlag 2004. XIV, 234 S., Faks.

JEAN-PHILIPPE RAMEAU: Opera omnia. Serie IV, Band 25: Anacréon. Ballet héroïque en un acte, livret de Louis de Cahusac. Hrsg. von Jonathan Huw WILLIAMS unter Mitarbeit von Sylvie BOUISSOU und Cécile DAVY-RIGAUX. Bonneuil-Matours: Société Jean-Philippe Rameau/Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. LXVII, 139 S., Faks.

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER: Sämtliche Werke. Abteilung I: Geistliche Vokalmusik, 1. Messen und Totenmessen. Band 3: Messen für gemischten Chor II (Werke mit Orgel). Messe in f op. 159, Messe in E op. 192, Requiem in d op. 194, Messe in a op. 197. Vorgelegt von Wolfgang HOCHSTEIN. Stuttgart: Carus-Verlag 2003. XLI, 117 S., Faks.

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER: Sämtliche Werke. Abteilung I: Geistliche Vokalmusik. Band 7: Geistliche Gesänge II für gemischten Chor a cappella. Fünf Motetten op. 40, Sechs Hymnen op. 58, Drei geistliche Gesänge op. 69, Fünf Hymnen op. 107, Vier Motetten op. 133, Oster-Hymne op. 134, Fünf Motetten op. 163, Advent-Motetten op. 176. Vorgelegt

von Barbara MOHN. Stuttgart: Carus-Verlag 2003. LII, 212 S., Faks.

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER: Sämtliche Werke. Abteilung IV: Weltliche Vokalmusik. Band 15: Lieder für Singstimme und Klavier. Sieben Lieder op. 3, Fünf Lieder op. 4, Vier Gesänge op. 22, Sieben Lieder op. 26, Zeiten und Stimmungen op. 41, Liebesleben op. 55, Wache Träume op. 57, Drei Gesänge op. 129, Aus verborgnem Tal op. 136, Liederbuch für Kinder op. 152, Am Seegestade op. 158. Vorgelegt von Manuela JAHRMÄRKER. Stuttgart: Carus-Verlag 2004. XLVIII, 334 S., Faks.

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER: Sämtliche Werke. Abteilung IV: Weltliche Vokalmusik. Band 17: Chorbaldaden II für Männerchor und Orchester. Das Tal des Espingo op. 50, Wittekind op. 102, Die Rosen von Hildesheim op. 143. Vorgelegt von Wolfgang HORN. Stuttgart: Carus-Verlag 2003. XLVI, 201 S., Faks.

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER: Sämtliche Werke. Abteilung IX: Bearbeitungen. Band 48: Bearbeitungen fremder Werke für ein bzw. zwei Klaviere. Johann Sebastian Bach: Goldberg-Variationen (BWV 988) bearbeitet für zwei Klaviere WoO 3, Wolfgang Amadeus Mozart: Variationen in B für Klavier (KV 500) für den Konzertvortrag bearbeitet WoO 5, Wolfgang Amadeus Mozart: Variationen in F für Klavier (KV 613) bearbeitet für zwei Klaviere WoO 6. Vorgelegt von Uwe WOLF. Stuttgart: Carus-Verlag 2004. XXVII, 136 S., Faks.

ANDREAS ROMBERG: Ausgewählte Werke, Serie II: Chorwerke, Band 6: Der Messias. Kantate in drei Teilen für Soli, Chor und Orchester nach Friedrich Gottlieb Klopstocks „Messias“ WoO – Zweite Fassung (1802). Partitur. Vorgelegt von Karlheinz HÖFER und Klaus G. WERNER. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag 2004. XXIII, 374 S., Faks.

JAN PIETERSZON SWEELINCK: Sämtliche Werke für Tasteninstrumente. Band 4: Lied- und Tanzvariationen. Hrsg. von Pieter DIRKSEN. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2004. 102 S. (Edition Breitkopf 8744.)

GEORG PHILIPP TELEMANN: Musikalische Werke. Band XXXV: Musiken zu Kircheneinweihungen. Musik zur Einweihung der St. Nikolaikirche Billwerder 1739 TVW 2:3, Musik zur Einweihung der Heiligen Dreieinigkeitskirche in St. Georg 1747 TVW 2:6, Musik zur Einweihung der Kirche in Neuenstädten (Nienstedten) 1751 TVW 2:5. Hrsg. von Wolfgang HIRSCHMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. LVIII, 388 S., Faks.

JOHN WARD: Consort music of four parts. Übertragen und hrsg. von Ian PAYNE. London: Stainer and Bell 2005. XXXVIII, 106 S., Faks. (Musica Britannica LXXXIII.)

Mitteilungen

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Emil PLATEN zum 80. Geburtstag am 16. September,

Dr. Norbert BÖKER-HEIL zum 75. Geburtstag am 7. Februar,

Prof. Dr. Hans SCHMIDT zum 75. Geburtstag am 1. September,

Prof. Dr. Jobst FRICKE zum 75. Geburtstag am 5. September,

Prof. Dr. Peter PETERSEN zum 65. Geburtstag am 17. Juli,

Dr. Rudolf ANGERMÜLLER zum 65. Geburtstag am 2. September.

*

Dr. Andreas MEYER hat sich am 7. Mai 2003 an der Freien Universität Berlin im Fach Vergleichende Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautete *Nwomkoro- und Dansuom-Ensembles in Asante/Ghana. Überlieferung, Individualität und musikalische Interaktion*. Seit dem Wintersemester 2003 vertritt er eine C-3-Professur am Musikwissenschaftlichen Seminar der Hochschule für Musik Detmold und der Universität Paderborn.

Dr. Linda Maria KOLDAU hat sich am 4. Mai 2005 an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main im Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet *Frauen in der deutschen Musikkultur der Frühen Neuzeit*.

Dr. Andreas WACZKAT hat sich im April 2005 an der Philosophischen Fakultät der Universität Rostock im Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet *Die musikalischen Dramen Heinrich Rolles. Studien zu Theorie, Werkbestand und Überlieferung einer musikdramatischen Gattung im Kontext bürgerlicher Empfänglichkeit*.

PD Dr. Anno MUNGEN hat zum Sommersemester 2005 den Ruf auf eine W-2-Professur für Musikwissenschaft an der Universität Bonn angenommen.

PD Dr. Thomas SCHMIDT-BESTE, Heidelberg, hat einen Ruf an die University of Manchester abgelehnt und zum Wintersemester 2005 einen Ruf auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der University of Wales, Bangor (Großbritannien) angenommen.

Unter dem Titel „*Erziehung zur Menschlichkeit durch Musik*“ würdigen die Universität der Künste Berlin und die Leo-Kestenberg-Musikschule Berlin vom 1. bis 4. Dezember 2005 das Wirken des Musikpädagogen und Musikpolitikers Leo Kestenberg (1882–1962) in Berlin, Prag und Tel Aviv. Das Projekt umfasst ein internationales Symposium, ein Zeitzeugengespräch, Konzerte sowie eine Ausstellung. Das Archiv der Universität der Künste sammelt und weist Dokumente zu Leben und Wirken Kestenbergs nach. Nähere Informationen: www.leo-kestenberg.de.

Seit Februar 2005 fördert die Deutsche Forschungsgemeinschaft am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg das Forschungsprojekt „*Online-Lexikon exilierter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*“ (Leitung: Prof. Dr. Claudia Zenck). Ziel des Projekts ist ein öffentlich zugängliches Online-Lexikon, in das Musiker und Musikerinnen aufgenommen werden, die zu einer der vom NS-Staat verfolgten Gruppen gehörten. In der Datenbank werden Biographien sowie Stichworte zu den Aspekten Personendaten, Berufe/Tätigkeiten und Verfolgung/Exil abrufbar sein. Verzeichnisse von Werken, Dokumenten und Literatur, Bild-, Noten- und Musikbeispiele sowie Linksammlungen werden die einzelnen Personeneinträge ergänzen. Zentrales Anliegen ist es, eine Grundlage für die Exilmusikforschung und die damit zusammenhängenden Fragen nach zerstörerischen Effekten der Verfolgung und Vertreibung bzw. nach konstruktiven Effekten der Migration für die Musikkultur als Ganzes zu schaffen. Dies bedeutet eine Ergänzung der bisherigen, in Bezug auf NS-Verfolgung und Exil unvollständigen Musikgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts und somit die Möglichkeit, gegenwärtige Konstellationen im Musikleben besser zu verstehen sowie vergessene Musiker und Musikerinnen wieder zu entdecken. Es liegen bereits Informationen zu mehr als 5.000 verfolgten Musikern und Musikerinnen vor, die teils ausführlich, meistens aber noch ergänzungsbedürftig sind. In der ersten Phase des Projekts werden zunächst Informationen zu etwa 1.000 Personen in dem Online-Lexikon veröffentlicht. Ende des Jahres 2005 soll das Lexikon online gehen; es wird dann mit einem regen Kommunikationsfluss durch die Nutzer des Lexikons gerechnet. Herausgeber des Lexikons sind Prof. Dr. Claudia Maurer Zenck und Prof. Dr. Peter Petersen; wissenschaftliche Mitarbeit: Dr. Sophie Fetthauer. Kontakt: Musikwissenschaftliches Institut der Universität Hamburg, Neue Rabenstraße 13, D–20354 Hamburg, E-Mail: sophie.fetthauer@uni-hamburg.de; Internet: www.LexM.uni-hamburg.de.

Die Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte und die Gesellschaft Klostermusik in Schwaben veranstalten in Verbindung mit dem Kulturbüro der

Stadt Augsburg vom 28. April bis zum 1. Mai 2006 unter der Leitung von Prof. Dr. Friedrich Riedel und Prof. Dr. Hartmut Schick ein Internationales Symposium zum Thema „Mozart und die geistliche Musik in Süddeutschland. Die Kirchenwerke von Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart im Spannungsfeld zwischen klösterlicher Musiktradition und aufklärerischem Staatskirchentum“. Die Kirchenmusik nimmt im Œuvre von Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart nur einen quantitativ bescheidenen Platz ein. Beide Komponisten standen nicht ausschließlich in kirchlichen Diensten, doch waren sie auf dem Boden klösterlicher Musiktradition aufgewachsen und hatten enge Beziehungen zu mehreren Klöstern und zu Mitgliedern bedeutender Stifte. So liegt es nahe, ihr eigenes Schaffen in diesem Kontext zu betrachten und damit eine Forschungslücke zu schließen, die über den musikalisch-analytischen Bereich in die Geistes-, Liturgie- und Landesgeschichte hineinragt. Namhafte Forscher konnten als Referenten gewonnen werden, darunter Wolfgang Wüst und Robert Münster. Vergleichende stilkundliche und aufführungspraktische Fragen sollen neue Ergebnisse zum kirchenmusikalischen Schaffen in den letzten Jahren vor der Säkularisation zutage fördern. Ein reichhaltiges Rahmenprogramm wird dazu die musikalischen Demonstrationen bieten. Tagungs-ort: Augsburg, Bildungshaus St. Ulrich. Auskünfte:

Bayer.Musikgesellschaft@lrz.badw-muenchen.de
oder: fw.riedel@t-online.de

Der Mediävistenverband hat Prof. Dr. Sebastian KLOTZ, Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig, in seinen Beirat gewählt. Als Fachvertreter für Musikwissenschaft möchte Klotz die Position musikmediävistischer Projekte und Aktivitäten im Kontext des interdisziplinär operierenden Verbandes, in der Verbandszeitschrift *Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung* und auf den im zweijährlichen Abstand stattfindenden Kongressen (darunter Themen wie: „Artes im Mittelalter“, „Natur im Mittelalter“, „Grenze und Grenzüberschreitung“) stärken. Der Verband fördert ausdrücklich den wissenschaftlichen Nachwuchs und bemüht sich um die Vertretung hochschulpolitischer Belange der Mediävistik. Bitte richten Sie Anfragen und Anregungen sowie Mitteilungen über musikmediävistische Aktivitäten in Forschung und Lehre an sklotz@uni-leipzig.de (weitere Informationen unter www.mediaevistenverband.de). Das 12. Symposium des Verbandes zum Thema *Verwandtschaft, Freundschaft, Bruderschaft. Soziale Lebens- und Kommunikationsformen im Mittelalter* findet vom 19. bis 22. März 2007 in Trier statt und dürfte der Musikmediävistik eine Plattform für sozialgeschichtlich akzentuierte Beiträge bieten.

Die Autoren der Beiträge

ANDREAS HAUG, geb. 1958 in Ulm, ist Inhaber des Erlanger Lehrstuhls für Musikwissenschaft und Vorstand des Instituts. Studium der Fächer Musikwissenschaft, Philosophie und Germanistik und 1985 Promotion an der Universität Tübingen. 1985–1988 Wissenschaftlicher Redakteur des *Erbes deutscher Musik* und Lehrbeauftragter am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen. 1988–1991 Mitarbeiter an der Arbeitsstelle des Corpus Troporum an der Universität Stockholm. Ab 1991 war er am Institut für Musikwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg Leiter des Bruno-Stäblein-Archivs und Editionsleiter der *Monumenta monodica medii aevi*, deren Mitherausgeber er seit 1999 ist. Lehraufträge und Gastdozenturen in Marburg, Bayreuth und Zagreb. Habilitation an der Universität Tübingen 1999, anschließend Professur am Zentrum für Mittelalterstudien der Universität in Trondheim, dem er als Gastprofessor weiterhin verbunden bleibt. Im Wintersemester 2004/05 Gastprofessor an der Universität Wien.

FELIX HEINZER, geb. 1950 in Zürich; Studium der Philosophie und katholischen Theologie in Chur, Rom, Lyon und Freiburg/Schweiz; Promotion 1979; 1981–1986 Handschriftenkatalogisierung im Auftrag der Deutschen Forschungsgemeinschaft an der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe; seit 1. Mai 1988 Leiter der Handschriftenabteilung der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart; 2001 Habilitation für Allgemeine Geschichte des Mittelalters an der Universität Basel (Habil.-Schrift: „Monastische Reform und mittelalterliche Buchkultur im deutschen Südwesten – Aufsätze und Studien, 1985–2000“); Sommersemester 2003 Wolfgang-Stammler-Gastprofessur für Germanische Philologie der Universität Freiburg/Schweiz.

MICHAEL KLAPER, geb. 1970 in Bietigheim-Bissingen, 1991–1997 Studium der Musikwissenschaft, der Älteren Deutschen Literatur und der Kunstgeschichte in Tübingen und Erlangen. Hier 1997 Magister artium in Musikwissenschaft mit einer Arbeit über „Tropen auf der Reichenau in ottonischer Zeit“ und wissenschaftlicher Angestellter des Instituts für Musikwissenschaft mit Lehrauftrag, 2002 Promotion zum Dr. phil. mit der Dissertation *Die Musikgeschichte der Abtei Reichenau im 10. und 11. Jahrhundert. Ein Versuch* (Stuttgart 2003) und seitdem wissenschaftlicher Assistent. 2003 Gastdozentur am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Trondheim (Norwegen). Zahlreiche Publikationen zu verschiedenen Bereichen der mittelalterlichen Musikgeschichte, u. a. zu Hildegard von Bingen, zur gesungenen vulgärsprachlichen Lyrik, zur Offiziumskomposition und zur Musik des 14. Jahrhunderts. Derzeit Vorbereitung einer Habilitationsschrift zum Thema „Die italienische Oper in Frankreich im 17. Jahrhundert“ (Arbeitstitel).

BIRGIT LODES, geb. 1967 in Marktredwitz, aufgewachsen in Bayreuth, studierte Schulmusik für das Lehramt an Gymnasien an der HfM München sowie Musikwissenschaft, Mediävistik, Organisationspsychologie und Allgemeine Pädagogik an der Universität München, an der University of California Los Angeles und an der Harvard University. Promotion 1994 (*Das Gloria in Beethovens Missa solemnis*, Tutzing 1997); Habilitation 2002 mit einer Studie zum Frühen Musikdruck und den letzten Messen Jacob Obrechts; Vertretungen an den Universitäten Erlangen und Wien; nicht angenommene Berufungen nach Erlangen und Bremen. Seit Februar 2004 ist sie Univ.-Professorin für Historische Musikwissenschaft an der Universität Wien.

MATTHIAS MILLER studierte bis 1994 in Tübingen Historische Hilfswissenschaften und Musikwissenschaft und wurde im Jahr 2002 mit einer hilfswissenschaftlichen Arbeit zu den Quellen des Lehnswesens in der Grafschaft Württemberg im Spätmittelalter promoviert. Nach einem Referendariat für den Höheren Dienst an wissenschaftlichen Bibliotheken in Stuttgart und Frankfurt ist er seit 2000 bei der Universitätsbibliothek Heidelberg angestellt. Dort erschließt er im Rahmen eines DFG-Projektes die deutschsprachigen Handschriften der Heidelberg Bibliotheca Palatina.

ANDREAS PFISTER, geb. 1972 in Stuttgart, 1993–1998 Studium der Musikwissenschaft und Lateinischen Philologie in Tübingen, 1998–2003 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Musikwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg, 2001 Promotion in Erlangen mit einer Dissertation *Cantilena Romana: Untersuchungen zur Überlieferung des gregorianischen Chorals* (Paderborn 2002), seit 2003 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Musikwissenschaft der Universität Regensburg.

ANDREAS TRAUB, geb. 1949, Studium in München und Bern, 1979–1990 Wissenschaftlicher Mitarbeiter, dann Hochschulassistent an der Freien Universität Berlin, seitdem Lehrbeauftragter in Tübingen und Trossingen, Redakteur der *Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg*, Lehraufträge an verschiedenen Universitäten und Musikhochschulen.