

Die Musikforschung

Herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung
Schriftleitung: Jürgen Heidrich und Bettina Berlinghoff-Eichler

59. Jahrgang 2006 / Heft 1 – ISSN 0027-4801
Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Erscheinungsweise: vierteljährlich

Anschrift: Es wird gebeten, Briefe und Anfragen sowie Rezensionsexemplare ausschließlich an die Geschäftsstelle der Gesellschaft für Musikforschung, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, zu senden.
E-Mail: G.f.Musikforschung@T-Online.de · Internet: <http://www.musikforschung.de>, Tel. 0561/3105-255, Fax 0561/3105-254.

Bezugsbedingungen: „Die Musikforschung“ ist durch alle Musikalienhandlungen oder unmittelbar vom Verlag zu beziehen. Preis jährlich €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. 18 vom 1. Januar 2006.

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

Diesem Heft liegen Beilagen des Henle Verlags, München, der Stiftung Kloster Michaelstein, Blankenburg, des VDG Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, Kromsdorf/Weimar, und des Bärenreiter-Verlags, Kassel, bei.

Inhalt dieses Heftes

Daniel Glowotz: Die musikalische Konfrontation der Ost- und Westkirche auf dem Konzil von Ferrara-Florenz (1438–1439)	1
Philine Lautenschläger: Zur musikalischen Dramaturgie der Divertissements in Jean-Philippe Rameaus „Hippolyte et Aricie“	17
Friedrich Lippmann: Mozart, Jommelli, Cimarosa: zu einigen Arien	31

Berichte

Berlin, 15. und 16. April 2005: Künstlerkritiker. Zum Verhältnis von Produktion und Kritik in bildender Kunst und Musik	49
Seewiesen, 17. bis 19. Juni 2005: International Symposium on Evolutionary Musicology“	49
Zürich, 1. bis 3. Juli 2005: „Halbgenie und Halbtrottel“ – Bruckner und das 19. Jahrhundert“	50
Bad Sulzburg, 5. bis 9. Juli 2005: „Communicative Strategies in the Music of the Late 18th Century“	51
St. Florian, 15. bis 18. September 2005: „Der junge Bruckner“	52
Köln, 23. bis 25. September 2005: „Das Erzbistum Köln in der Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts“	53
Weimar, 24. bis 27. September 2005: „Schiller und die Musik“	55
Zürich, 5. November 2005: Tagung der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft / Société suisse de musicologie „Isolation und ästhetische Autonomie: Arthur Honegger in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts“	56

Besprechungen

E. L. Waeltner: Die Lehre vom Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts. II: Textteil (Hiley; 72) / J. Haines: Eight Centuries of Troubadours and Trouvères. The Changing of Identity of Medieval Music; P. Sühning: Der Rhythmus der Trobadors. Zur Archäologie einer Interpretationsgeschichte (Huck; 73) / St. Seiferling: O felix templum jubila. Musik, Text und Zeremoniell in den Motetten Johannes Ciconias (Huck; 74) / S. Mayer: Studien zu den lateinischen Bußpsalmen-Zyklen des 16. Jahrhunderts (Pfisterer; 76) / Chr. Cazaux: La Musique à la Cour de François 1^{er} (Schwindt; 77) / K. Helfricht: Gregorio Allegri. Biographie, Werkverzeichnis, Edition und Untersuchungen zu den geringstimmig-konzertierenden Motetten mit Basso continuo (Synofzik; 78) / R. Kleinertz: Grundzüge des spanischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert. Opéra, Comedia und Zarzuela (Brandenburg; 80) / Haydns Bearbeitungen schottischer Volkslieder (Kube; 81) / R. Angermüller: Mozart 1485/86 bis 2003. Daten zu Leben, Werk und Rezeptionsgeschichte der Mozarts (Unsel; 82) / Fr. W. von Redern: Unter drei Königen. Lebenserinnerungen eines preußischen Oberstkammerers und Generalintendanten (Brzoska; 83) / T. Mäkelä: Klang und Linie von „Pierrot lunaire“ zu „Ionisation“. Studien zur funktionalen Wechselwirkung von Spezialensemble, Formfindung und Klangfarbenpolyphonie (Auhagen; 84) / Th. Menrath: Das Unlehrbare als methodische Gegenstand. Studien zu Grundbegriffen der Klaviermethodik von Carl Adolf Martienssen (Fontaine; 85) / K. Knaus: Gezähmte Lulu. Alban Bergs Wedekind-Vertonung im Spannungsfeld von literarischer Ambition, Opernkonvention und „absoluter Musik“ (Herr; 86) / Komposition und Musikwissenschaft im Dialog II, III und IV (Brech; 88) / „Ex oriente ...“. Ten Composers from the Former USSR; „Ex oriente ...“ II. Nine Composers from the Former USSR; „Ex oriente ...“ III. Ten Composers from the Former USSR (Gojowy; 89) / Musical. Das unterhaltende Genre (Juchem; 91) / P. Jost: Instrumentation. Geschichte und Wandel des Orchesterklangs (Aringer; 93) / A. Dümling: Musik hat ihren Wert. 100 Jahre musikalische Verwertungsgesellschaft in Deutschland (Schaarwächter; 95) / Silvia Wälli: Melodien aus mittelalterlichen Horaz-Handschriften. Edition und Interpretation der Quellen (Flotzinger; 94) / G. Ph. Telemann: Musikalische Werke, Band XXXIX (Jahn; 96) / H. Berlioz: New Edition of the Complete Works. Vol. 15, 22a und 22b; G. Braam: The Portraits of Hector Berlioz (Berger; 97) / Frühe Mörike-Vertonungen 1832–1856 (Erwe; 98).

Eingegangene Schriften	100
Eingegangene Notenausgaben	102
Mitteilungen	103
Die Autoren der Beiträge	104
Hinweise für Autoren	105

Die musikalische Konfrontation der Ost- und Westkirche auf dem Konzil von Ferrara-Florenz (1438–1439)

von Daniel Glowotz, Münster

I. Zur historischen Ausgangslage

Unter den Ereignissen politischer, kultureller und religiöser Natur, die der Eroberung von Konstantinopel durch die Türken am 29. Mai 1453 vorausgingen, ragt das fünfzehn Jahre früher abgehaltene Konzil von Ferrara-Florenz (1438–1439) heraus.¹ Es bildete den zweiten und bis heute letzten offiziellen Versuch einer Einigung von Ost- und Westkirche sowie das achte und letzte ökumenische Konzil der gesamten Christenheit.² Vom byzantinischen Kaiser Johannes VIII. Palaiologos (1425–1448) als Schulterschluss von Ost und West gegen die nahende Türkengefahr gewünscht, war die Einheit der beiden Kirchen sowie die damit verbundene Militärhilfe des Westens in Form eines Kreuzzugs gegen die Türken für Byzanz von existentieller Bedeutung.³ Die prekäre außenpolitische Lage und die angespannte finanzielle Situation des byzantinischen Staates bewogen Johannes VIII. schließlich auch, dem Vorschlag des damaligen Papstes Eugen IV. (Pontifikat 1431–1447) nach der Einberufung eines großen ökumenischen Konzils zur Verhandlung der Kircheneinheit in Italien zuzustimmen. Eigentlich sah sich der byzantinische Kaiser als Oberhaupt der orthodoxen Christenheit ausschließlich selbst dazu berechtigt, ökumenische Konzilien einzuberufen und Konstantinopel wäre für die Verhandlungsposition der Byzantiner sicherlich der strategisch günstigere Ort gewesen.⁴ Die Wahl einer italienischen Stadt als Konzilsort war für sie bereits ein wesentliches Zugeständnis an die Kurie und es sollte im Rahmen des Florentiner Konzils nicht das einzige bleiben.⁵

In den beiden wichtigsten Streitfragen dieses Konzils, nämlich nach der Rechtmäßigkeit des päpstlichen Primats unter den fünf Patriarchen des Mittelmeerraumes und des so genannten Filioque, des lateinischen Zusatzes zum nizänischen Glaubensbekenntnis in der Frage nach dem Ausgang des Heiligen Geistes, konnte schließlich nach etwa

¹ Das faktische Ende des Konzils nach der Rückverlegung der päpstlichen Residenz nach Rom wird von Georg Hofmann, „Das Konzil von Florenz in Rom“, in: *Orientalia Christiana Periodica* 15 (1949), S. 84, mit dem Jahre 1445 und von Hubert Stadler, *Päpste und Konzilien. Kirchengeschichte und Weltgeschichte. Personen – Ereignisse – Begriffe* (= Hermes Handlexikon), Düsseldorf und Wien 1983, S. 30, mit der Abdankung des Gegenpapstes Felix V. im Jahre 1449 angegeben. Die byzantinische Konzilsdelegation war allerdings schon nach dem Beschluss der Kirchenunion am 6. Juli 1439 aus Italien abgereist.

² Vgl. Hans-Georg Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich* (= Hdb. d. Altertumswiss. 12 = Byz. Hdb. 2, 1), München 1959, S. 48 und S. 58.

³ Vgl. Deno John Geanakoplos, *Constantinople and the West. Essays on the Late Byzantine (Paleologan) and Italian Renaissance and the Byzantine and Roman Churches*, Madison (Wisconsin) 1989, S. 224.

⁴ Vgl. Joseph Gill (S. J.), „Greeks and Latins in a Common Council. The Council of Florence (1438–9)“, in: *Orientalia Christiana Periodica* 25 (1959), S. 269. Zu den Bestrebungen des byzantinischen Kaisers, die Kirchenunion aus politischen und militärischen Gründen um jeden Preis herbeizuführen s. Ludwig Mohler, *Kardinal Bessarion als Theologe, Humanist und Staatsmann. Darstellung* (= Kardinal Bessarion als Theologe, Humanist und Staatsmann. Funde und Forschungen in 3 Bänden, Bd. 1 = Quellen und Forschungen aus dem Gebiete der Geschichte 20), Paderborn 1923, Nachdr. Aalen 1967, S. 138 sowie Luca D'Ascia, „Bessarione al Concilio di Firenze: umanesimo ed ecumenismo“, in: *Bessarione e l'umanesimo. Catalogo della mostra, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 27 aprile–31 maggio 1994*, hrsg. v. Gianfranco Ficcadori, Neapel 1994, S. 77.

⁵ S. dazu Mohler, S. 92.

einem Jahr der Beratungen zwischen beiden Konzilsdelegationen eine Übereinkunft erzielt werden. Die Geschichte des Florentinums ist aber nicht nur die Geschichte dogmatischer und kirchenpolitischer Kompromisse, die zur formalen Einheit von Ost- und Westkirche führten. Sie ist auch die Geschichte zahlreicher Missverständnisse und Affronts zwischen der lateinischen und der byzantinischen Konzilsdelegation, die charakteristisch für die tiefe Kluft und das geringe wechselseitige Verständnis zwischen den Kirchen und Kulturen des westlichen und östlichen Mittelmeerraumes ist. Wie sich zeigen wird, lässt sich dies auch für das Gebiet der Musik feststellen.

Als Musterbeispiel für die Probleme zwischen Ost- und Westkirche sei jedoch zunächst auf die wohl charakteristischste Episode aus der Geschichte des Florentiner Konzils hingewiesen, nämlich den Empfang des Patriarchen von Konstantinopel durch Papst Eugen IV. in Ferrara am 8. April 1438, wie ihn die lateinischen Konzilsakten (*Acta latina*) zum Florentinum überliefern.⁶ Eugen IV. hat den Patriarchen Joseph II. von Konstantinopel (1416–1439) bei ihrem ersten Zusammentreffen nämlich nicht öffentlich, sondern nur in seinem Privatgemach und unter Verzicht auf jede äußere Form von Zeremoniell empfangen. Das erklärte sich aber keineswegs mit dem hohen Alter des Patriarchen oder mit der Verschiedenheit der religiösen Bräuche beider Kirchen, wie in den lateinischen Konzilsakten zu lesen ist. Der eigentliche Grund lag in der Weigerung des Patriarchen, der vom Papst verlangten Huldigung des Fußkusses nachzukommen, die Eugen IV. seinerseits mit der Weigerung beantwortete, Joseph II. öffentlich zu empfangen.⁷ Der päpstliche Anspruch auf offene Unterordnung des byzantinischen Patriarchen und seiner Delegation fand seinen Niederschlag schließlich auch in der Sitzordnung des Konzils. Diese sah gemäß dem päpstlichen Primatsanspruch für Eugen IV. in den Kathedralen von Ferrara und Florenz einen über alle anderen Konzilsteilnehmer exponierten Thron vor, während sich der Platz des Patriarchen von Konstantinopel auf der Ebene der Kardinäle befand.⁸ Schließlich wurde der Primat Roms unter den fünf Patriarchaten sogar noch in der Unionsbulle *Laetentur coeli* festgeschrieben.⁹

In der Konsequenz erwiesen sich die Ergebnisse des Florentinums für die päpstliche Seite damit als nützlicher denn für die byzantinische. Hatten die Konzilien von Konstanz, Basel und Ferrara-Florenz den Primatsanspruch des Papstes in Frage gestellt, so war Eugen IV. in seiner Machtposition letztlich gestärkt aus den Auseinandersetzungen

⁶ Vgl. Andreas de Santacroce, „Acta Latina Concilii Florentini“, hrsg. v. Georg Hofmann (S. J.) (= Concilium Florentinum. Documenta et scriptores B 6), Rom 1950, S. 27 f.

⁷ Vgl. Gill, „Greeks and Latins in a Common Council“, S. 269 f. und Deno John Geanakoplos, „A New Reading of the Acta, Especially Syropoulos“, in: *Christian Unity. The Council of Ferrara-Florence 1438/39–1489* (= Bibl. ephemeridum theologicarum Lovaniensium 97), hrsg. v. Giuseppe Alberigo, Leuven 1991, S. 330.

⁸ Vgl. Mohler, S. 120, Gill, „Greeks and Latins in a Common Council“, S. 270 und Geanakoplos, *Constantinople and the West*, S. 235 ff. Zu Sitzordnung sowie Rang- und Präzedenzfragen bei Konzilien s. Jörg Bölling, *Das Papstzeremoniell der Renaissance. Texte – Musik – Performanz* (= *Tradition – Reform – Innovation* 9), Phil. Diss. Münster 2004, Frankfurt am Main 2006, Kapitel IV. 4a (4) *Ein allgemeines Konzil* (im Druck). Für eine ikonographische Darstellung der Sitzordnung während des Konzils von Ferrara-Florenz s. bei Joseph Gill (S. J.), *Constance et Bale-Florence* (= *Histoire des conciles oecuméniques* 9), Paris 1965, S. 241 das entsprechende Relief der Unionsfeier von Antonio Filarete (1400–1469) auf dem mittleren Bronzeportal von Sankt Peter in Rom mit der deutlich über den byzantinischen Kaiser und Patriarchen exponierten Sitzposition des Papstes Eugen IV.

⁹ Zum Wortlaut der Unionsbulle *Laetentur coeli* s. Geminiano Inghirami, „Diarium Geminani Inghirami auditoris sacri palatii et protonotarii“, in: *Fragmenta protocolli, diaria privata, sermones*, hrsg. v. Georg Hofmann (S. J.) (= Concilium Florentinum. Documenta et scriptores A 3, 2), Rom 1951, S. 36.

mit den Baslern und mit den Byzantinern hervorgegangen.¹⁰ Die Realisierung der in Florenz am 6. Juli 1439 formal besiegelten Einheit zwischen der römischen und der byzantinischen Kirche aber scheiterte unmittelbar am Widerstand des Klerus der griechischen Orthodoxie, der sich einer Umsetzung der Vorgaben des Florentinums schlicht widersetzte oder einfach entzog. Schließlich endete auch der Versuch einer militärischen Intervention des Westens gegen die Türken mit der Schlacht von Varna 1444 in einem Desaster und damit war die Katastrophe des Falls von Konstantinopel nicht mehr abzuwenden.¹¹

II. Musikaufführungen im Rahmen des Florentiner Konzils: Quellen und Ereignisse, Zeremonialmusik

Es ist bereits mehrfach von musikwissenschaftlicher Seite vermutet worden, dass Musikaufführungen auch während des Florentiner Konzils, vergleichbar den zeitlich nahen und mit dem Florentinum in Verbindung stehenden Konzilien von Konstanz und Basel eine bedeutende Rolle gespielt haben.¹² In der Tat gehörten nachweislich auch Sänger aus den Reihen der Kirchenhierarchie zu beiden Delegationen des Florentinums, weil sie für die bei einem solchen Konzil obligatorischen liturgischen Feiern unentbehrlich waren.¹³ Sucht man nach weitergehenden Informationen zu Musikaufführungen im Rahmen des Florentinums, so ist es notwendig, die acht schriftlichen Quellen zu diesem Konzil heranzuziehen, die sämtlich in edierter Form vorliegen. Offiziell von beiden Kirchen anerkannte Protokolle des Florentiner Konzils befinden sich nicht unter diesen Quellen.¹⁴ Die lateinischen und griechischen Konzilsakten wurden vielmehr von beiden Delegationen jeweils getrennt für sich angelegt, nämlich die *Acta latina* von dem päpstlichen Konsistorialanwalt Andreas de Santacroce (1402–1473) und die anonym überlieferten *Acta graeca* wahrscheinlich von dem Erzbischof Dorotheos von Mytilene († vor 1444).¹⁵ Zu den musikrelevanten Dokumenten des Florentinums gehören auch zwei kurze Akten, die im Auftrag der Kurie von speziell hierfür einbestellten Notaren anlässlich der beiden ersten Sitzungen des Konzils in San Giorgio zu Ferrara erstellt

¹⁰ Vgl. Geoffrey Chew, „The Early Cyclic Mass as an Expression of Royal and Papal Supremacy“, in: *ML* 53 (1973), S. 258 und Geanakoplos, *Constantinople and the West*, S. 253 und S. 275. Das Unionskonzil von Ferrara-Florenz war im Verständnis der Kurie nichts anderes als eine Translation des Baseler Konzils. Die entsprechende päpstliche Bulle *Doctoris gentium* war am 18. September 1437 erlassen worden, vgl. Gill, „Greeks and Latins in a Common Council“, S. 273 und für die Verhandlungen mit den Byzantinern bis zur Einberufung des Florentinums Ebd., S. 279ff.

¹¹ Vgl. D'Ascia, S. 77.

¹² Vgl. Gill, „Greeks and Latins in a Common Council“, S. 265 f., Joseph Gill (S. J.), *The Council of Florence*, Cambridge 1961, S. 43, Chew, S. 257 und S. 262, Lewis Lockwood, *Music in Renaissance Ferrara. The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century*, Cambridge (Massachusetts) 1984, S. 32, David Crawford, „Guillaume Dufay, Hellenism and Humanism“, in: *Music from the Middle Ages through the Twentieth Century. Essays in Honor of Gwynn Mc Peek*, hrsg. v. Carmelo P. Comberiati und Matthew C. Steel, New York 1988, S. 85, Geanakoplos, *Constantinople and the West*, S. 255 und Klaus Hortschansky, „Musikleben“, in: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, hrsg. v. Ludwig Finscher (= *NHdb* 3, 1), Laaber 1989, S. 37.

¹³ Vgl. Mohler, S. 99 und Sylvester Syropoulos, „Les Memoires du Grand Ecclésiarque de l'église de Constantinople Sylvestre Syropoulos sur le concile de Florence (1438–1439)“, hrsg. v. Vitalien Laurent (= *Concilium Florentinum. Documenta et scriptores B 9*), Rom 1971, S. 498.

¹⁴ Vgl. Mohler, S. 57 und Geanakoplos, „A New Reading of the Acta, Especially Syropoulos“, S. 325.

¹⁵ Vgl. Santacroce, S. 259, Anon., „Quae supersunt actorum graecorum Concilii Florentini“, hrsg. v. Joseph Gill (S. J.) (= *Concilium Florentinum. Documenta et scriptores B 5*), Rom 1951, S. 458 und Geanakoplos, „A New Reading of the Acta, Especially Syropoulos“, S. 325. Die lateinische Übersetzung der *Acta graeca* stammt von dem byzantinischen Humanisten Nikolaos Sekoundinos (1401–1464).

wurden, nämlich der *Actus notarilis de prima sessione conciliari Ferrariensi* und die *Relatio de prima sessione communi Latinorum et Graecorum*.¹⁶

Jenseits dieser offiziellen Verlautbarungen der römischen und der byzantinischen Kirche verfügen wir noch über ein umfangreiches Konvolut von Augenzeugenberichten zum Florentiner Konzil. Zu diesen deutlicher von der persönlichen Meinung ihrer Verfasser geprägten Schriften zählen: 1. die um 1450 abgefassten Memoiren (*Apomnemonemata*) des byzantinischen Großökumenischen Patriarchen der Hagia Sophia und späteren Patriarchen von Konstantinopel Sophronios I. (1463–1464), Sylvester Syropoulos (1399–1464),¹⁷ 2. der Konzilsbericht des Mönchs Simeon von Susdal, 3. der *Reisebericht eines unbekanntenen Russen* aus der Konzilsdelegation des Erzbischofs Isidor von Kiew (ca. 1380–1463),¹⁸ 4. das private *Diarium* des Florentiner Kanonikers und apostolischen Protonotars Geminiano Inghirami (1370–1460).¹⁹

Die genannten Zeitzeugen berichten von Musikaufführungen nur im Zusammenhang mit den Ereignissen, die den festlichen Rahmen des Konzils von Ferrara-Florenz gebildet haben, wie Empfänge, Prozessionen und Messfeiern. Anlässe zu musikalischen Darbietungen boten im ersten Jahr des Konzils nachweislich die inoffizielle Eröffnung durch die lateinische Delegation im Dom von Ferrara am 8. Januar 1438, die Empfänge der byzantinischen Delegation in Venedig und Ferrara gut einen Monat später, sowie die offizielle Konzileröffnung nach Eintreffen der byzantinischen Delegation am 9. April 1438 im Dom zu Ferrara. Im zweiten Jahr des Konzils verbanden sich Musikaufführungen mit den Empfängen des Patriarchen Joseph II. und des Kaisers Johannes VIII. in Florenz Mitte Februar 1439, dem Patroziniumsfest der Stadt Florenz am Johannistag (23. Juni) 1439 und mit den Feiern zur Proklamation der Kirchenunion während der Abschlussitzung des Konzils am 6. Juli 1439 im Florentiner Dom Santa Maria del Fiore.²⁰

Betrachten wir zunächst die Angaben dieser Quellen zur Zeremonialmusik auf dem Konzil von Ferrara-Florenz. Die *Acta graeca* und die Memoiren des Sylvester Syropoulos

¹⁶ Eine inoffizielle Akte zur wirklichen Konzileröffnung am 9. April 1438, die dennoch ganz im Kanzleistil offizieller Akten abgefasst ist, bildet Anon., „Relatio de prima sessione communi Latinorum et Graecorum“, in: *Fragmenta protocolli, diaria privata, sermones*, hrsg. v. Georg Hofmann (S. J.) (= Concilium Florentinum. Documenta et scriptores A 3, 2), Rom 1951, S. 29. Im Auftrag des Kardinallegaten Niccolò Albergati (1375–1443) wurde der sogenannte *Actus notarilis* angefertigt: Jacobus de Hayes/Arnold Ludolphi, „Actus notarilis de prima sessione conciliari Ferrariensi, die 8 ianuaris 1438“, in: *Fragmenta protocolli, diaria privata, sermones*, hrsg. v. Georg Hofmann (S. J.) (= Concilium Florentinum. Documenta et scriptores A 3, 2), Rom 1951, S. 3–6. Letztere Quelle ist als einzige offiziell überlieferte Beschreibung der Konzileröffnung durch Albergati in Vertretung von Papst Eugen IV. am 8. Januar 1438 in San Giorgio zu Ferrara ein Dokument von besonders hohem historischem Wert. Näheres zu diesen beiden Quellen s. Georg Hofmann, „Introductio“, in: *Fragmenta protocolli, diaria privata, sermones*, hrsg. v. Georg Hofmann (S. J.) (= Concilium Florentinum. Documenta et scriptores A 3, 2), Rom 1951, S. XXV f.

¹⁷ Vgl. Geanakoplos, „A New Reading of the Acta, Especially Syropoulos“, S. 325 und Syropoulos, S. 498. Die erste lateinische Übersetzung der *Apomnemonemata* des Sylvester Syropoulos durch den anglikanischen Bischof Robert Crighton (1593–1672) trug den bezeichnenden Titel *Vera Historia Unionis non Verae*. S. dazu auch Syropoulos, Kapitel X, 27 und Charles Montague Woodhouse, *George Gemistos Plethon. The Last of the Hellenes*, Oxford 1986, S. 176.

¹⁸ Vgl. Anon., „Reisebericht eines unbekanntenen Russen“, übers. v. Günther Stöckl, in: *Europa im XV. Jahrhundert, von Byzantinern gesehen*, hrsg. v. Endre von Ivánka (= Byz. Geschichtsschreiber 2), Graz und andernorts 1954, S. 151 und 167, Mohler, S. 117.

¹⁹ Vgl. Hofmann, „Introductio“, S. XXVIIIff. und Inghirami, S. 36f. Geminiano Inghirami stand seit 1410 in den Diensten der Kurie und wurde 1433 auditor sacri palatii. Er war Teilnehmer der Konzilien von Konstanz, Basel und Ferrara-Florenz. Sein *Diarium* ist als Autograph in der Handschrift I-PR Biblioteca pubblica Q V 19 überliefert. Es gehört zu den wichtigsten und ausführlichen Quellen für die innere Geschichte des Florentiner Konzils.

²⁰ Vgl. Crawford, S. 84 und Ludwig Finscher/Annegrit Laubenthal, „Cantiones quae vulgo motectae vocantur. Formen der Motette im 15. und 16. Jahrhundert“, in: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, hrsg. v. Ludwig Finscher (= NHdb 3, 2), Laaber 1990, S. 298.

schildern für den Empfang der byzantinischen Delegation in Venedig am 8. Februar 1438, dass Kaiser Johannes VIII. und Patriarch Joseph II. nicht nur vom Dogen persönlich auf der venezianischen Staatsgalerie empfangen wurden, sondern auch von zahlreichen Trompetern und anderen Musikern mit verschiedensten Instrumenten, die für abwechslungsreiche Zeremonialmusik sorgten.²¹ An diesem Tag war ganz Venedig auf den Beinen und es läuteten alle Glocken der Lagunenstadt. Auch diese Art von Musik gehörte zum Empfangszeremoniell.²²

Nach dem *Reisebericht des unbekanntenen Russen* ist überliefert, dass der byzantinische Kaiser am 26. August 1439 das Konzil und damit die Stadt Florenz unter Ehrengeleit aller Kardinäle, Bischöfe und der Florentiner Bürger wieder verlassen hat, musikalisch „mit Posaunen und Flöten“ begleitet.²³ Zeremonielle Bläsermusik ist sicherlich zu diesem Anlass erklingen, diskutierbar ist allerdings ihre im *Reisebericht des unbekanntenen Russen* angegebene Instrumentation, von der noch an zwei weiteren Stellen dieser Quelle im Zusammenhang mit feierlichen Empfängen der Delegation des Erzbischofs Isidor von Kiew in den baltischen Städten Verbek und Wolmar die Rede ist.²⁴ Wenn es sich nicht um eine Verwechslung der verschiedenen Baugrößen der Instrumente Bomhart oder Schalmei mit Flöten oder um einen Übersetzungsfehler in der hier zugrunde gelegten Ausgabe von Günther Stökl handelt,²⁵ würde man zu einem solchen Anlass eher ein Ensemble von Trompeten und Pauken oder eine Alta Capella erwarten, die aus Bomhart und Schalmeien, Trompeten und Posaunen besteht. Die im *Reisebericht des unbekanntenen Russen* statt einer Alta Capella genannte Kombination von Flöten und Posaunen kann für die Instrumentalmusik des frühen 15. Jahrhunderts dagegen nur mit Einschränkungen in Frage kommen.

In allen anderen Quellen zur Zeremonialmusik auf dem Florentinum ist stets auch nur von der Mitwirkung von Trompetern und Paukern die Rede. Die *Acta graeca* und die Memoiren des Sylvester Syropoulos bestätigen dies für die Empfänge der byzantinischen Delegation in Ferrara im Februar 1438 und – nach dem Wechsel des Konzilsorts – in Florenz zwischen dem 14. und dem 16. Februar 1439,²⁶ wo der byzantinische Kaiser vom Kanzler der Signoria, dem Humanisten Leonardo Bruni (1369–1444), persönlich begrüßt wurde.²⁷ Die *Acta latina* dagegen berichten von diesem Ereignis unter ganz anderen, sehr viel schlechteren Vorzeichen. Am Tage des Empfangs von Johannes VIII. in Florenz wütete nach dieser Quelle ein Unwetter, das der vorgesehenen Ehrung des

²¹ Vgl. Anon., „Quae supersunt actorum graecorum Concilii Florentini“, S. 4 und Syropoulos, Kapitel IV, 21, S. 218. Für eine ikonographische Darstellung dieser Szenerie s. bei Marino Zorzi, „Bessarione e Venezia“, in: *Bessarione e l'umanesimo. Catalogo della mostra, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 27 aprile-31 maggio 1994*, hrsg. v. Gianfranco Ficcardi, Napoli 1994, S. 212 das entsprechende Relief Filaretos auf dem mittleren Bronzeportal von Sankt Peter in Rom mit seiner deutlich sichtbaren Darstellung von Trompetern.

²² Vgl. Syropoulos, S. 218, Fußnote 1: Noch der venezianische Historiker Marin Sanudo (1466–1536) berichtete von diesem triumphalen Empfang.

²³ Anon., „Reisebericht eines unbekanntenen Russen“, S. 167. Inghirami, S. 37, bestätigt die Angaben dieser Quelle.

²⁴ Vgl. Anon., „Reisebericht eines unbekanntenen Russen“, S. 153 f. und S. 175 f., Anmerkungen 21 und 30.

²⁵ Wie zum Beispiel bei den geradezu klassisch gewordenen Posaunen von Jericho in Martin Luthers Übersetzung des AT, s. dazu Klaus Winkler, „Zur Frühgeschichte der Posaune“, in: *Das Musikinstrument* 42 (1993), S. 62 und Trevor Herbert, Art. „Trombone. History to c. 1750“, in: *NGroveD*, London 2001, Bd. 25, S. 766.

²⁶ S. dazu Anon., „Quae supersunt actorum graecorum Concilii Florentini“, S. 2, S. 4, S. 6 und S. 227.

²⁷ Vgl. Mohler, S. 142 und die exaktere Darstellung von Patrizia Castelli, „Veni creator spiritus. Da San Giorgio a Santa Maria Novella, immagini conciliari“, in: *Firenze e il concilio del 1439, convegno di studi (Firenze, 29 novembre–2 dicembre 1989)*, hrsg. v. Paolo Viti, Firenze 1994, Band 1, S. 301 f. Die Nachweise in den Quellen sind Anon., „Quae supersunt actorum graecorum Concilii Florentini“, S. 227 und Syropoulos, Kapitel VII, 36, S. 386 f.

byzantinischen Kaisers mit einem großen Umzug ein jähes Ende bereitete.²⁸ Nach der Meinung des Berichterstatters der Kurie vom Florentiner Konzil sollte der byzantinische Kaiser durch den Willen einer höheren Macht ganz offensichtlich nicht mit dem üblichen Zeremoniell und seiner zugehörigen Musik geehrt werden. Immerhin war er aus Sicht der Kurie ein Ketzer.

III. Das Zusammentreffen der lateinischen und der byzantinischen Kirchenmusik bei den Unionsfeierlichkeiten als ästhetischer Konflikt

Im Großen und Ganzen bieten die von lateinischer und byzantinischer Seite erhaltenen Berichte über die von den italienischen Signorie von Venedig, Ferrara und Florenz im Rahmen des Florentinums ausgerichteten offiziellen Empfänge und Feste sowie über die in diesem Zusammenhang erklangene Musik kaum Abweichungen oder Überraschungen. Anders stellt sich die Situation für die Schilderung der Musikaufführungen beider Konzilsdelegationen im Rahmen der liturgischen Feiern zur Kirchenunion am 6. Juli 1439 dar. Für dieses Ereignis bilden die Memoiren des Sylvester Syropoulos die ergiebigste Quelle.²⁹ Seine *Apomnemoneumata* sind für unser Wissen über die byzantinische Sicht der lateinischen Kirchenmusik beim Florentinum aber auch deswegen von hohem Wert, weil Syropoulos als oberster Sakristan der byzantinischen Kirche von Amts wegen eine Musikausbildung besessen oder mit Kirchenmusik in Verbindung gestanden haben kann.³⁰ Er ist damit wahrscheinlich der einzige zeitgenössische Berichterstatter des Florentinums gewesen, der ein kompetentes Urteil über die Kirchenmusik fällen konnte, die während der Unionsfeierlichkeiten erklangen ist.

Der byzantinische Großekklesiarch wusste im sechzehnten Kapitel des zehnten Buchs seiner Memoiren von der Musik in den liturgischen Feiern zur Kirchenunion im Florentiner Dom folgendes zu berichten:

„Es begannen nun die Sänger der Lateiner von der zweiten Stunde des Tages an und sangen. Und sogleich trat der Papst mitten in das Kirchenschiff und stand aufrecht da, ohne zu schwanken, ohne sich irgendwie anzulehnen oder sich auf irgend etwas zu stützen, ganz allein, bei einer Dauer von nahezu drei Stunden. Denn so lange sangen sie etliche Eucharistiesänge, wie es jenen gut schien. Uns kamen sie dagegen wie einfache emmelische Gesänge vor. Darauf sangen auch unsere Sänger die *Große Doxologie* und danach das *Heilig unser Gott*, asmatisch auch das *Heute führte uns die Gnade des Heiligen Geistes zusammen*, darauf das *Freuen sollen sich die Himmel und jauchzen soll die Erde*, und nach dem Ende solcher Gesänge ging der Papst weg und trat zu seinem eigenen Thronessel.“³¹

²⁸ Vgl. Santacroce, S. 135.

²⁹ Die *Apomnemoneumata* des Sylvester Syropoulos gelten auch deswegen als wertvollste Quelle zum Florentinum, weil sie die tiefsten Einblicke in das Denken der byzantinischen Anhänger und Gegner der Kirchenunion vermitteln. Tendenziell progriechisch und antiunionistisch, sind sie dennoch ein zuverlässiges und relativ objektives Werk. S. dazu Geanakoplos, „A New Reading of the Acta, Especially Syropoulos“, S. 325.

³⁰ Vgl. Alice-Mary Talbot, Art. „Ekklesiarches“, in: *The Oxford Dictionary of Byzantium*, hrsg. v. Alexander P. Kazhdan, New York/Oxford 1991, Bd. 1, S. 682. Die Ekklesiarchen waren in der byzantinischen Kirche Sakristane, die für die Vorbereitung der Gottesdienste zuständig waren. In Klöstern leiteten sie die Mönche oder Nonnen zum richtigen Verhalten im Gottesdienst an und während der Stundengebete den Gesang.

³¹ Syropoulos, Kapitel X, 16, S. 498. Übersetzung des Verfassers. Der griechische Originaltext lautet: „ἤρξαντο οὖν οἱ τῶν Λατίνων ψάλται ἀπὸ δευτέρας ὥρας τῆς ἡμέρας καὶ ἔψαλλον· καὶ εὐθὺς ἔστη ὁ πάπας εἰς τὸ κατὰ πλάτος μέσον τοῦ ναοῦ καὶ ἴστατο ὀρθὸς ἀκλινῆς οὐδὲν πού προσεγγίζων ἢ ἐπὶ τι στηριζόμενος, μονώτατος, ἐπὶ παρατάσει τριῶν ὥρῶν ἔγγιστα· ἐπὶ τοσοῦτον γὰρ ἔψαλλον ἄσματα τινὰ εὐχαριστήρια, ὡς ἐκεῖνοις ἐδόκει· ἡμῖν δὲ ὡς ἄσημοι ἐδόκουσαν φωναὶ ἔμμελεῖς. εἶτα ἔψαλλον καὶ οἱ ἡμέτεροι ψάλται τὴν μεγάλην δοξολογίαν καὶ μετ' αὐτὴν τὸ Ἅγιος ὁ Θεός, ἁσματικῶς καὶ τὸ Σήμερον ἢ χάρις τοῦ ἀγίου Πνεύματος ἡμᾶς συνήγαγεν, εἶτα τὸ Εὐφρανεσθῶσαν οἱ οὐρανοὶ καὶ ἀγαλλιᾶσθω ἡ γῆ, καὶ μετὰ τὸ τελεσθῆναι τὰ τοιαῦτα ἄσματα ἀπῆλθεν ὁ πάπας καὶ ἔστη εἰς τὸν ἴδιον θρόνον.“

Zunächst einmal ist hier Papst Eugen IV. die Hauptperson – angesichts des schon vorher oft anmaßend zu nennenden Verhaltens der Lateiner auf dem Florentinum sicherlich zum Ärgernis der Byzantiner im Allgemeinen und des Unionsgegners Syropoulos im Besonderen.³² Die von den lateinischen Cantores zu Gehör gebrachte Musik scheint Syropoulos darüber hinaus nicht besonders gefallen zu haben. Sehr deutlich ist hier das Gefühl der kulturellen Überlegenheit des Byzantiners zu spüren, der die liturgische Musik der lateinischen Delegation als „einfache emmelische Gesänge“ (griechisch „ἄσημοι φωναὶ ἐμμελεῖς“) gegenüber der „asmatischen“ (griechisch „ἄσματικῶς“) Gesangsweise der byzantinischen Psalmen abqualifiziert.³³

Mit dieser Äußerung stellt sich bereits das erste gravierende Problem, das wahrscheinlich ein ästhetisches gewesen ist, nämlich die Frage nach der Bedeutung des von Syropoulos gewählten, gegensätzlichen Begriffspaares emmelisch-asmatisch (griechisch ἐμμελής-ἄσματικός). Als emmelisch bezeichnete die antike und mittelalterliche Musiktheorie lateinischer und griechischer Sprache Intervalle, die weder konsonant noch dissonant sind, keine Schlusswirkungen haben, und damit gut in den Verlauf einer Melodie passen oder ihn weiterführen.³⁴ Dies waren zunächst kleine Intervalle bis zur Größe einer Quart.³⁵ Seit dem 15. Jahrhundert wurden im Westen aber zunehmend auch die unvollkommenen Konsonanzen Terz und Sexte als emmelisch empfunden.³⁶ Der Ursprung dieses Verständnisses des Adjektivs emmelisch liegt in den *Harmonica* Buch I, Kapitel 7, des alexandrinischen Musiktheoretikers Klaudios Ptolemaios aus dem 2. Jahrhundert nach Christus, der darüber hinaus noch ekmelische (griechisch ἐκμελής), also nicht in den melodischen Zusammenhang passende Intervalle kannte.³⁷ Entscheidend ist dabei der Sonanzgrad eines Intervalls für seine Bezeichnung als emmelisch. Nach Ptolemaios kommen die emmelischen Intervalle den symphonien, also den

³² Als Beispiel lässt sich die Art und Weise der Begrüßung des Patriarchen Joseph II. von Konstantinopel durch Papst Eugen IV. und die damit verbundenen Diskussionen um das Zeremoniell bzw. Empfangsprotokoll anführen.

³³ Syropoulos, S. 498.

³⁴ Der Begriff emmelisch (griechisch ἐμμελής) erscheint erstmals bei Aristoxenos von Tarent, „Elementa Harmonica“, hrsg. v. Rosetta da Rios, Rom 1954, S. 13, und zwar bereits im Zusammenhang mit seinem zugehörigen Gegenbegriff ekmelisch (griechisch ἐκμελής). Dabei bezeichnete Aristoxenos die diastematische Bewegung der Singstimme als emmelisch, das heißt als im Melos befindlich oder im weiteren Sinne als melodisch. Die kontinuierliche Bewegung der Sprechstimme verstand er dagegen als nicht dem Melos angehörig, unmelodisch oder ekmelisch, s. dazu auch Oliver Busch, *Logos Synthesēs. Die euklidische Sectio canonis, Aristoxenos und die Rolle der Mathematik in der antiken Musiktheorie* (= Veröff. d. Staatl. Inst. f. Mf. Preußischer Kulturbesitz 10), Berlin¹1998, S. 43. Die von Syropoulos gewählte Gegenüberstellung von emmelisch und asmatisch weist also auf eine bereits stark gewandelte Bedeutung des Adjektivs emmelisch hin.

³⁵ Vgl. Lukas Richter, „Psellos' Treatise on Music' in Mizler's ‚Bibliothek‘“, in: *Studies in Eastern Chant 2* (1971), S. 121.

³⁶ Vgl. Klaus-Jürgen Sachs, „Musikalische Elementarlehre im Mittelalter“, in: *Rezeption des antiken Fachs im Mittelalter*, hrsg. v. Michael Bernhard und Frieder Zamminer (= Gesch. d. Mth. 3), Darmstadt 1990, S. 117 f., Frieder Rempp, „Elementar- und Satzlehre von Tinctoris bis Zarlino“, in: *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert*, hrsg. v. Franco Alberto Gallo und Frieder Zamminer (= Gesch. d. Mth. 7), Darmstadt 1989, S. 141 f., Fußnote 250, Renate Groth, „Italienische Musiktheorie im 17. Jahrhundert“, in: Ebd., S. 336, Fußnote 52, Christian Meyer, „Die Tonartenlehre im Mittelalter“, in: *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang*, hrsg. v. Michel Huglo und Thomas Ertelt (= Gesch. d. Mth. 4), Darmstadt 2000, S. 153, Art. „Emmeles“, N GroveD, London²2001, Bd. 8, S. 187.

³⁷ Vgl. Klaudios Ptolemaios, „Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios“, hrsg. v. Ingemar Düring (= Göteborgs Högskolas Årsskrift 36/1), Göteborg 1932, S. 16 und S. 24, Carl Dahlhaus, „Ein vergessenes Problem der antiken Konsonanztheorie“, in: *Festschrift für Walter Wiora zum 30. Dezember 1966*, hrsg. v. Ludwig Finscher und Christoph-Hellmut Mahling, Kassel 1967, S. 167f, Albrecht Riethmüller, „Musik zwischen Hellenismus und Spätantike“, in: *Die Musik des Altertums*, hrsg. v. Albrecht Riethmüller und Frieder Zamminer (= NHdb 1), Laaber 1989, S. 300. Zur Terminologie und Berechnung emmelischer Intervalle bei Ptolemaios s. Bartel Leendert van der Waerden, „Klaudios Ptolemaios. III. B. 11 Harmonik“, in: Pauly-Wissowa RE, Bd. 23/2, Sp. 1842.

konsonanten am nächsten, wie die imperfekten den perfekten Konsonanzen.³⁸ Da die gesamte byzantinische Musiktheorie des 14. und 15. Jahrhunderts auf Ptolemaios basiert, war seine musiktheoretische Terminologie gebildeten Byzantinern wie Syropoulos vertraut und so ist es mehr als wahrscheinlich, dass auch er das Adjektiv emmelisch in ähnlicher Weise gebraucht haben wird wie Ptolemaios.³⁹

Vermutlich wollte Syropoulos mit dem Begriffspaar emmelisch-asmatisch schlicht einen ästhetischen Gegensatz zum Ausdruck bringen, oder anders gesagt den stilistischen Unterschied zwischen lateinischer und griechischer Kirchenmusik aus seiner Sicht benennen. „Einfache emmelische Gesänge“, von denen Syropoulos spricht,⁴⁰ dürften einen relativ schlichten melodischen Duktus aufweisen, wie er für die Gregorianik, den einstimmigen liturgischen Gesang der römischen Kirche, charakteristisch ist. Es ist allerdings ebenfalls denkbar, dass anlässlich der Unionsfeierlichkeiten in Florenz mehrstimmige Musik erklungen ist, doch gibt es keinen Beweis, dass es sich um Stücke mit so komplexer Satztechnik wie Motetten oder ganze Messensätze gehandelt hat, denn davon ist in den Hauptquellen zum Florentiner Konzil keine Rede.⁴¹ Es waren wohl eher einfache Formen improvisierter Mehrstimmigkeit wie Sätze im Englischen Diskant oder, falls es sich wirklich um *Res factae* gehandelt hat, liturgische Gebrauchswerke wie Hymnen im Fauxbourdonstil, die von den lateinischen Cantores während des Florentinums zu Gehör gebracht wurden – Musik, die im zeremoniellen und liturgischen Rahmen festlicher Anlässe während des 15. Jahrhunderts durchaus gebräuchlich und beliebt war.⁴² Ferner basiert solche Musik wesentlich auf den unvollkommenen Konsonanzen Terz und Sexte, eben auf den emmelischen Intervallen.⁴³

Der schlichte, in der Regel wenig melismatische Charakter dieser Art von Musik scheint das ästhetische Empfinden des Byzantiners Syropoulos beleidigt zu haben, der den kalophonen, von langen Melismen und Koloraturen, Tonbeugungen und Mikrointervallen geprägten, orientalisch klingenden Kirchengesang seiner Heimat gewohnt war, den er konsequenterweise als liedhaft, sanglich, ja musikalisch im Gegensatz zur Kirchenmusik des Westens empfunden haben muss.⁴⁴ Genau das nämlich, einen ausgesprochen virtuosen melismatischen Stil, wie er für die Kirchenmusik der Byzantiner vom 14. Jahrhundert an charakteristisch war, impliziert auch das Adjektiv „asmatisch“,

³⁸ Vgl. Dahlhaus, S. 167 f. und Ann E. Moyer, *Musica scientia. Musical Scholarship in the Italian Renaissance*, Ithaca (New York) 1992, S. 25. Emmelische Intervalle weisen wie die symphonischen Intervalle (Quart, Quint und Oktav) superpartikuläre Proportionen auf. Sie sind nach pythagorischem Verständnis also konsonant.

³⁹ Vgl. Lukas Richter, „Antike Überlieferungen in der byzantinischen Musiktheorie“, in: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft* 6 (1962), S. 98 und S. 101, Ders., „Fragen der spätgriechisch-byzantinischen Musiktheorie. Die Erforschung der byzantinischen Musik“, in: *Byzantinische Beiträge*, hrsg. v. Johannes Irmscher, Berlin 1964, S. 212 ff. und Ders., „Psellos' Treatise on Music“ in Mizler's „Bibliothek“, S. 120 f.

⁴⁰ Vgl. Syropoulos, S. 498.

⁴¹ Insofern entbehren Hypothesen wie die von Crawford, S. 85, über die Komposition einer Festmotette oder wie die von Chew, S. 262 und S. 269 über die Komposition ganzer Messzyklen für das Florentinum jeder Grundlage.

⁴² Vgl. Murray C. Bradshaw, „The Falsobordone as an Expression of Humanism and Ritual“, in: *VIII. International Musicological Congress, Musica antiqua Europae orientalis. Bydgoszcz, September 5th-10th, 1988*, hrsg. v. Andrzej Szwalbe (= *Musica antiqua* 8/1: *Acta musicologica*), Bydgoszcz 1988, S. 140.

⁴³ Vgl. dazu Heinrich Bessler, Art. „Fauxbourdon“, in: *MGG*, Bd. 3, Kassel 1954, Sp. 1895 f., Hans-Otto Korth, „Der Fauxbourdon in seinem musikgeschichtlichen Umfeld“, in: *Guillaume Dufay*, hrsg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (= *MK* 60), München 1988, S. 92 ff. und Ders., Art. „Fauxbourdon“, in: *MGG* 2, Sachteil, Bd. 3, Kassel 1995, Sp. 386, sowie Brian Trowell, Art. „Fauxbourdon“, in: *NGroveD*, London 2001, Bd. 8, S. 614 f.

⁴⁴ Vgl. Syropoulos, S. 498, Egon Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford 1961, S. 271 und Kenneth Levy, „The Trishagion in Byzantium and the West“, in: *International Musicological Society, Report of the eleventh Congress Copenhagen 1972*, hrsg. v. Henrik Glahn, Søren Sørensen, Peter Ryom, København 1972, Bd. 2, S. 763.

das sich von griechisch ἄσμα (Ásma) herleitet, das heißt Gesang, einstimmiges Lied oder Monodie, wobei die Verwendung dieses Begriffs ebenso für geistliche wie für weltliche Gesänge belegt ist.⁴⁵ Das von Syropoulos angeführte Begriffspaar emmelisch-asmatisch, das hier demnach fast synonym als homophon-syllabisch versus einstimmig-melismatisch zu deuten ist, bezeichnet also eindeutig den unterschiedlichen Stil der Kirchenmusik der Lateiner und Byzantiner. Zwar stammten die Gregorianik und der einstimmige Liturgiegesang der griechisch-orthodoxen Kirche aus derselben Wurzel,⁴⁶ doch hatte sich die liturgische Musik der beiden Kirchen spätestens seit den Zeiten Guido von Arezzos in völlig verschiedene Richtungen entwickelt. Entsprechend verschiedene ästhetische Vorstellungen von guter Kirchenmusik hatten sich dabei im westlichen und östlichen Kulturkreis etabliert: anspruchsvolle Mehrstimmigkeit mit komplexer satztechnischer Faktur im Westen, virtuose, kolorierte Einstimmigkeit im byzantinischen Osten.⁴⁷ Nur in Einzelbeispielen sind für die byzantinische Psalmodie des 15. Jahrhunderts einfachste Formen von Zweistimmigkeit nachgewiesen worden, deren Stil die Byzantiner als nach Art der Lateiner zu bezeichnen pfligten.⁴⁸

IV. Die Kirchenmusik bei den Unionsfeierlichkeiten: Das Repertoire der griechischen Psalmen

Nur wenig einfacher als die Interpretation dessen, was Syropoulos mit seiner despektierlichen Bezeichnung der liturgischen Musik der lateinischen Cantores beim Florentinum als „einfache emmelische Gesänge“ zum Ausdruck bringen wollte,⁴⁹ erweist sich die Bestimmung der von den byzantinischen Psalmen anlässlich der Unionsfeierlichkeiten vorgetragenen Hymnen selbst.⁵⁰ Nach Syropoulos sangen sie zunächst die *Große Doxologie* (griechisch Ἡ μεγάλη δοξολογία). Das ist im Prinzip nichts anderes als eine längere griechische Fassung des lateinischen *Gloria in excelsis Deo*.⁵¹ Die *Große Doxologie* wurde in der byzantinischen Kirche nur im Stundengebet gesungen, und zwar zu den Matutin und Komplet entsprechenden Horen.⁵² Da die Unionsfeierlichkeiten mit

⁴⁵ Vgl. Reinhold Schlötterer, „Aufgaben und Probleme bei der Erforschung der byzantinischen Musiktheorie“, in: *Actes du X. congrès international d'études byzantines*, Istanbul 1957, S. 288 f. Zur *Asmatike akolouthia*, dem katedralen Offizium der Byzantiner, das im Gegensatz zum monastischen Offizium Palästinas in Konstantinopel vom 8.–12. Jahrhundert gesungen wurde, s. Dimitri E. Conomos, Art. „Asmatike akolouthia“, in: *NGroveD*, London²2001, Bd. 2, S. 114.

⁴⁶ Zu der heute allgemein akzeptierten These der Abkunft der Gregorianik und der liturgischen Musik der Ostkirchen aus dem syrisch-palästinensischen Kirchengesang s. Richter, „Antike Überlieferungen in der byzantinischen Musiktheorie“, S. 78 f. und Enrica Follieri, „L'innografia bizantina dal contacio al canone“, in: *Da Bisanzio a San Marco. Musica e liturgia*, hrsg. v. Giulio Cattin (= *Quaderni di musica e storia* 2), Venezia 1997, S. 3.

⁴⁷ Vgl. Rudolf Flotzinger, „Der Mittelalter-Begriff aus der Sicht des Musikhistorikers“, in: *Beiträge zur Musikkultur des Balkans. Walter Wünsch zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. Rudolf Flotzinger (= *Grazer mw. Arbeiten* 1), Graz 1975, S. 38 und Dimitri E. Conomos, „Experimental Polyphony ‚According to the Latins‘ in Late Byzantine Psalmody“, in: *EMH* 2 (1982), S. 1 ff.

⁴⁸ Vgl. Michael Adamis, „An Example of Polyphony in Byzantine Music of the Late Middle Ages“, in: *International Musicological Society. Report of the Eleventh Congress Copenhagen 1972*, hrsg. v. Henrik Glahn, Søren Sørensen, Peter Ryom, København 1972, Bd. 2, S. 737 ff. und Conomos, „Experimental Polyphony ‚According to the Latins‘ in Late Byzantine Psalmody“, S. 1 ff.

⁴⁹ Syropoulos, S. 498.

⁵⁰ Als Hilfsmittel stehen hierfür nur Enrica Follieri, *Initia hymnorum ecclesiae graecae*, 5 Bde., Rom 1960–1966 und die dort genannte Literatur zur Verfügung.

⁵¹ Vgl. Wellesz, S. 271, Robert F. Taft, Art. „Doxology“, in: *The Oxford Dictionary of Byzantium*, hrsg. v. Alexander P. Kazhdan, New York/Oxford 1991, Bd. 1, S. 660, Hans-Jürgen Feulner, Art. „Doxologie. IV. Liturgisch“, in: *LThK*³, Bd. 3, Sp. 356 f.

⁵² Vgl. Taft, S. 660.

einer Vigil in der Nacht vom 5. auf den 6. Juli 1439 begannen, passt dies ins Bild.⁵³ Anders als im Westen, wo die *Große Doxologie* als *Gloria* Teil des Messordinariums und seiner Vertonungen wurde, hat sie nie endgültig Aufnahme in die orthodoxe Messliturgie gefunden.⁵⁴ Ihr griechischer Text ist aber Teil der *Missa graeca*, also des römischen Messordinariums in griechischer Sprache ohne Kyrie, wie es in einigen mittelalterlichen Chorallhandschriften in lateinischer Umschrift mit den Sätzen *Doxa en ipsistis theo* (= *Gloria in excelsis Deo*), *Pisteuo eis ena theon* (= *Credo*), *Agios, Agios, Agios* (= *Sanctus*) und *O amnos tou theou* (= *Agnus Dei*) überliefert ist.⁵⁵ Die *Missa graeca* wurde seit dem Anfang des 9. Jahrhunderts im Westen an einigen Bischofssitzen und Klöstern wie zum Beispiel Saint Denis zu Paris bei besonderen Anlässen gesungen.⁵⁶ Sie war ein Konstrukt des lateinischen Mittelalters, das für die Feier des Sprachwunders an Pfingsten geschaffen worden war.⁵⁷ Mit der griechischen Liturgie stimmte nur ihr *Agios* überein, während alle anderen Ordinariumstexte entweder von lateinischer und griechischer Kirche verschieden behandelt wurden wie das *Credo* (*Pisteuo*) oder in der byzantinischen Liturgie fehlen wie das *Gloria* (*Doxa*) und das *Agnus Dei* (*Amnos tou theou*).⁵⁸

Schwieriger als im Fall der *Großen Doxologie* ist die Bestimmung der drei weiteren von Syropoulos genannten Hymnen, von denen er lediglich den Text ihrer Initien überliefert hat. Es scheint auf ersten Blick verlockend zu sein, den zweiten von Syropoulos genannten Hymnus *Heilig unser Gott* (griechisch Ἅγιος ὁ Θεός) als das *Agios* (*Sanctus*), den neben der *Großen Doxologie* (*Doxa/Gloria*) am häufigsten überlieferten Satz einer *Missa graeca* zu verstehen und in den beiden ersten von Syropoulos überlieferten Initien Hinweise auf das Absingen einer solchen Messe durch die byzantinischen Psalten im Rahmen der Unionsfeierlichkeiten verstehen zu wollen.⁵⁹ Für diese Annahme würde sprechen, daß die *Missa graeca* während des gesamten Mittelalters vom lateinischen Westen als Symbol der Kirchenunion verstanden wurde und daher bevorzugt an Pfingsten, dem Fest der Gründung der einheitlichen ökumenischen Kirche, gesungen wurde, warum also nicht auch im Rahmen des Unionskonzils von Ferrara-Florenz?⁶⁰

Gegen diese Hypothese spricht die Überlieferung durch Syropoulos selbst, denn der dritte und vierte von ihm überlieferte Hymnus sind eindeutig nicht das *Credo* und das *Agnus Dei* einer *Missa graeca*. Außerdem passt das Incipit des *Agios* der *Missa graeca* nicht exakt zu dem von Syropoulos an zweiter Stelle genannten Hymnus. Es ist darüber hinaus kaum zu erwarten, dass sich die Byzantiner auf das Singen eines von den Lateinern geschaffenen Konstrukts wie der *Missa graeca* eingelassen hätten, selbst dann

⁵³ Vgl. Inghirami, S. 36.

⁵⁴ Vgl. Otto Ursprung, „Um die Frage der Echtheit der *Missa graeca*“, in: *Mf* 6 (1953), S. 295 und Otto Mazal, „Spuren einer ‚*Missa graeca*‘ im Benediktinerstift Kremsmünster“, in: *Biblos* 29 (1980), S. 161. Für den griechischen Text des *Gloria* der *Missa graeca* s. Ebd.

⁵⁵ Vgl. Ursprung, S. 289.

⁵⁶ Vgl. Mazal, S. 159 f.

⁵⁷ Vgl. Michel Huglo, „Grundlagen und Ansätze der mittelalterlichen Musiktheorie von der Spätantike bis zur Ottonischen Zeit“, in: *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang*, hrsg. v. Michel Huglo und Thomas Ertelt (= *Gesch. d. Mth.* 4), Darmstadt 2000, S. 58.

⁵⁸ Vgl. Ursprung, S. 292. Das *Agnus Dei* war erst unter Papst Sergius I. (Pontifikat 687–701) und nur im Westen in die Messe eingeführt worden. Die Tradition, die eucharistische Gestalt Christi als Lamm Gottes zu bezeichnen, stammte ursprünglich auch aus der syrischen Heimat von Papst Sergius I. Der Text des *Agnus Dei* für die *Missa graeca* wurde von den Lateinern aus Johannes 1, 29 übernommen.

⁵⁹ Vgl. Charles Atkinson, „Zur Entstehung und Überlieferung der ‚*Missa graeca*‘“, in: *AfMw* 39 (1982), S. 137.

⁶⁰ Vgl. Ebd., S. 133 f., Ursprung, S. 293 und Huglo, S. 58.

nicht, wenn man auf seine beiden kritischsten Teile verzichtet hätte: Das *Credo* mit Filioque hätten die strikten Unionsgegner in der byzantinischen Delegation nämlich selbst nach dem Ende des Konzils noch nicht akzeptiert und das *Agnus Dei* entstammte schlicht nicht der griechischen Überlieferung.⁶¹ Es gibt somit in den Hauptquellen zum Florentinum keinen Hinweis auf die Zelebration einer *Missa graeca* im Rahmen der Unionsfeierlichkeiten.

Das Incipit des von Syropoulos an zweiter Stelle genannten Hymnus *Heilig unser Gott* (griechisch Ἅγιος ὁ Θεός) stammt also wahrscheinlich aus dem bekannten *Trishagion* mit den Anfangsworten Ἅγιος ὁ Θεός· ἄγιος ἰσχυρός, ἄγιος ἀθάνατος.⁶² Dieser im Gegensatz zum lateinischen *Sanctus* oder *Agius* der *Missa graeca* nicht-biblische Hymnus ist eine liturgische Akklamation, die eine Erweiterung des Kyrie darstellt und seit dem Konzil von Chalkedon (451) bekannt ist. Es wird von Ost- und Westkirche gleichermaßen verwendet, in der römischen Kirche allerdings nur für die Karfreitagsliturgie.⁶³ In den Ostkirchen ist es dagegen nicht nur der am weitesten verbreitete, mehrfach täglich vorgeschriebene Gesang, sondern vor allem auch als Prozessions- und Begrüßungsruf gebräuchlich.⁶⁴

Der dritte von Syropoulos genannte Hymnus *Heute führte uns die Gnade des Heiligen Geistes zusammen* (griechisch Σήμερον ἡ χάρις τοῦ ἁγίου Πνεύματος ἡμᾶς σπνήγαγεν) ist mit höchster Wahrscheinlichkeit das berühmte Sticheron für die Vesper des Palmsonntags, das im Gesangbuch der griechisch-orthodoxen Kirche für die Fastenzeit, dem *Triodion katanyktikon*, überliefert ist.⁶⁵ Einzuwenden ist hier lediglich, dass die Unionsfeierlichkeiten des Florentiner Konzils nicht in die Fastenzeit vor Ostern fielen. Dieses Problem relativiert sich allerdings, wenn man berücksichtigt, dass *Heute*

⁶¹ Vgl. Ursprung, S. 291 und Chew, S. 262. Geanakoplos, „A New Reading of the Acta, Especially Syropoulos“, S. 351, hat ausdrücklich darauf hingewiesen, dass die beiden Kirchen trotz ihrer Einigung über das Filioque ihre jeweils gültige Form des Credo beibehalten haben.

⁶² Vgl. Follieri, Bd. 1, S. 26.

⁶³ Vgl. Ursprung, S. 291, Levy, S. 761, Mazal, S. 159, Peter Plank, Art. „Trishagion“, in: *LThK*³, Bd. 10, Sp. 262 f. Im gallikanischen Ritus kennt man das *Trishagion* als *Aius*, vgl. Atkinson, S. 114.

⁶⁴ Vgl. Plank, S. 262 f.

⁶⁵ Vgl. Follieri, Bd. 3, S. 488. Für den Text dieses Hymnus s. *Analekta hierosolymitikes stachyologias e sylloge anekdoton kai spanion hellenikon syngraphon peri ton kata ten Heoan orthodoxon ekklesion kai malista tes ton Palaistinon*, hrsg. v. Athanasios Papadopoulos-Kerameus, Band 2, St. Petersburg 1894, Repr. Brüssel 1963, S. 24 und S. 31, ferner *Triodion katanyktikon*, Athen 1960, S. 349. – Das Sticheron ist die wichtigste und am häufigsten überlieferte Form des Troparions. Letzteres stellt die älteste und einfachste Form byzantinischer Kirchendichtung dar. Als liturgischer Hymnus, der während des byzantinischen Offiziums – vor allem im Stundengebet für die Orthros (= Matutin) und für das Apodeipnon (= Komplet) – gesungen wird, ist das Troparion in seiner Funktion und musikalischen Struktur den Antiphonen der römischen Kirche vergleichbar. Ähnlich wie ein Tropus ist auch das Troparion eine Form der Kirchendichtung, die eine Erweiterung von liturgischen Texten der Heiligen Schrift darstellt. Ursprünglich nur ein Text in poetischer Prosa, der nach jedem Psalmenvers eingeschoben wurde, entwickelte es sich während seiner Blütezeit im 5. Jahrhundert zu einer Art Gebet in Strophenform, das wegen seiner nun ausgeweiteten Länge nur noch nach allen drei bis sechs Psalmenversen eingeschoben und gesungen werden konnte. Nach seiner Erweiterung und Emanzipation zu einer selbständigen Form der Kirchendichtung im 6. Jahrhundert löste sich das Troparion aus dem Kontext der Psalmodie. Zur Zeit des Florentiner Konzils war es bereits eine archaische Form der Kirchendichtung. Troparien gab es zu allen Festen und Anlässen im byzantinischen Kirchenjahr, s. dazu Wellesz, S. 171 ff. und Elizabeth M. Jeffreys, Art. „Troparion“, in: *The Oxford Dictionary of Byzantium*, hrsg. v. Alexander P. Kazhdan, New York/Oxford 1991, Bd. 3, S. 2124. Die Sammlung der Stichera heißt in der byzantinischen Kirche Sticherarion und ist eines ihrer umfangreichsten liturgischen Bücher. Für den kanonischen Inhalt eines Sticherarions s. Wellesz, S. 243 ff. Stichera sind wie die Troparien in rhythmischer Prosa geschrieben. Wie diese beziehen sie sich auf verschiedenste Anlässe und Tage des Kirchenjahres, nach denen sie auch ihre Bezeichnungen erhalten: Ein Theotokion ist ein Sticheron oder Troparion zu Ehren der Gottesmutter (Theotokos), ein Doxastikon ist ein Sticheron zur Verherrlichung Gottes usw., vgl. Wellesz, Ebd. und Elizabeth M. Jeffreys, Art. „Sticherarion“, in: *The Oxford Dictionary of Byzantium*, hrsg. v. Alexander P. Kazhdan, New York/Oxford 1991, Bd. 3, S. 1956.

führte uns die Gnade des Heiligen Geistes zusammen der einzige von Syropoulos genannte Hymnus ist, dessen Text sich auf den Heiligen Geist bezieht. Wahrscheinlich fand er im Rahmen der Unionsfeierlichkeiten ebenso als Akklamation des Heiligen Geistes Verwendung wie *Veni creator spiritus*, der wichtigste lateinische Hymnus zu Ehren des Heiligen Geistes, der seit der Synode von Reims 1045 im Zusammenhang mit Kirchenversammlungen nachweisbar ist und natürlich auch beim Florentinum im Rahmen der Konzilsliturgie nicht fehlen durfte.⁶⁶ Schon vor den Unionsfeierlichkeiten war er dort mehrfach zu verschiedenen Gelegenheiten erklingen, beispielsweise bei der zweiten inoffiziellen Sitzung des Konzils und anlässlich der offiziellen Konzilsöffnung.⁶⁷

Der Text des letzten von Syropoulos genannten Hymnus, *Freuen sollen sich die Himmel und jauchzen soll die Erde* (griechisch Εὐφραίνέσθωσαν οἱ οὐρανοὶ καὶ ἀγαλλιέσθω ἡ γῆ), beginnt mit denselben Worten wie Psalm 96 (95), 11 und die Unionsbulle *Laetentur coeli*.⁶⁸ Wahrscheinlich handelte es sich tatsächlich auch um Psalm 96 (95) zum Königtum Gottes selbst, der von den byzantinischen Psalten auf eine uns heute nicht mehr bekannte Melodie gesungen wurde.⁶⁹ Ihren Initien nach kommen zwar noch zwei andere, in ihrem Textverlauf untereinander recht ähnliche Hymnen des Heiligen Johannes von Damaskus (650–750) in Betracht, nämlich ein Sticheron zur Vesper an Mariae Verkündigung (25. März) und ein Doxastikon für die Vesper des 30. Dezember. Für diese beiden Hymnen würde sich aber das Problem ihrer festen Verortung im byzantinischen Kirchenjahr stellen, das sich durch die Interpretation des dritten Hymnus *Heute führte uns die Gnade des Heiligen Geistes zusammen* als Akklamation des Heiligen Geistes noch relativieren ließ.⁷⁰ Mit der Interpretation der in den Memoiren des Sylvester Syropoulos genannten Hymnen als Offiziums- und Ordinariumsgesänge, nämlich als *Große Doxologie*, als *Trishagion*, als Akklamation des Heiligen Geistes und als Psalmenvertonung entgeht man dem Problem, dass Propriumsgesänge mit gleichen oder ähnlichen Initien wegen ihres festgelegten Ortes im byzantinischen Kirchenjahr für eine Aufführung an einem Konzil eigentlich ausscheiden müssen.⁷¹

⁶⁶ Vgl. Chew, S. 262.

⁶⁷ Vgl. Anon., „Relatio de prima sessione communi Latinorum et Graecorum“, S. 29, Castelli, S. 298 f. und Stefan K. Langenbahn, Art. „Veni, Creator Spiritus“, in: *LThK*³, Bd. 10, Sp. 591 f. Die Lateiner hatten sich schon bei der inoffiziellen Konzilsöffnung am 8. Januar 1438 des *Veni creator spiritus* bedient, wie de Hayes/Ludolph, S. 3–6, bezeugen.

⁶⁸ Vgl. Syropoulos, S. 498, kritischer Apparat und Teodoro Minisci, „Il Cardinale Bessarione. L'uomo e l'apostolo dell'unione“, in: *Bollettino della badia greca di Grottaferrata* 12 (1958), S. 128 f.

⁶⁹ Vgl. L. Mohler, S. 176. Für die griechische Fassung des Textes von Psalm 96 (95), 11 s. „Septuaginta Societatis Scientiarum Gottingensis auctoritate“, hrsg. v. Alfred Rahlfs, Göttingen 1931, Bd. 10, S. 248f.

⁷⁰ Vgl. Follieri, Bd. 1, S. 561 und Casimir Émerau, „Hymnographi Byzantini“, in: *Échos d'Orient* 22 (1923), S. 439 und 23 (1924), S. 196. Für die Texte dieser beiden Hymnen s. *Menaion tu martiu*, Athen 1973, S. 102 und *Menaion tu dekembriu*, Athen 1973, S. 242.

⁷¹ Dass bereits Johannes Chrysostomos, „Homilia in laudem eorum, qui comparuerunt in ecclesia, quaeque moderatio sit servanda in divinis laudibus. Item in illud, vidi dominum sedentem in solio excelso' (a) Isaias 6. 1.“, in: *MPG* 56, Sp. 103, die *Große Doxologie* und das *Trishagion* als Vigilgesänge bezeichnet, stellt ein weiteres Argument für die hier vorgeschlagene Interpretation der ersten beiden in der Vigil vom 5. auf den 6. Juli 1439 von den byzantinischen Psalten vorgetragenen Hymnen dar. S. dazu auch Johannes Quasten, *Musik und Gesang in den Kulturen der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit* (= Liturgiegeschichtliche Quellen und Forschungen 25), Münster 1930, S. 241 f., Fußnoten 27 und 28.

V. Die Kirchenmusik bei den Unionsfeierlichkeiten: Repertoire und Stil der lateinischen Cantores

Größere Schwierigkeiten als die Bestimmung der vier von Syropoulos erwähnten griechischen Hymnen und ihrer Texte bereitet die Bestimmung der Musik, die zu diesen Texten erklingen ist. Nach der Reform der griechischen Kirchenmusik in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts durch den Erzbischof Chrysanthos von Madytos (1770–1846) liegen die Melodien der griechisch-orthodoxen Kirchenmusik nur noch in einer Form vor, die stark vom kalophonen oder psaltischen Stil abweicht, wie er für die Kirchenmusik der byzantinischen Tradition aus dem 14. bis 18. Jahrhundert charakteristisch ist. Es ist darüber hinaus nicht bekannt, welches musikalische Repertoire die Psalten der byzantinischen Delegation zum Konzil von Ferrara-Florenz mitgebracht hatten, ob sie etwa auswendig gesungen haben oder ob sich im Gepäck der Gesandtschaft auch die gebräuchlichsten griechischen Liturgiebücher mit Neumennotation befanden, so dass man anhand erhaltener griechischer Chorbücher aus dem 14. bis 16. Jahrhundert auf vergleichbare Melodien zurückschließen könnte. So wenig Konkretes die Konzilienberichte zum Florentinum schon über die von den lateinischen Cantores vorgetragene Musik und die von ihnen benutzten Chorbücher aussagen, so sehr schweigen sie sich in dieser Hinsicht auch über die Byzantiner aus. Lediglich die Tonarten der byzantinischen Hymnen, die bei den Unionsfeierlichkeiten erklingen sind, gehen aus den uns heute noch zugänglichen Liturgiebüchern hervor, vorausgesetzt, dass die Originalmelodien des 15. Jahrhunderts nicht verloren gegangen oder der chrysanthinischen Reform anheim gefallen sind.⁷²

Die vier von Syropoulos angeführten Hymnen bilden eine abgeschlossene Einheit, die in den Berichten der *Acta latina* und der *Acta graeca* von den Unionsfeierlichkeiten nicht erwähnt wird. Neben Syropoulos kennt nur noch das *Diarium* des Geminiano Inghirami diese Hymnen und benennt ihren Ort im Rahmen der Liturgie für die Unionsfeier. Er spricht nämlich davon, dass die Griechen nach dem Absingen der lateinischen Litaneien „certas laudes more ipsorum“⁷³, einige Hymnen nach ihrer eigenen Sitte vorgetragen hätten. Während der Lateiner Inghirami diese Hymnen nicht näher benennen oder bestimmen konnte, hat der Byzantiner Syropoulos bewusst oder unbewusst ihren liturgischen und zeremonialen Ort im Rahmen der Unionsfeier verschwiegen. Ihre Schönheit muß ihm aber nach den für sein Empfinden endlos langen Litaneien der Lateiner als um so herausragender erschienen sein.

Danach habe Papst Eugen IV., wie Inghirami berichtet, den Hymnus *Veni creator spiritus* angestimmt. Die Byzantiner sind ihm dabei nach den *Acta latina* in ihrer Muttersprache gefolgt.⁷⁴ Darüber hinaus wissen die lateinischen Konzilsakten zu berichten, dass sich die griechischen ebenso wie die römischen Prälaten bei den Unionsfeierlichkeiten an den heiligen Handlungen im Rahmen der feierlichen Messe beteiligt und mit größter Ehrerbietung dem Papst ihre Reverenz erwiesen hätten. Die *Acta graeca*

⁷² Eine Ausnahme bildet hier lediglich das *Trishagion*, für das Levy, S. 765, einige beispielhafte Transkriptionen aus byzantinischen Liturgiebüchern des 12. bis 14. Jahrhunderts besorgt hat, die in ähnlicher Form auch im Rahmen der Unionsfeierlichkeiten des Florentinums erklingen sein können. Interessanterweise weist eine dieser Transkriptionen einen besonders melismatischen Stil auf. Sie stammt bezeichnenderweise aus dem Asmatikon Kastoria 8.

⁷³ Vgl. Inghirami, S. 37.

⁷⁴ Vgl. Ebd., S. 36 f. und Santacroce, S. 159.

sprechen sogar davon, dass die Byzantiner dem Papst bei der Messe assistiert hätten.⁷⁵ Diese von Eugen IV. am 6. Juli 1439 im Florentiner Dom zelebrierte Messe folgte nach den *Acta latina* dem lateinischen Ritus. Selbst bei Inghirami, der den exaktesten Bericht von den Unionsfeierlichkeiten überliefert, ist keine Rede von der Zelebration einer Messe nach griechischem Ritus im Rahmen der offiziellen Unionsfeier. Und in der Tat war der Wunsch des byzantinischen Kaisers nach der Zelebration einer solchen Messe am Widerstand des Papstes gescheitert.⁷⁶ Sie wurde erst kurz vor der Abreise der byzantinischen Delegation in San Marco zu Venedig auf Betreiben des venezianischen Dogen gefeiert, und zwar inoffiziell, ohne Teilnahme lateinischer Geistlicher und natürlich ohne Filioque.⁷⁷ Ganz offensichtlich sind die Byzantiner also wie bei den Unionsverhandlungen auch während der offiziellen Zeremonien und der liturgischen Feiern zur Kirchenunion im Florentiner Dom weitestgehend den Vorgaben der Lateiner gefolgt, wenn auch widerwillig, und sie hatten wenig Möglichkeiten, Eigenes einzubringen.⁷⁸ Als Eugen IV. nun den Hymnus *Veni creator spiritus* anstimmte, haben sich die byzantinischen Delegierten wahrscheinlich schlicht dem Papst in griechischer Sprache mit ihrem berühmten Pfingsttroparion „Himmlischer König“ (griech. βασιλεῦ οὐράνιε) angeschlossen, das dem lateinischen *Veni creator spiritus* entspricht und mit dem in der Ostkirche jedes Stundengebet eröffnet wird.⁷⁹

Darauf weist indirekt auch Inghirami hin, der davon spricht, dass der Papst nach Annahme der Unionsbulle das *Te Deum* angestimmt habe und ihm alle Prälaten mit den festgesetzten Lobgesängen gefolgt seien – einschließlich der Byzantiner in griechischer Sprache.⁸⁰ Sehr wahrscheinlich wurde dieses von Eugen IV. angestimmte *Te Deum* einstimmig choraliter gesungen, wie es für die Konzilseröffnung am 8. Januar 1438 durch den *Actus notarilis* sogar notariell verbrieft ist.⁸¹ Von einer mehrstimmigen Vertonung des *Te Deum* durch einen westlichen Komponisten für das Florentiner Konzil ist dagegen nichts bekannt, allerdings ist die Überlieferung für polyphone Vertonungen des *Te Deum* im 15. Jahrhundert auch noch recht schmal.⁸²

Auch von der mehrstimmigen Vertonung eines ganzen Messzyklus oder auch nur einer isorhythmischen Festmotette für die Unionsfeier, die man in diesem Rahmen noch am ehesten erwarten würde, ist ebenso wenig in den schriftlichen Quellen zum Florentinum zu lesen wie von der eines mehrstimmigen *Te Deum*. Vielleicht hielt man seitens der Kurie solchen Aufwand für unnötig, obwohl ein großes ökumenisches Konzil wie das Florentinum für die Aufführung einer großen mehrstimmigen Komposition ein angemessener Ort gewesen wäre.⁸³ Dass dies unterblieb, ist sehr wahrscheinlich ein weiterer Hinweis auf die geringschätzig Behandlung der byzantinischen Konzilsdelegation durch die Lateiner. Die Möglichkeit, dass man von päpstlicher Seite auf die Auffüh-

⁷⁵ Vgl. Anon., „Quae supersunt actorum graecorum Concilii Florentini“, S. 458.

⁷⁶ Vgl. Geanakoplos, „A New Reading of the Acta, Especially Syropoulos“, S. 349 f.

⁷⁷ Vgl. Syropoulos, Kapitel XI, 5–9, Mohler, S. 176 f. und Woodhouse, S. 176.

⁷⁸ Vgl. Mohler, Ebd.

⁷⁹ Für Editionen des Textes des griechischen Pfingsttroparions s. Follieri, Bd. 1, S. 223.

⁸⁰ Vgl. Inghirami, S. 37. Anon., „Reisebericht eines unbekanntenen Russen“, S. 167, bestätigt die Angaben von Inghirami weitestgehend.

⁸¹ Vgl. de Hayes/Ludolphi, S. 5.

⁸² Vgl. Winfried Kirsch, Art. „Te Deum, II. Mehrstimmige Kompositionen“, in: *MGG2*, Sachteil, Bd. 9, Kassel 1998, Sp. 434.

⁸³ Vgl. Ebd.

rung einer zyklischen Messe verzichtet hat, weil die Byzantiner ein lateinisches *Credo* nicht akzeptiert hätten, erscheint dagegen als weniger wahrscheinlich. Die Unionsbulle besagte nämlich bereits die offizielle Anerkennung des Filioque durch die Byzantiner und man ist diesbezüglich seitens der Lateiner ohnehin nicht sehr rücksichtsvoll verfahren, denn die bei den Unionsfeierlichkeiten zelebrierte Messe folgte ja eindeutig dem lateinischen Ritus.⁸⁴

Eine andere Erklärung für den offensichtlichen Verzicht auf die Aufführung einer großen mehrstimmigen Komposition im Rahmen des Florentinums könnte freilich darin zu sehen sein, dass die zyklische Messe zur Zeit dieses Konzils noch eine relativ neue Gattung war, die sich in den dreißiger Jahren des 15. Jahrhunderts noch in ihrem Entwicklungs- und Experimentierstadium befand.⁸⁵ Wenn aber dennoch die Annahme von Geoffrey Chew richtig wäre, dass ein entsprechender Ordinariuszyklus gerade als Ausdrucksform des päpstlichen Primatsanspruchs, der sich überall im Verlauf des Florentinums offen und verdeckt manifestiert hat, bei diesem Konzil aufgeführt worden ist, warum erwähnen dann die lateinischen Quellen zum Konzil, die von so treuen Dienern der päpstlichen Kurie wie dem apostolischen Protonotar Inghirami und dem Konsistorialanwalt Santacroce verfasst wurden, ein mehrstimmig komponiertes Ordinarium missae oder doch zumindest eine prachtvolle Festmotette mit keinem Wort?⁸⁶ Warum ebenso wenig der leicht von prunkvollem Zeremoniell noch beim Empfang der Byzantiner in Venedig zu beeindruckende Großekklesiarch Syropoulos, obwohl er mehr von Musik verstanden haben muss als die lateinischen Zeitzeugen des Konzils? Sie alle hätten mit Sicherheit nicht geschwiegen, wenn es im Rahmen des Konzils von Ferrara-Florenz zu einer außergewöhnlichen Musikaufführung gekommen wäre. Ein gewichtiges Argument für den Verzicht auf die Aufführung kunstvoller polyphoner Großformen im Rahmen des Florentinums könnte dagegen in der kritischen Haltung Eugens IV. gegenüber der hochartifiziellen Polyphonie zu sehen sein. Diese Überzeugung veranlasste ihn nach dem Florentiner Konzil, kirchenmusikalische Reformen in Kraft zu setzen, die auf die Förderung des Chorals und schlichterer Formen der Mehrstimmigkeit wie zweistimmiger Sätze, des Fauxbourdons oder des Englischen Diskants zielten.⁸⁷ Diese Reformgedanken könnten sich natürlich auch schon während des Florentinums manifestiert haben.

Die Hinweise auf den Stil der Musik beider Delegationen in den Memoiren des Sylvester Syropoulos zeigen, dass sich die Konfrontation zwischen Ost- und Westkirche auf dem Konzil von Ferrara-Florenz nicht nur auf das Gebiet der Theologie und der Machtpolitik beschränkt hat, sondern auch auf das der Musik auszudehnen ist. Syropoulos schildert die Kirchenmusik der Lateiner mit despektierlichem Unterton, ohne jedes Verständnis oder Bemühen um ein Verständnis ihrer liturgischen Funktionen. Andererseits scheinen die Lateiner, wie die Berichte der *Acta latina* und des *Diariums* von

⁸⁴ Vgl. Geanakoplos, „A New Reading of the Acta, Especially Syropoulos“, S. 350 zur mangelnden Sensibilität des Umgangs der lateinischen Konzilsdelegation mit den Byzantinern.

⁸⁵ Vgl. Ludwig Finscher, „Die Messe als musikalisches Kunstwerk“, in: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts*, hrsg. v. Ludwig Finscher, Laaber 1990 [= NHD 3, 2], S. 205.

⁸⁶ Vgl. dagegen Chew, S. 260 ff.

⁸⁷ Vgl. Nino Pirrotta, „Music and Cultural Tendencies in Fifteenth-Century Italy“, in: Ders., *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque. A Collection of Essays*, Cambridge (Massachusetts)/London 1984, S. 87 und Conomos, „Experimental Polyphony ‚According to the Latins‘ in Late Byzantine Psalmody“, S. 14 und Fußnote 27.

Geminiano Inghirami deutlich zeigen, auch nicht viel mehr von der byzantinischen Kirchenmusik verstanden zu haben als Syropoulos von der lateinischen. Sie schweigen sich entweder vollkommen darüber aus oder bleiben in ihren Formulierungen merkwürdig blass, wenn auch, anders als Syropoulos, wertneutral. Allerdings fällt das Urteil des byzantinischen Großsekklesiarchen über die Kirchenmusik der Lateiner sogar noch verhältnismäßig zurückhaltend aus. In dem Konzilsbericht des Mönchs Simeon von Susdal wird diese in noch weitaus deutlicherer Form einer umfassenden Kritik unterzogen, die noch einmal in aller Schärfe auf die beiden Punkte rekurriert, in denen das religiöse und ästhetische Empfinden der Byzantiner von der westlichen Kirchenmusik am stärksten verletzt wurde: durch vokale Mehrstimmigkeit und die Verwendung von Musikinstrumenten im Gottesdienst.⁸⁸ Gerade das Letztere galt aber den Byzantinern, insbesondere im Falle der Orgel, als Ausdruck des Heidnischen schlechthin und musste ihnen daher suspekt sein.

⁸⁸ Vgl. Conomos, Ebd., S. 1f. Die kritische Bewertung der westlichen Kirchenmusik im Konzilienbericht des Mönchs Simeon von Susdal ist zitiert bei Conomos, Ebd., nach Nikolaj M. Zernov, *Moscow, the Third Rome*, London 1937, S. 37. Auch in diesem Zusammenhang ist wie bei Anon., *Reisebericht eines unbekanntes Russen*, S. 167, von Posaunen die Rede, die zur Aufführung bestimmter mehrstimmiger Kompositionen sogar unverzichtbar sein konnten, s. dazu Winkler, S. 59.

Zur musikalischen Dramaturgie der Divertissements in Jean-Philippe Rameaus „Hippolyte et Aricie“

von Philine Lautenschläger, Heidelberg

I.

„[...] pour le compositeur François mal secondé par la Poésie ou trop ambitieux, la Scène n'est plus qu'une occasion d'amener les fêtes, où le Musicien plus à son aise déploie toutes ses richesses avec complaisance. Le Balet devient l'objet principal du spectacle, le dialogue en est l'accessoire, le public indulgent pour un défaut dont il résulte quelques plaisirs piquans & nouveaux, ne peut se refuser à l'éloge de la musique. Il encourage ces méprises par des applaudissemens dangereux. Le Musicien qui veut plaire continue de négliger le fond du spectacle, & d'orner avec excès les choses moins essentielles.“¹

Mit seiner Kritik an den Divertissements (oder, wie sie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vermehrt bezeichnet werden, den fêtes²) der Tragédie en musique, die Monsieur de Rochemont 1754 in *Réflexions d'un patriote sur l'Opera François, et sur l'Opera Italien* formuliert, reiht sich der Autor in eine Diskussion ein, welche die französische Oper von ihren Anfängen an begleitet und bis heute den wissenschaftlichen Diskurs mitbestimmt: Einerseits bilden die aus Gesängen und Tänzen bestehenden Divertissementabschnitte einen der Glanzpunkte der Tragédie en musique und „gehören zu den Höhe-, Kulminations- oder Ruhepunkten französischer Opern.“³ Andererseits unterbrechen sie die Tragödienhandlung und gelten daher als dasjenige Element, welches den hohen Anspruch der französischen Oper als einer an der Sprechtragödie orientierten Gattung potentiell gefährdet.⁴ Besonders die Tragédie en musique in der Nachfolge Jean-Baptiste Lullys sah sich solchem Vorwurf ausgesetzt: „Die Zunahme rein unterhaltender Divertissements, die keine dramatische Funktion haben, wird von vielen Autoren in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts kritisiert.“⁵

Ob ein Divertissement als gelungen gilt, hängt maßgeblich davon ab, wie es in die Tragödienhandlung eingebunden ist. Louis de Cahusac formuliert 1754 in der von Jean le Rond d'Alembert und Denis Diderot herausgegebenen *Encyclopédie* das Gesetz, nach dem die Einfügung von Divertissements seit ‚Erfindung‘ der Tragdie en musique zu erfolgen hatte:

¹ Monsieur de Rochemont, *Réflexions d'un patriote sur l'Opera François, et sur l'Opera Italien*, Lausanne 1754, zit. nach Denise Launay, *La Querelle des Bouffons*, texte des pamphlets avec introduction, commentaires et index, Genf 1973, Bd. 3, S. 2068.

² Der Begriff „fête“ wurde von Rémond de Saint Mard für Divertissement verwendet (*Réflexions sur l'opéra*, Paris 1741) und bürgerte sich rasch ein, wohl auch, weil er dem zunehmend unterhaltenden Charakter der Divertissements Rechnung trug; Herbert Schneider, Art. „Divertissement“, in: *MGG2*, Sachteil 2, Kassel 1995, Sp. 1310–1333, Sp. 1322 u. 1325.

³ Schneider, Art. „Divertissement“, Sp. 1322. Ausschlaggebend dafür, ob eine Tragédie en musique beim Publikum ankam oder nicht, war oft, wie sehr die Divertissements gefielen; wie Schneider in seiner Studie über die Rezeption von Lullys Opern gezeigt hat, wurden aus diesem Grund bei Wiederaufnahmen von Lullys Tragédies die Divertissements am stärksten bearbeitet, ausgetauscht oder zumindest erweitert. Vgl. H. Schneider, *Die Rezeption der Opern Lullys im Frankreich des Ancien régime*, Tutzing 1982.

⁴ Laut Wolfgang Ruf (Art. „Divertissement“ in: *HMT*, 13. Auslieferung 1985, S. 8) führte die Abwendung Ludwigs XIV. von der Tragédie en musique zu der Notwendigkeit, die Gattung und damit auch den Wechsel von Tragödienhandlung und Divertissement neu zu begründen: „Die um die Wende zum 18. Jahrhundert einsetzende und durch einen Sinneswandel Ludwigs XIV. verstärkte Diskussion über die ästhetische Berechtigung der Oper zwingt deren Verteidiger auch zur Reflexion über die Rolle des Divertissements im mus. Drama.“

⁵ Schneider, Art. „Divertissement“, Sp. 1325. Darauf verweist auch Ruf, der Cahusacs Definition des Divertissements in der *Encyclopédie* als Beleg dafür zitiert, dass „die in der neueren Tragédie lyrique überbordenden Divertissements einer auf die Integration aller Teile in das dramatische Ganze gerichteten Werkästhetik zum Problem geworden sind“; Ruf, S. 8.

„La grande regle est qu'ils naissent du sujet, qu'ils fassent partie de l'action, en un mot, qu'on n'y danse pas seulement pour danser. Tout ‚divertissement‘ est plus ou moins estimable, selon qu'il est plus ou moins nécessaire à la marche théâtrale du sujet: quelque agréable qu'il paroisse, il est vicieux & peche contre la premiere regle, lorsque l'action peut marcher sans lui, & que la suppression de cette partie ne laisseroit point de vuide dans l'ensemble de l'ouvrage.“⁶

Auch in der heutigen Forschung wird das Verhältnis von Divertissement und Tragödienhandlung oft thematisiert. In einigen systematischen Darstellungen der Tragédie en musique wird der Versuch unternommen, Divertissements anhand des Kriteriums, wie sie in die Handlung integriert sind, zu kategorisieren. James R. Anthony beispielsweise unterscheidet zwei Typen von Divertissements, von denen das eine als „decorative, but non-essential and dramatically neutral ornament“ fungiere, das andere ein „decorative but integral part of the dramatic action itself“ sei.⁷ Auch Robert Fajon trennt zwischen „divertissements du type ‚fête galante‘“ und „divertissements dramatiques“.⁸ Caroline Wood differenziert in ihrer 1996 erschienenen Studie *Music and drama in the tragédie en musique, 1673–1715*⁹ stärker und unterscheidet nach der Art und Weise, wie der Übergang in die Handlung gestaltet ist, vier Arten von Divertissements:

1. Divertissements mit erwartetem Ende, bei denen die Hauptfiguren die Handlung, meist im Rezitativ, wieder aufnehmen.
2. Divertissements, bei denen eine Figur die im Divertissement geäußerten Empfindungen nicht teilt oder den dargestellten Vorgang ablehnt.¹⁰ Sie enden oft mit der Aufforderung dieser Figur, das Divertissement zu beenden.
3. Divertissements, die durch die Ankunft einer neuen Figur unerwartet zu einem Ende kommen; häufig bringt diese eine schlechte Nachricht oder Warnung.
4. Divertissements, die durch ein Naturereignis – das Aufkommen eines Sturmes, ein Erdbeben, einen Vulkanausbruch – gestört werden.

Die letzten beiden Typen werden aufgrund ihres unerwarteten Endes häufig unter der Kategorie ‚unterbrochenes Divertissement‘ zusammengefasst und haben sowohl von Seiten der Zeitgenossen als auch in der späteren Forschung besondere Wertschätzung erfahren, weil das Divertissement durch die Unterbrechung in den Handlungsverlauf eingebunden wird.

Gemeinsam ist den meisten Darstellungen, dass die Frage, wie das Divertissement in die Handlung integriert ist, aus dem Libretto beantwortet wird, also aus dem Verhältnis der sprachlich dargestellten Ereignisse in der Tragödie und dem Inhalt des Divertissements.¹¹ Die Divertissements sind jedoch diejenigen Abschnitte innerhalb der Tragédie en musique, in denen die Musik im Mittelpunkt steht – das verdeutlicht schon die eingangs zitierte Äußerung de Rochemonts, welcher dem Komponisten eine zentrale Rolle

⁶ Louis de Cahusac, Art. „Divertissement“, in: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Tome Quatrième, hrsg. von Jean Le Rond d'Alembert und Denis Diderot, Paris 1754, Faks.-Nachdr. Stuttgart 1966, S.1073.

⁷ James R. Anthony, *French Baroque Music from Beaujoyeux to Rameau*, revised and expanded edition, Portland/Oregon 1997, S. 100.

⁸ Robert Fajon, *L'Opéra à Paris du Roi Soleil à Louis le Bien-Aimé*, Genf u. Paris 1984, S. 30.

⁹ Caroline Wood, *Music and drama in the tragédie en musique, 1673–1715: Jean-Baptiste Lully and his successors*, New York u. London 1996, S. 251.

¹⁰ Wood bezieht sich dabei auf die Beobachtungen von Cuthbert Girdlestone, der den „personnage discordant“ als wichtiges Mittel zur Dramatisierung von Divertissements beschreibt. Girdlestone, *La Tragédie en musique (1673–1750) considérée comme genre littéraire*, Genf 1972, S. 46.

¹¹ Von den drei genannten Studien verwendet nur Fajon musikalische Merkmale als Unterscheidungskriterium für Divertissements; Fajon, S. 30–33.

bei der Gestaltung der fêtes zuschreibt. Es stellt sich daher die Frage, welche Rolle die Musik für die Integration eines Divertissements in die Tragödienhandlung spielt. Ich möchte im Folgenden am Beispiel zweier Divertissements aus Jean-Philippe Rameaus Oper *Hippolyte et Aricie* versuchen, die kompositorische Faktur in die Untersuchung des Verhältnisses von Tragödienhandlung und Divertissement mit einzubeziehen. Die Frage am Beispiel der Werke Rameaus zu untersuchen, bietet sich besonders an, weil die Divertissements in seinen *Tragédies en musique* wesentlich mehr Raum einnehmen als in den Werken Lullys; diese Entwicklung bahnt sich zwar, wie angedeutet, bereits in den Werken seiner Vorgänger an, doch „kaum einem Komponisten ist es wie Rameau gelungen, ihnen [den Divertissements] musikalische und dramatische Bedeutung zu geben.“¹²

II.

Rameaus erste *Tragédie en musique* *Hippolyte et Aricie*, uraufgeführt 1733, entstand in Zusammenarbeit mit dem Dichter Joseph-Simon Pellegrin, dessen Operntext auf Jean Racines *Phèdre* basiert. Die Grundzüge der Sprechtragödie bleiben erhalten: *Phèdre*, die zweite Gattin des *Thésée*, ist durch einen Fluch der Venus gezwungen, ihren Stiefsohn *Hippolyte* zu lieben. Dieser jedoch liebt *Aricie*, die Tochter des Todfeindes seines Vaters, welche seine Zuneigung erwidert. Die Nachricht von *Thésées* Tod trifft ein; daraufhin gesteht *Phèdre* dem Stiefsohn ihre Leidenschaft. Als *Thésée* überraschend zurückkehrt, beschuldigt *Phèdres* Amme *Hippolyte*, seine Stiefmutter zu lieben. *Thésée* bittet seinen Vater *Neptun* um Rache an seinem Sohn, dieser kommt durch ein Meeresungeheuer ums Leben. *Phèdre* gesteht ihre Schuld und vergiftet sich.

Pellegrin ergänzt die Tragödienhandlung Racines durch opernspezifische Elemente: Der Tradition entsprechend stellt er der *Tragédie en musique* einen allegorischen Prolog voran, in welchem der die Tragödie beherrschende Konflikt von Leidenschaft und Vernunft bereits in Form eines Streites zwischen *Amor* und *Diana* thematisiert wird, und er lässt das Werk glücklich enden, denn *Hippolyte* wird von *Diana* gerettet und seiner Geliebten *Aricie* zugeführt. Außerdem fügt er in jeden Akt ein Divertissement ein, von denen dasjenige im ersten und vierten Akt genauer betrachtet werden sollen.

Das Divertissement im ersten Akt ist eine der typischen Ritualszenen, wie sie bei Lully vorgebildet sind. *Aricie* soll gegen ihren Willen zur *Dianapriesterin* geweiht werden; als Vorbereitung darauf loben die *Priesterinnen* in der dritten Szene ihre Göttin und beschwören das von ihr vertretene Prinzip der Vernunft. Der Kategorisierung von Wood zufolge entspricht dieses Divertissement dem Typ 1: Die im Divertissement (I,3) vorbereitete *Priesterinnenweihe* *Aricies* soll in der folgenden vierten Szene vollzogen werden, das Ende des Divertissements ist also vorauszusehen, und die Hauptfiguren nehmen die Handlung in erwarteter Weise wieder auf. Zwar tritt *Phèdre* in der vierten Szene neu hinzu, ihr Kommen wurde aber in einer früheren Szene angekündigt.

¹² Schneider, Art. „Divertissement“, Sp. 1325. Schneider gibt zur Erläuterung verschiedene Beispiele aus den Opernwerken Rameaus.

Auch das *Divertissement* im vierten Akt hat das Lob Dianas zum Anlass: Eine Jagdgesellschaft trifft ihre Vorbereitungen und preist Diana mit Gesang und Tanz. Mit einem dramaturgischen Kniff gestaltet Pellegrin daraus eine der spektakulärsten Szenen der Oper, indem er verdeckte in offene Handlung umwandelt: Ein Meeresungeheuer, von dem in Racines Tragödie nur berichtet wird, erscheint in der Oper auf der Bühne und unterbricht das *Divertissement*. Damit gehört es dem Typus des unterbrochenen *Divertissements* an, und zwar dem von Wood als Typus 4 beschriebenen, bei dem ein Naturereignis – in diesem Fall ein Meeressturm, gefolgt vom Auftauchen des Ungeheuers – in die Szene einbricht und die am *Divertissement* Beteiligten darauf reagieren.

Das Divertissement im ersten Akt

In der dem *Divertissement* vorangehenden Szene I,2 bekennen sich Hippolyte und Aricie ihre Liebe; Aricie sieht keine Hoffnung auf Erfüllung, weil sie der Macht Phèdres ausgeliefert sei und ihre Weihe zur Dianapriesterin, die Keuschheit einschließt, unmittelbar bevorstehe. Überzeugt von der Reinheit ihrer Liebe, bittet das junge Paar Diana um Unterstützung. In I,3 bereiten die Dianapriesterinnen die Weihe Aricies vor. In I,4 tritt Phèdre auf, um die Weihe zu beaufsichtigen, doch Aricie widersetzt sich den Befehlen der Königin. Im daraufhin ausbrechenden Konflikt rufen die Priesterinnen schließlich Diana herbei; die Göttin steigt herab (I,5) und schlichtet den Streit zugunsten Aricies.

Mit der Folge von Auftrittsmarsch, Chor, zwei *Airs* und abschließendem Chor mit Solo bildet das *Divertissement* des ersten Aktes (I,3) eine geschlossene Szene. Dennoch sorgen verschiedene Faktoren dafür, dass es in Bezug auf die Handlung eine dramatische Funktion erfüllt. Zum einen sind seine Einzelsätze so gestaltet und aneinander gefügt, dass sich innerhalb der dritten Szene eine eigene, musikalisch begründete Dramaturgie ergibt. Zum anderen schafft Rameau sowohl zur vorausgehenden zweiten als auch zur nachfolgenden vierten Szene Verbindungen: Zwischen dem Schluss der zweiten Szene und dem *Divertissement* bestehen in Text und Musik inhaltliche Bezüge. Das *Divertissement* und die vierte Szene dagegen verbinden eine ähnliche Besetzung und Formenvielfalt.

Die Vertonung der *Divertissementszene* zielt in erster Linie auf Vielfalt und Abwechslungsreichtum; Rameau verbindet instrumentale und vokale Abschnitte, Chor- und Solosätze, imitatorische und homophone Abschnitte, Vokalsoli mit konzertierenden Instrumenten, Abschnitte im Triosatz und in Vierstimmigkeit (Abb. 1).

Von den ersten vier Sätzen des *Divertissements* schließen sich jeweils zwei zu einem Paar mit der Folge geradtaktig – ungeradtaktig zusammen: Der einleitende Marsch sowie der nachfolgende Frauenchor stehen beide in G-Dur und sind mit Flöten und Streichern gleich besetzt; sie unterscheiden sich jedoch in der Satztechnik. Der Marsch steht in akkordischem, homophonem Satz, der dreistimmige Frauenchor ist teils polyphon, teils homophon-deklamierend gesetzt. Die beiden *Airs* stehen in der Mollvariante und arbeiten mit dem Wechsel von Trio- und Tutti-besetzung, das erste *Air* zusätzlich mit dem Wechsel von Instrumental- und Vokalsatz. Sie sind auch durch ihre Besetzung miteinander verbunden: *Air 1* beginnt instrumental, die Wiederholung ist als Solo der

	Marche	Chor „Dans ce paisible“	Air 1	Air 2	Chor mit Vorsängerin
Tonart	G-Dur	G-Dur	g-Moll	g-Moll	G-Dur
Taktart	2/2	3/4	2/2	3/4	2/2
Besetzung	2 Fl, Str	SSA, 2 Fl, Str	Sopran, Ob, Vl		Sopran, Petit chœur, Fl, Str
Form	AABB	AB	A Trio – B Tutti-Trio – A Sopransolo – B Solo	A instr. (Wechsel Tutti- Trio) – A' vokal (Wechsel Solo- Petit chœur)	A Sopransolo A' Chor B Sopransolo B' Chor b (Solo und Chor)

Abb. 1: Jean-Philippe Rameau, *Hippolyte et Aricie*, Divertissement I,3

Hohepriesterin im Triosatz aus Oboe, Violine und Gesang als tiefster Stimme komponiert. Darauf folgt das zweite Air als Tutti; in dessen B-Teil ist wieder ein Trioabschnitt eingefügt, der melodisch an das erste Air anknüpft. Das G-Dur der ersten beiden Sätze nimmt der Schlusschor des Divertissements auf; er ist responsorial gesetzt, mit Vorsängerin und Frauenchor im Wechsel. Die Soloabschnitte der Hohepriesterin knüpfen an den Triosatz des ersten Airs an; wieder bildet der Sopran die Fundamentstimme, colla parte begleitet von den Violinen, die Oberstimmen sind mit zwei Flöten besetzt.

Der Formenreichtum in dieser dritten Szene hat nicht nur die Funktion, zum merveilleux, zum Wunderbaren als dem zentralen Prinzip der französischen Oper beizutragen und damit die Zuschauer zu verzaubern.¹³ Er wird werkimmanent für die Darstellung der Tragödienthematik und für den dramatischen Verlauf nutzbar gemacht. Das Divertissement stellt den inhaltlichen Gegensatz zwischen Gleichmut, der Herrschaft der raison, und Liebe, der Herrschaft der passion, als musikalischen Kontrast dar; er entsteht durch die Gegenüberstellung der Tonarten G-Dur und g-Moll, durch die Instrumentation, Satzstruktur und Harmonik.

Die ersten beiden Sätze beschreiben dabei die gleichmütige Keuschheit, die folgenden beiden Airs die Liebe, der abschließende Chor wieder die Gleichmut. Rameau belässt es aber nicht bei der bloßen Gegenüberstellung zweier Haltungen, sondern formt daraus eine Entwicklung von Statik zu Dynamik: Durch eine flexible Binnengestaltung innerhalb der architektonischen Form erzielt er eine dramatische Wirkung, weil sich die musikalischen Formen zu einer Art musikalischen Handlung zusammenfügen.

Die ersten beiden Sätze, Marsch und Chor, bilden musikalisch und inhaltlich einen Ruhepunkt; sie stellen die entspannte Ruhe in Dianas Reich dar. Im Marsch reihen sich kleingliedrige Phrasen aneinander, die melodisch und rhythmisch auf der Stelle treten. Der Gestus ist leicht und tänzerisch, die Harmonik betont einfach. Der Chor „Dans ce paisible séjour“ ist dichter komponiert; dennoch wirkt er schwerelos, denn Rameau verzichtet auf den Bass und führt Flöte, Violinen und Viola colla parte mit den drei

¹³ Die Vielfalt der Musik galt ebenso wie die der übrigen Bühnenkünste als Mittel, um den Zuschauer in das Reich des Wunderbaren zu entführen, „pour le transporter, pendant le cours d'une représentation animée, dans des régions enchantées.“ L. de Cahusac, *Danse Ancienne ou Moderne ou Traité Historique de la Danse*, La Haye 1754, Bd. 3, Kap. 5, zit. nach Schneider, „Tragédie lyrique“, in: *Die Oper des 18. Jahrhunderts*, hrsg. von H. Schneider und Reinhard Wiesend (= *Handbuch der musikalischen Gattungen* 12), Laaber 2001, S. 154.

Frauenstimmen. Auch rhythmisch vermeidet er schwere Betonungen; so gleicht er den Quartsprung des Anfangsmotivs durch eine Längenbetonung auf der nächsten Zählzeit aus. Der helle Klang und der tänzerische Dreiertakt vermitteln eine fröhliche Leichtigkeit, ebenso wie die Tonrepetitionen und Sprünge in der Melodie. Homorhythmische Deklamation und Imitationen wechseln sich ab. In den imitatorischen Passagen bereichern Vorhaltsdissonanzen die Harmonik, so dass die reinen Akkorde danach umso gelöster wirken.

Nach der auskomponierten Ruhe in diesen beiden Sätzen setzt Rameau mit dem „Air 1“ einen musikalischen Kontrast, obwohl der Text den Inhalt des vorangehenden Chores nur variiert: Während die solistisch singende Priesterin in der textierten Wiederholung des Air beschwört, dass Amor in Dianas Reich kein Gehör finden möge, bringt die Musik Sehnen und Unruhe zum Ausdruck. Das Air steht in g-Moll im 2/2-Takt. Die Melodik der paarweise gebundenen Viertel kommt nie zur Ruhe; zu Beginn etwa setzt die Melodie zweimal mit denselben Vorhaltsbildungen an, als ob sie die Auflösung suche, und drängt dann in ansteigender Seufzermelodik nach oben. Am Ende des A-Teils verdichtet sich die Bewegung, Spannung und Lösung wechseln auf engem Raum in dissonanten Vorhalten. An dieser Stelle ist der Widerspruch zum Text besonders offensichtlich, denn zum dritten Vers „Tous les cœurs sont y tranquilles“ steigt die Stimme in atemlosen Seufzern aufwärts. Möglich ist, dass Rameau nicht nur einen musikalischen Kontrast innerhalb des *Divertissements* aufbauen, sondern die Aussage der Priesterin ironisch untermalen wollte, um auf die Liebe der zukünftigen Dianapriesterin Aricie hinzuweisen.

Während der A-Teil des „Air 1“ die beunruhigende Wirkung Amors darstellt, zeigt der B-Teil mit einer spielerisch wirkenden, raffinierten Form die positive Seite Amors, Lebensfreude und Genuss des Moments. Rameau arbeitet hier stärker mit geschlossenen Phrasen. Antiphonale Wechsel zwischen verschiedenen Stimmgruppen erzeugen Echowirkungen; die Besetzung der sich zuspieldenden Gruppen variiert dabei ständig, so dass der Eindruck von Improvisation entsteht: vierstimmiger Streichersatz und Triosatz der Bläser, Tutti und Trio der Streicher und nach und nach zum Tutti wachsender Orchestersatz.

Das „Air 2“ trägt einen tänzerischen, beinahe stampfenden Charakter, Ausdruck der ausgelassenen Freude, die Amor verspricht. An den drängenden Tonfall des „Air 1“ erinnern nur die Vorhaltsbildungen und Seufzer im B-Teil.

Nach der Darstellung der beiden gegensätzlichen Welten Dianas und Amors bekräftigen die Priesterinnen in einem abschließenden Ensemblesatz mit Chor, dass Gleichmut und Vernunft den uneingeschränkten Sieg davontragen. Rameau gestaltet hier den Gegenpol zu Amors Welt am deutlichsten aus. Die Tonart G-Dur wirkt nach den beiden vorausgehenden Sätzen in g-Moll besonders hell, die Besetzung mit Flöten und die Betonung der hohen Lage unterstützen dies. Vor allem aber verbreitet die Harmonik eine Gelöstheit, wie sie selbst der erste, ähnlich instrumentierte Chor „Dans ce paisible séjour“ nicht ausprägt. Rameau beschränkt sich vor allem in den Soloteilen überwiegend auf reine Dreiklänge der Grundakkorde, während im ersten Chor durch dissonante Einfärbungen noch eine Innenspannung unter der heiteren Oberfläche spürbar gewesen ist. Die Phrasenbildung ist betont regelmäßig, zwei- und viertaktige Phrasen sind korres-

pondierend angelegt und verlaufen nahezu voraussehbar. Die formale Anlage weist eine entsprechend klare Architektur auf: Ein achttaktiger Soloabschnitt wird beantwortet von acht Takten Chor, dann folgen auf zwölf Takte Solo zwölf Takte Chor, abgeschlossen durch die Wiederholung der letzten Takte. Mit der Klarheit der Periodenbildung und dem architektonischen Bau der Form verkörpert dieser Satz den Triumph der *raison*; die zuvor noch unterschwellig präsente Bedrohung durch Amor ist erfolgreich abgewehrt, die innere Ruhe erreicht.

Das *Divertissement* als Ganzes weist durch die beschriebene Anlage eine eigene, musikalisch konstituierte Dramaturgie auf. Selbst die statischen Sätze haben im Kontext eine dramatische Funktion für die Darstellung des Kampfes zwischen *raison* und *passion*.

Inhaltlich wird das *Divertissement* I,3 bereits durch das Duo von Hippolyte und Aricie „*Tu règues sur nos cœurs, comme dans nos forêts*“ am Schluss der zweiten Szene vorbereitet. Dieses Duo fungiert auf mehreren Ebenen als Bindeglied zwischen Tragödienhandlung und *Divertissement*. Es thematisiert ebenfalls den Gegensatz von Keuschheit und Liebe. Das junge Paar rechtfertigt hier mit dem Hinweis auf Amors Übermacht, dass es trotz seiner Treue zu Diana der Liebe nachgibt. Damit knüpft das Duo an den Prolog an; auch der sentenzenhafte Text verweist auf die allegorische Darstellung der Liebe im Prolog. Dieselbe Thematik wird dann, wie beschrieben, im *Divertissement* I,3 übernommen. Der Text des zweiten Satzes in I,3, des Chores der Priesterinnen, übernimmt sogar wörtlich eine Passage aus dem Duo, kehrt aber die Aussage um; statt „*Si l'amour en vient lancer les traits,/ Qui peut résister à ses charmes*“ heisst es „*Les traits que lance l'amour/ Sur nous n'ont point de puissance.*“

Bezüge zwischen Duo, Prolog und *Divertissement* bestehen auch in der Komposition: Ähnliche musikalische Mittel wie im Duo – die Tonart h-Moll, vorhaltsreiche Harmonik, Koloraturen – verwendet Rameau sowohl im Prolog als auch im *Divertissement* für Amor bzw. die Darstellung der Liebesehnsucht; auch in der Musik des Duos verbinden sich, wie im *Divertissement*, Überschwang und Sehnsucht. Im *Divertissement* komponiert er außerdem den Gegensatz zwischen Keuschheit und Liebe bzw. *raison* und *passion* in ähnlicher Weise aus wie im Prolog: als Gegensatz von Dur und Moll, von reinen und dissonanzenreichen Akkordfolgen, und insgesamt als Kontrast zwischen den jeweiligen Einzelsätzen.

Eine Verbindung zwischen dem Duo in I,2 und dem *Divertissement* I,3 wird auch im Detail hergestellt: Rameau gestaltet den Übergang zwischen beiden Szenen fließend, indem er den Schluss des Duos mit dem Beginn des Marsches verknüpft, der die Szene I,3 einleitet. Nach einer Kadenz in h-Moll beginnt die Schlussphrase des Duos in der Subdominantparallele G-Dur, also mit einer harmonischen Wendung zum Gegenklang, die räumliche Weite vermittelt und das G-Dur des Marsches vorwegnimmt. Die Melodie des Marsches wiederum beginnt in Violinen und Flöten auf der Terz *h* von G-Dur und greift damit den letzten Ton des Duos in derselben Lage auf.

Die Verbindung zwischen den Szenen I,3 und I,4 ist sowohl inhaltlicher als auch formaler Art. Die *Divertissementszene* I,3 mit dem Auftritt der Dianapriesterinnen und die in I,4 fortgesetzte Tragödienhandlung unterscheiden sich in Besetzung und Formenreichtum wenig voneinander. Einerseits nähert sich das *Divertissement* den handlungstragenden Teilen des Werks an; wie beschrieben, weist es eine innermusikalische

‚Handlung‘ auf. Rameau fasst den Kontrast zwischen der Welt Dianas und derjenigen Amors als dramatischen auf und gestaltet ihn als Konflikt, der mit dem Sieg der keuschen Gleichmut endet. Die Vertonung des Übergangs zwischen den Szenen unterstützt den dramatischen Verlauf und führt nahtlos in die Tragödienhandlung zurück: Der die Szene beschließende Ensemblesatz für Solostimme und Chor trägt durch seine responsoriale Struktur selbst schon Handlungscharakter und bereitet so die Fortführung der Tragödie vor: Die Hohepriesterin fordert in solistischen Abschnitten zum Lob Dianas auf und wird vom „Petit chœur“ der Frauen bestätigt.

Andererseits arbeitet Rameau beim Wiedereinsetzen der Handlung mit Elementen des unterbrochenen *Divertissements*. Dadurch verbinden sich *Divertissement* und Handlung zu einem großen Szenenkomplex. Denn obwohl das *Divertissement* I,3 in sich abgeschlossen ist, gestaltet Rameau den Auftritt Phèdres, mit dem die Tragödienhandlung wieder einsetzt, als ein musikalisch überraschendes Ereignis. Die heitere Stimmung wird durch ihn plötzlich gestört; ohne einleitendes Prélude beginnt Phèdres Rezitativ unerwartet in d-Moll, das Schwere und Bedrohung übermittelt. Das *Divertissement* wird also gleichsam durch den Auftritt Phèdres unterbrochen, und der Chor aus I,3 wirkt nun als Handlungsträger im Geschehen der vierten Szene: Er fällt nach wenigen Takten in Phèdres Rezitativ ein und ruft am Schluss der Szene mit einem geschlossenen Chorsatz Diana zu Hilfe. Auch das Orchester ist, wie in I,3, mit zwei Instrumentalsätzen beteiligt. Der Komponist setzt im weiteren Verlauf der Szene zunehmend geschlossene musikalische Formen ein – Aires, einen Chor und zwei Orchestersätze – so dass sich *Divertissementszene* und Tragödienhandlung musikalisch weniger unterscheiden als dies üblicherweise der Fall ist, wenn die Handlung nach einem abgeschlossenen *Divertissement* im Rezitativ weitergeführt wird. Im Gegensatz zum antithetischen Aufbau der dritten Szene aber weist die vierte eine durchgehende Steigerungsanlage auf. Die Szenen differieren also in der Art ihrer Dramaturgie. Diese unterschiedliche Dramaturgie bewirkt, dass die vierte Szene als Fortführung und Steigerung des *Divertissements* fungiert: Die Kontraste zwischen den Teilsätzen des *Divertissements* halten die Spannung im Gleichgewicht und führen schließlich zu einer ‚Lösung‘, nämlich dem Sieg der *raison*. Die vierte Szene dagegen baut immer mehr Spannung auf und kulminiert am Ende im mehrschichtigen, polyphonen Chor der Priesterinnen „Dieux vengeurs“ als dem Höhepunkt des ersten Aktes. Der im *Divertissement* angelegte Spannungsbogen wird also in der vierten Szene in ähnlicher Weise fortgeführt, wie es in einem unterbrochenen *Divertissement* geschieht, so dass die ersten vier Szenen des ersten Aktes eine große Einheit bilden.

Das Divertissement im vierten Akt (IV,3)

IV,2 Hippolyte ist wegen seiner vermeintlichen Liebe zu Phèdre von Thésée verbannt worden. Um das Land gemeinsam verlassen zu können, wollen Hippolyte und Aricie heimlich die Ehe schließen. Am Meeresufer stoßen sie auf eine Gesellschaft, die sich mit Gesängen und Tanz (IV,3) auf eine bevorstehende Jagd einstimmt. Ein plötzlich aufkommender Sturm stört die Freude, ein Meeresungeheuer entsteigt den Fluten und löst eine Panik aus. Bei dem Versuch, das Ungeheuer zu bekämpfen, verschwindet Hippolyte im Nebel. Man betrauert seinen Tod.

Betrachtet man die Abfolge von Chören, Airs und Tänzen in der dritten Szene des vierten Aktes isoliert, scheint sich die von manchen Zeitgenossen geäußerte Kritik zu bestätigen, dass Divertissements für die Handlung entbehrlich sind; Divertissements wie dieses mögen zu der eingangs zitierten Kritik de Rochemonts geführt haben, dass die bloße Unterhaltung auf Kosten der Tragödienhandlung zu viel Raum erhalte. Der Chor zu Beginn der Szene ist zwar von lebhaftem Charakter und vermittelt durch Imitationen zwischen verschiedenen Stimmgruppen den Eindruck einer räumlich verteilten Menge. Die folgenden vier Nummern, zwei Airs und zwei Menuette, verzichten dann jedoch vollständig darauf, Handlungsabläufe und damit das Vergehen von Zeit darzustellen. Rameau komponiert gerade den Stillstand aus, indem er statt Entwicklung und Veränderung Wiederholungsstrukturen einsetzt. Dies gilt für verschiedene kompositorische Ebenen: den formalen Aufbau, die Melodiebildung und die rhythmische Struktur (vgl. Abb. 2).

Die beiden Airs sind als Rondeaux komponiert, in der Form AABACA, und bei beiden schließt sich an die instrumentale Fassung eine vollständige Wiederholung als Vokalsatz an; im „Premier Air“ übernimmt sie der Solosopran, im zweiten der Chor. Wiederholungen bestimmen auch die einzelnen Abschnitte des Premier Air; so stellen zum Beispiel im A-Teil die Bläser eine viertaktige Phrase vor, anschließend wird sie im Tutti wiederholt. Die Melodik des A-Teils kreist um den Grundton *d*, in den beiden Couplets überwiegen Repetitionen. Schließlich bleibt die rhythmische Struktur der Phrasen im ganzen Satz weitgehend gleich. Ähnliches gilt für das „2ème Air en Rondeau“: Seine Melodik ist von Tonrepetitionen geprägt, rhythmisch wird die Bewegung immer wieder durch halbe Noten gebremst. Die Formabschnitte setzen sich, wie im ersten Air, aus Wiederholungen von kurzen Phrasen zusammen, zum Teil im Wechselspiel zwischen verschiedenen Stimmgruppen, wobei die Phrasen jeweils am Ende zum Stillstand kommen; der Bewegungszug wird also ständig unterbrochen.

Auch in den beiden Menuetten hält die Bewegung alle zwei Takte inne. Melodisch

Premier Air	2ème Air en Rondeau	Menuets	Bruit de mer
D-Dur, 6/8 Orchester, dann Sopransolo	(Mouv. de Gavotte). D-Dur, 2/2 Orchester, dann Chor mit Solosopran	Premier Menuet D-Dur, 3/4 Ob, Horn, Fg, Str Deuxième Menuet en Rondeau d-Moll, 2 Ob+Fg. Premier Menuet	B-Dur, 4/4 Fl, Ob, Fg, Str
Rondeauform mit 2 Reprisen, Wechsel von Bläsersatz und Tutti. Wdh. mit Solosopran, 2 Ob+Fg	In Couplets Wechsel zwischen Orchestergruppen. Wdh.: Chor mit Solosopran als Vorsängerin (A-Teil) und Solo mit Bläsern in Couplets	Regelmäßige Phrasen aus 8+8+8 Takten	6 T. Orchester, 13 T. Chor, dann orchesterbegleitetes Rezitativ von Hippolyte, Aricie, Chor. Rez. Aricies zu akkord. Streicherbegleitung, Chor schließt mit homophon deklamierter Phrase

Abb. 2: Jean-Philippe Rameau, *Hippolyte et Aricie*, Divertissement IV,3

arbeitet das erste mit Repetitionen, im zweiten dominieren Skalenbewegungen. Beide bestehen aus korrespondierenden viertaktigen Phrasen, die sich entweder bogenförmig zusammenschließen, wie im ersten Menuett, oder kaum variierte Wiederholungen darstellen, wie im zweiten. Spannung baut sich so in beiden Sätzen nicht auf, weil weder die melodische noch die harmonische und rhythmische Bewegung auf Entwicklung angelegt sind. Die Reprise des ersten Menuetts schließlich verstärkt den Eindruck noch, als trete die musikalische Bewegung auf der Stelle, ähnlich wie die Rondeauforn der vorangehenden Sätze.

Alle Sätze verwenden demnach ähnliche Gestaltungsprinzipien, so dass sich auch aus ihrer Folge keine Entwicklung ergibt. Dass eine statische Zeitgestaltung kein Wesensmerkmal eines *Divertissements* im Allgemeinen ist, hat die Analyse der Priesterinnenweiheszene aus dem ersten Akt gezeigt. Der Text der Jagdszene unterscheidet sich prinzipiell nicht von dem der Weiheszene. Auch in der Jagdszene hätte Rameau daher durchaus die Möglichkeit gehabt, den Gegensatz von Liebe und Gleichmut als dramatischen Kontrast darzustellen oder die Vorbereitungen der Jagd als musikalische Handlung abzubilden. Stattdessen komponiert er musikalischen Stillstand. Die Zeit scheint hier aufgehoben, ein idyllischer Zustand von ewiger Dauer wird musikalisch beschworen. Umso überraschender wirkt der Einbruch des Sturmes mit dem folgenden Orchesterprélude („*Bruit de mer et vents*“).

Zur Darstellung des Seesturms verwendet Rameau musikalische Mittel, die denen des *Divertissements* genau entgegengesetzt sind. Kurze Abschnitte in wechselnder Besetzung und verschiedener Satztechnik lösen einander ab und bilden eine durchkomponierte Entwicklungsform. Auch das motivische Material ist in ständiger Veränderung begriffen. Hinzu kommen ein rasches Grundtempo und die Verwendung energischer, vorwärtsdrängender Figuren. Ein erster Abschnitt von 19 Takten bildet den Sturm musikalisch ab; er besteht aus sechs Takten instrumentaler Einleitung und 13 Takten Chor bei gleich bleibender Begleitung. Die Tonart ist B-Dur. Ein zweiter, in sich dreiteiliger Abschnitt stellt die Situation von Hippolyte und Aricie dar. Die Tonart g-Moll weist schon auf den tragischen Ausgang voraus, sie wird bis zum Ende der Szene beibehalten. Der erste Teil dieses Abschnitts übernimmt die Sturmmotive aus den Anfangstakten der Szene, reiht sie aber in unregelmäßiger Folge aneinander; sie wirken dadurch ebenso als Ausdruck des aufgewühlten Inneren wie als Darstellung des Naturgeschehens. In einem zweiten Teil malt das Orchester die Flammen, die Hippolyte umgeben, der Chor kommentiert den Anblick. Im letzten Teil der Szene schließlich reagieren Aricie und der Chor mit Entsetzen und Trauer auf Hippolytes Verschwinden.

Im Detail zeigt sich die gleiche Tendenz zur Verdichtung der musikalischen Ereignisse und zu ständiger Veränderung des musikalischen Satzes (Abb. 3). Neben der kompositorischen Faktur der einzelnen Abschnitte trägt besonders die Gestaltung der Nahtstellen zwischen den Abschnitten zur dramatischen Wirkung bei:

Der Umschlag vom ruhigen, zeitlos wirkenden *Divertissement* zum Aufruhr des Seesturmes beispielsweise geschieht ohne jede Vorbereitung. Die Bewegung baut sich nicht in einer allmählichen Steigerung auf, sondern bricht mit ganzer Wucht herein; rascher Puls, Tonart und forte-Dynamik stehen vom ersten Takt des Orchesterpréludes an fest. An die Stelle der ruhig schreitenden Viertel des Menuetts treten plötzlich

T. 244–249	250–262	263–271	272–275/276	276/277
Instrumentale Einleitung: Sturmdarstellung B-Dur, 4/4 Streicher mit pulsierendem Akkord, Fl, Ob, Fg mit immer längerer Skala mit ansteigendem Zielton Orgelpkt <i>B</i> , T. 3 u. 5 Vorhalte	Chor Begleitung gleich, aber intensiviert: Skalen in Oktaven der Bläser auf jedem Viertel, Akkord weiter aufgefächert durch hohe Lage der Streicher 1. Phrase 5 Takte B-Dur (B-Es-B) 2. Phrase 3 T. Des- As (monstre) 4 T. Hilferuf nach Diana F7-B	Réc. acc. Hippolyte u. Aricie g-Moll, Zweiertakt (2/2, C), + Str 9 T. Dialog 2 T. Übergang (pochende Sechzehntel markieren neues Metrum und zeigen Unruhe, Skala in Vl. schafft Bezug zu Vorigem) 7 T. Skalen und Tremoli aus ersten Teilen: auf- und abst. Skalen malen Sturm, Tremoli Unruhe, Darst. des inneren und äußeren Geschehens (immer kürzere Tremoli zwischen Satzfetzen = Aricies Angst). Steigerung in Deklamation (Schrei), Harmonik (halbtöniger Anstieg im Bass)	Rec. (Aricie), Chor nahtloser Übergang zu neuem Satz: Wellenbew. im Orch. (Ob, Fg, Str) = Flammen. Chor deklamiert dreitaktige Phrase D-Es-B	Rec. Aricie, Chor 4 T. akkord. Satz, Aricie und Str. im Wechsel. Plötzliches Verebben, Unruhe bebt nur leicht nach (Zweierbindungen von Vierteln) 3 T Rez. mit Kadenz 5 1/2 Takte Chorphrase, homophon deklamierend, Orchtutti Choralsatz. 2 + 2 Takte Bogen mit GP

Abb. 3: Jean-Philippe Rameau, *Hippolyte et Aricie*, IV,3: Bruit de mer“ und Katastrophe

Zweiunddreißigstel, die Tonart sinkt um vier Quinten von D-Dur nach B-Dur ab, der durchsichtige Menuettsatz wird von der Klangfülle der geteilten Streicher und oktavierten Bläser verdrängt. Der Eindruck geballter Kraft entsteht auch durch die Stabilität des Satzes, vor allem aufgrund seines soliden harmonischen Fundaments. Während der ersten acht Takte liegt der Orgelpunkt *B*, darüber meist die Tonika. Nicht Chaos und entfesselte Natur sollen dargestellt werden, sondern eine zielgerichtete zerstörerische Kraft: Der Seesturm ist Folge von Thésées Fluch, von Neptun initiiert und gegen Hippolyte gerichtet.

Ebenso setzt Rameau beim Perspektivenwechsel vom Chor zu den Protagonisten Hippolyte und Aricie durch ein neues Metrum und eine neue Tonart eine Zäsur, ähnlich einem Filmschnitt, während Motivik und Instrumentation, also gewissermaßen die ‚Szene‘, bleiben. Die Mollparallele g-Moll kündigt das bevorstehende Unheil an, der Wechsel zum 2/2-Takt und eine raschere harmonische Progression betonen die Unaufhaltsamkeit, mit der sich das Geschehen vollzieht.

Rameaus Komposition dieser beiden Szenen des vierten Aktes ist darauf angelegt,

den inhaltlichen Kontrast zwischen dem idyllischen Jagddivertissement und dem Sturm musikalisch zu verstärken. Dies erreicht er vor allem durch die Zeitgestaltung: im Divertissement die Dehnung des Augenblicks, ja das Stillstehen der Zeit, in der Sturmszene die extreme Raffung, wenn sich die Katastrophe in wenigen Momenten ereignet. Die musikalischen Formen der beiden Abschnitte sind entsprechend unterschiedlich: Rondo- und Repriseformen während der Jagdszene, ständige Veränderung des motivischen Materials und die Aneinanderreihung kurzer Abschnitte während des Sturms. Das dramatische Tempo in der Sturmszene erhöht sich zusätzlich dadurch, dass die Übergänge zwischen größeren Formteilen nicht fließend, sondern als harter Schnitt gestaltet sind. Das ist deswegen ungewöhnlich, weil die Sturmszene durchkomponiert und als motivische Entwicklung angelegt ist, so dass zu erwarten wäre, dass sie auch formal als Entwicklung gestaltet ist. Die permanente motivische Veränderung einerseits und der überraschende Schnitt an formalen Nahtstellen andererseits führen zu einer hohen Informationsdichte beim Hören, die der musikalischen Gestaltung des Jagddivertissements diametral entgegengesetzt ist: Dort nämlich herrscht eine hohe Voraussehbarkeit, weil die Motive innerhalb der Sätze gleich bleibt, die Phrasen sich erwartungsgemäß entwickeln und alle Abschnitte wiederholt werden.

Dadurch, dass sich die Ereignisse während des Sturms auch musikalisch überstürzen, bleibt dem Zuschauer kaum Zeit, das Geschehen zu reflektieren. Der überraschende Umschlag in die Katastrophe wirkt so wie ein Schock. Die dramaturgische Bedeutung der Peripetie für den weiteren Verlauf und die Personen wird durch die Vertonung und ihre dramatische Sprengkraft erfahrbar.

III.

Rameau bindet die *Divertissements* des ersten und des vierten Aktes auf unterschiedliche Weise in die Tragödienhandlung ein. Das Divertissement der Priesterinnen im ersten Akt ist im Libretto deutlich von der Handlung der vorausgehenden und nachfolgenden Szene getrennt. Mit kompositorischen Mitteln nähert der Komponist es jedoch den handlungstragenden Abschnitten an; er verwischt hier gleichsam die kompositionstechnischen Grenzen zwischen Divertissement und Handlung. Im vierten Akt dagegen sind Divertissement und Tragödienhandlung sehr unterschiedlich komponiert, die formale Trennung von Divertissement und Handlung ist jedoch durch den plötzlich einsetzenden Sturm aufgebrochen.

In beiden Fällen geht die Komposition über das hinaus, was man vom Text her erwarten würde. Den von Anthony und Wood aufgestellten Kategorien zufolge hätte das Divertissement der Priesterinnen dekorative, aber keine dramatische Funktion (Anthony) und es müsste dementsprechend als in sich abgeschlossene Szene komponiert sein, deren Ende voraussehbar ist (Wood). Beides trifft nicht zu: Die beschriebene musikalische Dramaturgie verleiht dem Divertissement dramatischen Charakter; Merkmale des unterbrochenen Divertissements und die Ähnlichkeit der formalen Gestaltung zwischen Divertissement- und Handlungsszene bewirken, dass erstere nicht als in sich abgeschlossen wahrgenommen wird, sondern mit der Handlung der folgenden Szene eine Einheit bildet.

Komplizierter ist der Fall des *Divertissements* im vierten Akt: Bei solchen unterbrochenen *Divertissements* gilt als das entscheidende Moment weniger die Vertonung der Tanz- und Chorszene selbst als der nahtlose Übergang in die Handlung. Selten wird untersucht, ob und wie die Gestaltung des *Divertissements* zur Dramatik beiträgt. Im vierten Akt von *Hippolyte et Aricie* erweist sie sich als entscheidend: Rameau komponiert das *Divertissement* als statisches Gebilde, so dass der dekorative Charakter sogar wesentlich stärker hervortritt als beim *Divertissement* des ersten Aktes. Gerade dadurch jedoch, dass zunächst ein idyllischer Zustand abgebildet wird, unterstützt die Komposition den dramatischen Gang der Handlung, weil die anschließende katastrophale Wendung eine ungleich größere dramatische Kraft entfaltet.

Die von Wood und Anthony aufgestellten Kategorien erfassen die Funktion der *Divertissements* nur bedingt, da sich die Zuordnung ändert, sobald die musikalische Gestaltung einbezogen wird. Die Analyse hat gezeigt, dass die Vertonung eine über den Text hinausgehende Rolle für die Darstellung der Handlung übernimmt; dabei ist es im Wesentlichen die Beziehung der einzelnen Abschnitte zueinander, aus der die Musik ihre dramatische Wirkung bezieht. Rameaus Kunst besteht darin, verschiedene musikalische Formteile so aneinanderzufügen, dass sich aus deren unterschiedlicher Gestaltung eine eigenständige musikalische Dramaturgie ergibt. Im *Divertissement* des ersten Aktes geschieht dies intern mittels der Formteile der einzelnen Sätze sowie der Sätze selbst und ihrer Abfolge im Gesamtzusammenhang. Im vierten Akt kontrastieren das *Divertissement* und die nachfolgende Szene als Ganzes. In beiden Fällen unterstützt die musikalische Dramaturgie den dramatischen Verlauf der Tragödienhandlung und konstituiert ihrerseits eine ‚Handlung‘, selbst wenn der Text der *Divertissements* einen Zustand beschreibt.

Das entscheidend Neue an Rameaus Gestaltung dieser Oper ist, dass die Wirkung in den besprochenen Szenen allein mit den Mitteln der Musik erzielt wird, durch Kontrastbildung,¹⁴ Zeitgestaltung und eine musikalische Charakterisierungskunst, wie sie Rameau in seinem berühmten Brief an Houdar de la Motte beschreibt.¹⁵ Damit löst sich die Musik von ihrer Bindung an den Text und die sprachlich vorgegebene Handlung. Um eine solche Musik und ihre Funktion für das Drama zu verstehen, bedarf es eines Hörers, der die Abläufe bewusst zu verfolgen imstande ist. Regine Klingsporn hat in ihrer rezeptionsgeschichtlichen Studie *Jean-Philippe Rameaus Opern im ästhetischen Diskurs ihrer Zeit* unter anderem diesen Aspekt untersucht und die Anhänger Rameaus als „connoisseurs“, als ‚wissende Hörer‘ beschrieben,¹⁶ für die „die bewußte Wahrnehmung auch von komplexen Strukturen der Komposition, vor allen Dingen der harmonischen Gestaltung [...], sicherlich ein wichtiger Bestandteil des Musikgenusses“ ist.¹⁷ Zu

¹⁴ Regine Klingsporn weist in ihren Bemerkungen zu einer „ramistischen Ästhetik“ auf die Bedeutung des Kontrastes bei Rameau hin, im Gegensatz zur „Nuance“ bei Lully; R. Klingsporn, *Jean-Philippe Rameaus Opern im ästhetischen Diskurs ihrer Zeit*, Stuttgart 1996, S. 142–180.

¹⁵ „Il serait donc à souhaiter qu’il se trouvât pour le théâtre un musicien qui étudiat la nature avant de la peindre, et qui, par sa science, sût faire le choix des couleurs et des nuances dont son esprit et son goût lui auraient fait sentir le rapport avec les expressions nécessaires.“ Brief Rameaus an Houdar de la Motte vom 25.10.1727, abgedr. im *Mercure de France*, März 1765, zit. nach Cuthbert Girdlestone, *Jean-Philippe Rameau. Sa Vie, son Œuvre*, introduction de Philippe Beaussant, Paris 1962, S. 20.

¹⁶ Klingsporn, S. 151.

¹⁷ Ebd., S. 149.

ihnen gehört etwa Pierre-Louis D'Aquin de Château-Lyon, der seinen Höreindruck des zweiten Aktes von *Hippolyte et Aricie* folgendermaßen beschreibt:

„Soyez attentif à ce premier Tableau, c'est le second acte d'*Hippolyte et Aricie*. Les Enfers s'ouvrent, j'entends les cries lugubres des coupables, les hurlements des Parques, les Démons sont déchaînés. [...] Que de vérité dans l'expression: vous êtes saisi, et l'impression que font les sons sur votre oreille, passe jusqu'à votre ame et la remplit d'horreur. [...] La Peinture n'exprimerait ces Images qu'imparfaitement, parce que la toile toute vivante qu'elle paroisse, est toujours muette, la Musique parle.“¹⁸

Dass sich D'Aquin auf die Malerei bezieht, ist programmatisch: Denn die Malerei galt als hochrangigste Kunst, weil sie die Natur am direktesten abbilden konnte und dem maßgeblichen ästhetischen Prinzip der Naturnachahmung am besten genügte.¹⁹ Wenn D'Aquin die Musik als der Malerei überlegen beschreibt, kehrt er die lange gültige Rangordnung der Künste um, der zufolge die Musik als bedeutungslose Kunst einen unteren Platz einnahm. Damit steht er in seiner Zeit nicht alleine da: Schon die häufigen Analogien zwischen Malerei und Musik, welche die Zeitgenossen Rameaus vor allem bei den Tableaux seiner Opern herstellen, wie Klingsporn in ihrer Arbeit aufzeigt,²⁰ bedeuten eine neue Wertschätzung der Musik.²¹ Wie die Analyse der beiden *Divertissements* ergeben hat, liegt das Besondere an Rameaus Kunst aber nicht nur in der Vertonung stehender Bilder, sondern der Komponist nutzt gerade die Möglichkeiten der Zeitkunst Musik, indem er in ähnlicher Weise wie die im Libretto sprachlich dargestellte Handlung Ereignisse mit musikalischen Mitteln schildert.

Dies wird von den Hörern durchaus so wahrgenommen. Jacques Cazotte etwa lobt Rameau als Modellkomponisten der *Airs de Ballet*, und seine Begründung lässt nicht nur erkennen, dass er die Musik als vom Text unabhängigen Ausdrucksträger akzeptiert, sondern er vergleicht das erwähnte Air mit einer lebhaften Konversation; von der Nachahmung einer Handlung mit sprachlichen Mitteln unterscheidet sich die musikalische Konversation demnach hinsichtlich ihrer Mittel, aber nicht prinzipiell:

„Je ne crois pas que nous ayons besoin de modeles pour notre Récitatif, nos choeurs, & nos airs de Ballet. MM. Lulli & Rameau joint à l'avenir nos Auteurs classiques pour ces différents genres, sur-tout M. Rameau pour les airs de Ballet. Je sens la joie yvre des vendangeurs du Ballet de Platée. Je cause avec ses menuets des Indes galantes; il me semble sur-tout entendre dans le majeur une conversation animée pendant laquelle une replique n'attend pas l'autre. Enfin je trouve plus de pensées dans les ouvrages de Musique de ce grand génie, que dans toutes les brochures d'un bel esprit à la mode, qui fait le métier de penser.“²²

¹⁸ Pierre-Louis D'Aquin de Château-Lyon, *Le Siècle littéraire de Louis XV*, S. 69, zit. nach Klingsporn, S. 165.

¹⁹ Noch Dubos hebt dies mit folgender Begründung hervor: „Je crois le pouvoir de la peinture est plus grand sur les hommes que celui de la poésie et j'appuie mon sentiment sur deux raisons: La première est que la peinture agit sur nous par le moyen du sens de la vue. La seconde est que la peinture n'emploie pas des signes artificiels, ainsi que le fait la poésie, mais bien des signes naturels. C'est avec des signes naturels que la peinture fait ses imitations.“ Abbé Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, kommentierter Nachdr. der Ausg. 1755 mit Übers. der lat. Zitate, Vorwort von Dominique Désirat. Paris 1993, S. 133.

²⁰ Klingsporn, S. 144 ff.

²¹ In Bezug auf den Theatertanz seit der Mitte des 18. Jahrhunderts verweist auch Stephanie Schroedter in ihrer kürzlich erschienenen Studie darauf, dass vermehrt Verbindungen zur Malerei hergestellt werden; s. Schrödter, *Vom „Affect“ zur „Action“*. *Quellenstudien zur Poetik der Tanzkunst vom späten Ballet de Cour bis zum frühen Ballet en Action*, Würzburg 2004. Heißt es schon bei Ménéstrier 1682 „Le Ballet est une Peinture, puisqu'il est une imitation“ (Claude François Ménéstrier, *Des Ballets anciens et modernes selon les Règles du Théâtre*, Paris 1682, S. 82, zit. nach Schroedter, *Vom „Affect“ zur „Action“*, S. 174), so dient der Vergleich mit der Malerei späteren Tanzbuchautoren sogar dazu, den Theatertanz als die überlegene Kunst darzustellen, weil er mehrere Bilder in Folge darstellen könne: „[...] la Peinture n'a qu'un moment qu'elle puisse exprimer. La Danse théâtrale a tous les momens successif qu'elle veut peindre. Sa marche va de tableaux en tableaux, auxquels le mouvement donne la vie. Il n'est qu'imité dans la Peinture. Il est toujours réel dans la Danse“; de Cahusac, *Danse Ancienne ou Moderne*, Bd. 3, S. 135 f., zit. nach Schroedter, S. 192.

²² Jacques Cazotte, *La Guerre de l'Opéra. Lettre écrite à une dame en province*, zit. nach: Launay, Bd. 1, S. 340.

Mozart, Jommelli, Cimarosa: zu einigen Arien

von Friedrich Lippmann, Bonn

Wenn im Folgenden einige Arien verglichen werden – vier von Mozart mit vier textgleichen teils von Jommelli, teils von Cimarosa –, geht es nicht darum, zu sagen, wer es ‚am besten gemacht hat‘. Und auch nicht darum, jedenfalls nicht vordringlich, Melodieähnlichkeiten oder -abhängigkeiten aufzuzeigen. Gewisse Übereinstimmungen werden sich auch in der Gestalt einiger Themen zeigen, aber darum geht es nicht so sehr. Vielmehr vor allem darum, hüben wie drüben ähnliche oder abweichende Strukturen nachzuweisen, die etwas aussagen können über das Verhältnis Mozarts zu Jommelli und Cimarosa. Ein Stück Geschichte der Opera seria in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts soll sichtbar werden.

1. *Mozart und Jommelli. Vergleich von KV 528 mit Szene II,5 von Jommellis Festa teatrale „Cerere placata“*

Mozarts Rezitativ und Arie „Bella mia fiamma, addio“ und „Resta, o cara, acerba morte“ entstanden 1787 in Prag, wo Mozart zur Einstudierung des *Don Giovanni* weilte. Die Komposition ist in der Überschrift des Autographs genau datiert: auf den 3. November. Mozart schrieb sie für die mit ihm befreundete Sängerin Josepha Duschek auf deren Besitz „Bertramka“ bei Prag.¹

Man kann die Szene nicht begreifen, wenn man sie nicht in ihrem Zusammenhang betrachtet. Ihr dramaturgischer Anlass ist folgender: Cerere, deren Tochter Proserpina von Titano („Re dell’Iberia“ im Libretto²) entführt und heimlich zur Frau genommen worden ist, hat zur Rache für diesen Affront jedem Fremden, der Sizilien betritt, den Tod geschworen. Titano und Proserpina, heimlich zurückgekehrt, werden ergriffen. Nun droht ihm, am Altar des Jupiter-Tempels, der Opfertod. (Dass er ihn nicht erleiden muss, dafür wird dann Jupiter sorgen.) Die fragliche Szene bildet die fünfte im II. Akt des etwas krausen Librettos. Es stammt von „Signor D. Michele Sarcone“.³

Titano wendet sich an die ihn umstehenden Personen Cerere, Proserpina und Alfeo („Principe d’Elide“), und zwar derart, dass einzelne Verse der Arie an diese, andere an jene Person gerichtet sind. Hier sei der Arientext mit diesen Bezügen abgedruckt, was bisher, bei Drucken von Mozarts Arie, noch nicht geschehen ist, so dass man sie nicht voll begreifen konnte.

¹ Vgl. Hermann Abert, *W.A. Mozart*, Leipzig⁷ 1956, Bd. 2, S. 252 f., und neuerdings Helmut Hell, „Mozart ‚nimmt Rache‘. Zu Szene und Arie KV 528“, in: *Mozart-Studien*, hrsg. von Manfred Hermann Schmid, Bd. 5, Tutzing 1995, S. 11–44. – Hells Studie lernte ich erst nach Abfassung meines Aufsatzes kennen. Sie hat mich nicht davon abgebracht, meinen Text, so wie er war, zu veröffentlichen.

² *Cerere placata / Festa teatrale / data / in occasione die celebrarsi la solenne / funzione, in cui/ in nome / di S. M. C. Carlo Terzo / si tiene al Sagro Fonte / la Real Principessa / Maria Teresa Carolina / Prima Prole / delle M. M. del Ré delle due Sicilie / Ferdinando IV / e della Regina Maria Carolina / d’Austria / da / S. E. il Signor Duca D’ Arcos / (...) e rappresentata / in Napoli il giorno 14. Settembre 1772 / in casa di detto Ecc.mo Sig. Duca, Exemplar des Librettos in I-Nc, Signatur Rari 15.5/4.*

³ Laut Libretto.

Resta, o cara – acerba morte
 Mi separa – oh Dio, da te. (*a Proserpina, che rimane immersa nel pianto*)
 Prendi cura – di sua sorte, (*a Cerere*)
 Consolarla almen procura ... (*ad Alfeo*)
 Vado ... ah! lasso – addio per sempre ...
 Quest'affanno, questo passo
 È terribile per me.

Dov'è 'l tempio? dov'è l'ara? (*con disperazione*)
 Vieni, affretta – la vendetta. (*a Cerere*)

Questa vita così amara

Più soffribile non è. (*Parte seguito dalle Guardie. Proserpina piangendo l'accompagna insino all'estremo della Scena, indi torna sulla dritta di Cerere, che si è intanto inoltrata verso Alfeo, di modo che poi rimane nel mezzo.*)⁴

Es ist sehr fraglich, ob Mozart das Libretto des Jommelli'schen *Dramma per musica* in Händen gehabt hat. (Es hätte wohl das neapolitanische Libretto von 1772 sein müssen, andere sind jedenfalls nicht bekannt.) Wahrscheinlicher ist, dass Josepha Duschek eine Abschrift der Arie besaß und Mozart vorlegte. Möglicherweise kannte er also Jommellis Vertonung der Szene. Seine eigene Vertonung spricht dafür.

Hermann Abert bewundert Mozarts einleitendes Rezitativ, besonders ob der Einheitlichkeit seiner Orchestermotivik: „Schon das Rezitativ ist merkwürdig einheitlich, besonders dadurch, daß es alle seine Abschnitte mit demselben Sätzchen refrainartig beschließt.“⁵ Auch hebt der Autor, zu Recht, die harmonische Versatilität hervor. Alles dies hätte Abert auch an Jommellis Gestaltung loben müssen, hätte er sie gekannt. Jommelli beginnt in g-Moll. Bei den folgenden zahlreichen Modulationen erfahren c-Moll, As-Dur und B-Dur Hervorhebung. Das Rezitativ schließt in Es-Dur, der Tonart der Arie. Der Beginn ist, aufgrund der Orchestergestaltung, nicht weniger eindrucksvoll als bei Mozart. (Der Singstimmen-Einsatz Mozarts,⁶ auf einem dissonanten Hochton, ist allerdings ungleich dramatischer als Jommellis Ausschreiten des g-Moll-Akkords.) Eine an ‚Seufzern‘ reiche zweitaktige Phrase der 1. Violinen erhebt sich über einem chromatischen Bassgang (Violoncello). Der Bass fällt von g über *fis*, *f*, *e* und *es* zu *d* herab. Zitat nach einer handschriftlichen neapolitanischen Kopie des 18. Jahrhunderts:

Larghetto

The musical score is for the beginning of an aria, marked 'Larghetto'. It features five staves: Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola (Va.), Trombone (Titano), and Bass (Bs.). The key signature is G minor (three flats) and the time signature is 2/4. The score includes various dynamic markings: *for.* (forte), *p.* (piano), *rinforz.* (rinforzando), and *f.* (forte). The lyrics 'Bel - la mia fiam - ma ad -' are written under the Bass line. The score shows a chromatic bass line in the cello and bass parts, and a melodic line in the violin parts.

⁴ Zitiert nach dem Libretto.

⁵ Abert, S. 252 f.

⁶ Edition von Stefan Kunze in der NMA (Serie II: *Bühnenwerke*. Werkgruppe 7: *Arien, Szenen, Ensembles und Chöre mit Orchester*, 4 Bde, Kassel u. a. 1967–1972). Nach dieser Edition werden die folgenden Mozart-Beispiele zitiert.

Bsp. 1: N. Jommelli, *Cerere placata*, Recitativo Titanos „Bella mia fiamma, addio“ (II, 5), Beginn (I-Nc, Signatur 21.3.18; olim Cantate 164)

Ein echtes Lamento. Das Instrumentalmotiv mit seinem ausdrucksvollen Bassgang beherrscht dann auch die Vertonung der nächsten Verse, und auch manches Folgende hat mit dieser Motivik zu tun (so z. B. T. 12). Jommelli hält das Ganze nicht weniger stark zusammen als Mozart.

Was nun auch auffällt, ist die sehr starke Ähnlichkeit in der Aufteilung der Phrasen. Jommelli und Mozart setzen die gleichen Textteile und die entsprechenden Orchesterwürfe an dieselben Stellen. Das zeigt sich sogleich am Beginn. Man vergleiche das obige Zitat des Anfangs (Bsp. 1) mit dem Anfang bei Mozart. Im Folgenden fällt die gleiche Gestaltung der Rezitativverse 3–5 auf: ausgehaltene Streicherakkorde hüben wie drüben. Und ganz analog geht es weiter.

Nun könnte man einwenden, es liege in der Natur der Sache, das heißt der mehrfachen Vertonung des in ‚versi sciolti‘ gehaltenen Rezitativs, dass an etwa den gleichen Stellen Einschnitte zu stehen kämen und an anderen Kontinuität herrsche. Aber: in dem Maße wie hier? Niemand wird meinen, Mozart habe es nötig gehabt, bei der Komposition des Rezitativs sich auf Jommelli zu stützen. Ganz gewiss nicht. Warum aber hätte er bei der Komposition dieses Textes – von dem er wahrscheinlich nicht mehr verstand, als dass es sich um eine Abschiedsszene handelt, – nicht näher studieren sollen, wie es sein Vorgänger gemacht hat?

Mozarts Arie ist ein Juwel, bei dem man nicht weiß, was mehr bewundern: die edle Melodik, die ebenso ausdrucksvolle Harmonie, das ‚klassische‘ Zusammenwirken von Singstimme und Orchester.

Die Formen stimmen bei Mozart und Jommelli überein: Langsam – Schnell,⁷ wobei der schnelle Teil haargenau an derselben Stelle einsetzt: beim Vers „Dov’è ’l tempio? dov’è l’ara?“ Beide Komponisten greifen also, Mozart vielleicht nicht unbeeinflusst vom älteren Meister, zu einer der damals fortschrittlichsten Formen.

Es fällt auch auf, dass gewisse Wortwiederholungen, Interjektionen, an genau derselben Stelle stehen: so „vieni! vieni“ (Mozart T. 124 f.), oder „Oh cara, addio ...“ (Mozart

⁷ Mozart: Andante – ♩. Jommelli: Adagio – Allegro assai.

T. 139 ff.). Mozart hat also, scheint es, auch bei der Komposition der Arie, und nicht nur des Rezitativs, ab und zu in Jommellis Gestaltung geschaut.

Die Anekdote will, dass Mozart seine ‚Auftraggeberin‘ mit einer bestimmten chromatischen Stelle freundschaftlich gefoppt habe.⁸ Es ist diese:

Andante

Que - st'af - fan - no, que - sto pas - so è ter - ri - bi - le per me,

Bsp. 2: W. A. Mozart, Arie Titanos „Resta, o cara“, T. 27 ff. (NMA II,7, Bd. 4)

In der Tat ist die Stelle sehr auffällig – und schwer zu singen, zumal vom Blatt. Schauen wir, wie Jommelli die Stelle vertont hat:

Adagio

que - sto pas - so è ter - ri - bi - le, — è ter - ri - bi - le, ter - ri - bi - le per me.

Bsp. 3: N. Jommelli, Arie „Resta, o cara“, T. 30 ff. (I-Nc, 21.3.18)

Jommelli präsentiert zu „passo“ überraschend b-Moll (statt B-Dur, worin wir uns in diesem Abschnitt befinden). Mittels eines chromatischen Ganges erreicht er dann c-Moll und zum Ende der Phrase wieder B-Dur. Leicht ist auch diese Phrase nicht zu singen. Chromatik, wenn auch nicht so zugespitzt wie bei Mozart, herrscht hier ebenfalls vor. Und es handelt sich gleichermaßen um eine fortlaufende Bewegung. Durchaus möglich, dass sich Mozart bei seiner schärferen Version dieses ‚passus duriusculus‘ von Jommelli hat anregen lassen.

Es gibt weitere Parallelen in den Arien. Man vergleiche die folgenden Stellen:

T. 174

M.

(è) Que - st'af - fan - no, que - sto pas - so, que - sta

vi - ta co - sì a - ma - ra più sof - fri - bi - le, sof - fri - bi - le non è,

⁸ Vgl. Abert, S. 352; ferner Hell, S. 11.

T. 102 **Allegro assai**

J.

Que - st'af - fan - no, que - sto pas - so, que - sta vi - ta co - sì a -
- ma - ra più sof - fri - bi - le, sof - fri - bi - le non è.

Bsp. 4: W. A. Mozart Arie „Resta, o cara“ (NMA II, 7, Bd. 4) / N. Jommelli, Arie „Resta, o cara“ (I-Nc, 21.3.18)

Beide Komponisten greifen zu drängenden Achtelfiguren. Die Achtelketten sind etwa gleichlang: $7\frac{1}{2}$ – $8\frac{1}{2}$ Takte. Besser als durch sie kann der „affanno“ nicht dargestellt werden.⁹ (Mozarts Vertonung der Stelle zeichnet sich freilich gegenüber der Jommelli'schen durch eine stärkere innere Dynamik – Emporstreben T. 174–176 – aus.)

Jommellis Arie im Ganzen ein Juwel zu nennen, wie diejenige Mozarts, wäre wohl übertrieben. Der langsame Teil ist nicht besonders charakteristisch. Dem schnelleren Teil wohnt jedoch eine große Dramatik inne, und zwar von Beginn an. Jommelli greift zu interjektionsartigen Wortwiederholungen (was Mozart an dieser Stelle nicht tut) und steigert damit die Dramatik der ‚Szene‘: „dove, dove, vieni, vieni, affretta, affretta la vendetta, vieni, vieni. Questa vita ...“. Auch die drängende Achtelbewegung setzt er, wie schon angedeutet, noch ausgiebiger ein als Mozart (auch zu anderen Worten).

Mozart integriert die Bläser stärker in den Satz, während Jommelli sie streckenweise gar nicht einsetzt.

2. Mozart und Cimarosa

Während es im Falle Mozart-Jommelli wahrscheinlich ist, dass Mozart Jommellis Arie kannte, als er die seine komponierte, ist das nur für eine einzige unter den drei Arien Cimarosas, die wir heranziehen werden, sicher: die Arie „Alma grande e nobil core“ (1789). An zweiter Stelle wollen wir von Mozarts 1778 entstandener Arie „Non so donde viene“ sprechen, die sechs Jahre vor Cimarosas Vergleichsstück entstand. Anlass zum Vergleich sind die Ausführungen von Stefan Kunze über diese Arie.¹⁰ Die dritte Arie Mozarts schließlich, „Ah, se in ciel, benigne stelle“ (1788), hat mit Cimarosas Vergleichsstück (1782) musikalisch kaum etwas gemein. Wenn Cimarosas Arie dennoch herangezogen wird, so deshalb, weil überaus starke strukturelle Übereinstimmungen mit einer Arie aus *Così fan tutte* bestehen.

⁹ Aus Jommellis Arie habe ich eine Stelle mit eben diesem Text ausgewählt. Die Figuren finden sich vorher bereits zu den Worten „Questa vita così amara / più soffribile non è“, wo Mozart seinerseits ein anderes Motiv einsetzt.

¹⁰ Stefan Kunze, „Die Vertonungen der Arie ‚Non so d'onde viene‘ von J. Chr. Bach und W. A. Mozart“, in: *AnMI* 2, 1965, S. 85–111.

2.1 „Alma grande e nobil core“ (KV 578), 1798

Weshalb die Sopranistin Louise Villeneuve für eine Wiener Aufführung (1789) von Cimarosas Opera buffa *I due baroni di Rocca Azzurra* (1783) die Arie I,8 „Alma grande e nobil core“ durch eine neue, textgleiche aus Mozarts *Feder* ersetzt haben wollte, wissen wir nicht genau. Waren es die langen Koloraturen in Cimarosas Arie, die der Sängerin nicht gefielen?¹¹ Und was wird Mozart selbst über diese Arie gedacht haben? Nun, das war gewiss nicht abschätzig, dafür ist Cimarosas Arie einfach zu schön. Hier der Beginn (ab Singstimmen-Einsatz), zitiert nach Cimarosas Autograph.

Allegro maestoso

28

V. I. *p*

V. II. *p*

Va. *p*

Mad. *p*
Al - ma gran - de, e no - - bil co - re, e no - bil co - re le tue

Bs. *p*

Bsp. 5: D. Cimarosa, Arie der Madama Laura „Alma grande e nobil core“, Beginn, T. 28 ff. (I-Nc, Rari 1.1.3/4; olim 13.11.3/4)

Die Schönheit dieser Phrase wird Mozart nicht entgangen sein. Und schöne Kantabilität ist auch im Fortgang die Devise.

Ab Gesangstakt 51 erklingt eine von jenen chromatischen Wendungen, die sowohl Cimarosa als auch Mozart sehr lieben:

Allegro maestoso

e so far - - mi ri - - spet - tar

Bsp. 6: D. Cimarosa, Arie der Madama Laura „Alma grande e nobil core“, T. 51 ff.

Hierauf folgen 13 Takte Koloraturen, die den Schluss von A¹ bilden.

Für den Beginn von A² (Wiederholung der ersten Textstrophe) greift Cimarosa zu einem drängenden Achtelmotiv. Es kehrt in der Vertonung der 2. Textstrophe (B), zu den Worten „Ma non merita perdono, / sì, mi voglio vendicar“, wieder. Auf B folgt eine, in sich wiederum zweiteilige, variierte Wiederholung von A. Das Tempo bleibt bis zum Ende das gleiche: Allegro maestoso.

Mozart schreibt eine in der Form modernere Arie, geteilt in Allegro (1. Textstrophe, auch hier in zwei Vertonungen, plus die zwei ersten Verse der 2. Textstrophe) und Allegro assai für die restlichen zwei Verse der 2. Textstrophe. Auf ein Da capo verzichtet

¹¹ Die Koloraturen in Mozarts Arie sind sehr viel weniger zahlreich und ausgedehnt.

Mozart. Auffällig in seiner Vertonung sind die Interjektionen „ingrato, ingrato“ (mehrmals, nach „vendicar“). Die hat er sich wahrscheinlich von Cimarosa abgesehen.

Aber ganz besonders ist es das drängende Achtelmotiv Cimarosas, das Mozart beeinflussen haben könnte. Im Folgenden sind die verwandten Stellen zusammengefügt:

Allegro assai

M. 
Ma non me - ri - ta - per - do - no, ma non me - ri - ta - per - do - no,

Allegro maestoso

C. 
Ma non me - ri - ta - per - do - no, sì, mi vo - glio ven - di - car

Bsp. 7: Arie „Alma grande e nobil core“: W. A. Mozart T. 87 ff; D. Cimarosa T. 109 ff.

Mithin, Mozart scheint doch genauer in Cimarosas Vertonung geschaut zu haben (die in der jener Wiener Aufführung zugrunde gelegten Partiturkopie ja gewiss enthalten war beziehungsweise die ihm die Villeneuve vielleicht noch extra vermittelte), als man zunächst denken mag.

Aber er schreibt einen ganz andersartigen Beginn. Cimarosas Thema (s. Bsp. 5) ruht, in aller Schönheit, ‚selig in sich selber‘. Mozart dagegen schreibt ein aggressives, nicht so sehr um Schönheit als vielmehr um Charakteristik bemühtes Thema. Auf drastische Weise schleudert die beleidigte Dame ihren Zorn heraus. Das akzentuierte Staccato der – anfangs unisono geführten – Streicher verstärkt das Auftrumpfende der Melodie. Mozart steht hier in der Tradition der Zornesarie der Opera seria. Zum Vergleich sei eine Arie Jommellis herangezogen, in der es gleichfalls um den Zorn einer beleidigten großen Dame geht: *Didone abbandonata*, dritte Vertonung, Stuttgart 1763, Szene I,2:

Allegro

V. I 
Sopr. 
Al - ma gran - de e no - - bil co - re

Allegro

V. I 
Sopr. 
Son re - gi - na e so - no a - man - - te,

Bsp. 8: W. A. Mozart, Arie „Alma grande e nobil core“, Beginn, T. 16 ff.; N. Jommelli, *Didone abbandonata*, Szene I,2, Beginn, T. 23 ff. (zit. nach dem Autograph der Oper, A-Wn, 16488)

2.2 „Non so donde viene“ (KV 294), 1778

Zu Recht hat Stefan Kunze in seinem bereits zitierten Aufsatz Mozarts Arie hoch gepriesen. Sowohl in Mozarts als auch in Johann Christian Bachs auf den gleichen Text komponierter Arie (1762) sieht er den Typus der „Aria cantabile“ (in der Terminologie einiger Dichter und Literaten des 18. Jahrhunderts) verwirklicht. Er zieht auch Pergolesis entsprechende Arie von 1735 heran. In allen diesen Vertonungen gehe es um den „tenero affetto“ (Worte des Arientextes). Kunze blickt auch kurz auf Cimarosas Vertonung von 1784 voraus und formuliert darüber:

„Wie wenig sich der Satz der ‚opera seria‘ des 18. Jahrhunderts im Grunde verwandelt hat und wie stark noch 50 Jahre später die Bindung an den Typus ist, zeigt D. Cimarosas Vertonung der Arie (*L'olimpiade*, 1784). Obwohl sie wesentlich später als die beiden besprochenen Arien entstanden ist, besteht dennoch eine auffallende nicht nur in Grundstimmung, Tempo und Tonart begründete, sondern auch strukturbedingte Verwandtschaft insbesondere zur Komposition J. Chr. Bachs. [...] In der häufigen Wiederholung einzelner kurzer Glieder vor allem im schnellen zweiten Teil der Arie [...] macht sich kompositionstechnisch die Nähe der opera buffa bemerkbar. Trotzdem gehört Cimarosas Stück noch gänzlich einer Stufe der Komposition an, deren Struktur wir an Hand von J. Chr. Bachs Vertonung zu kennzeichnen suchten, und steht der Setzweise J. Chr. Bachs trotz des zeitlichen Abstands näher als derjenigen des nur um 7 Jahre jüngeren Mozart.“¹²

Über die „Nähe der opera buffa“ kann man streiten. Ganz allgemein aber scheint mir Kunze in Gefahr, die Modernität der Arie Cimarosas zu verkennen.

Gewiss hat er recht, wenn er das Thema Cimarosas typologisch in einer Tradition sieht, die um 1730 ihren Anfang hat. Die Eingangsthemen der drei hier zur Diskussion stehenden Komponisten Johann Christian Bach, Mozart und Cimarosa sind darin verwandt, dass sie in schöner Kantabilität ‚in sich ruhen‘, wie wir schon von Cimarosas Thema aus den *Due Baroni* sagten. Wir setzen sie hier untereinander:

Andante sostenuto

M. 

Andante

B. 

Largo non tanto

C. 

Bsp. 9: Arie „Non so donde viene“, Beginn in der Gesangsstimme, Vertonungen von W. A. Mozart, Johann Christian Bach und D. Cimarosa¹³

Bezeichnend ist die Rückkehr zum Grundton nach sechs bis acht Takten. (Dass der Quartsprung am Beginn in allen drei Arien eine Rolle spielt, sei eher am Rande vermerkt.)

¹² Kunze, S. 97 f.

¹³ Das Thema Bachs wird nach der Edition von *Alessandro nell' Indie* (1762) zitiert, wo die Arie in Szene III, 7 steht. Reprint. The Collected Works of Johann Christian Bach; 1735–1782, 48 Bde., A Garland Series, Bd. 3: *Alessandro nell' Indie*, New York u. London, 1985.

Traditionelles findet sich also durchaus bei Cimarosa, und zwar solches, das seine Komposition mit denen von 1762 und 1778 verbindet. Aber andererseits: welche Modernität!¹⁴ Die tritt schon im Vorspiel hervor, das hier abgebildet sei:

Bsp. 10: D. Cimarosa, Arie „Non so donde viene“, Orchestervorspiel (nach dem Autograph der Oper; I-Nc, Rari 1.2.19/20)

Der Satz ist wundervoll aufgelockert und in aller Knappheit (7 Takte!) sehr aussagekräftig.

¹⁴ Das „Einerseits-andererseits“ gilt für den Stil von Cimarosas Opere serie ganz allgemein: vgl. meine Studie „Über Cimarosas Opere serie“, in: *AnMI* 21, 1982, S. 21–59.

Die Form der Arie Cimarosas gründet auf dem Gegensatz Langsam/Schnell (Largo non tanto – Allegro). Das Allegro setzt zum Beginn der 2. Textstrophe ein und bleibt bis zum Schluss beibehalten, obwohl der Text der 1. Strophe ab Takt 50 wiederkehrt.¹⁵ Cimarosa notiert das Anfangsthema (vgl. Bsp. 9) nun so:

Allegro

Non so don - de ___ vie - ne quel te - ne - ro af - fet - to,

Bsp. 11: D. Cimarosa, Arie „Non so donde viene“, T. 50 ff.

Solche Versetzungen von Adagio-Themen in schnelles Tempo, ihre nun zwangsläufig andere Notierung begegnen ja auch in den ‚späten‘ Opern Mozarts, z. B. im Rondò Vittelias in *La clemenza di Tito*, oder in der Arie Fiordiligis im I. Akt von *Così fan tutte*. Sie waren in der modernen Form Langsam – Schnell gang und gäbe.

Cimarosa bleibt dem Text nichts schuldig. Eine besonders schöne musikalische Interpretation erfährt die Textstelle „quel gel che le vene / scorrendo mi va“ am Ende des Teils A¹. Die Phrase ist (von B-Dur aus) in überraschendem Ges-Dur komponiert:

Largo non tanto

quel gel che le vene scorrendo mi va. Non

¹⁵ Mozart kehrt an dieser Stelle zum ersten Tempo zurück.

The image shows a musical score for an aria. It consists of several staves. The top two staves are for the vocal line, with a treble clef and a key signature of two flats. The third staff is for the piano accompaniment, with a bass clef and a key signature of two flats. The score is divided into three measures. The first measure shows the vocal line starting with a quarter note, followed by a half note, and then a quarter note. The piano accompaniment starts with a quarter note, followed by a half note, and then a quarter note. The second measure shows the vocal line with a half note, followed by a quarter note, and then a half note. The piano accompaniment starts with a quarter note, followed by a half note, and then a quarter note. The third measure shows the vocal line with a quarter note, followed by a half note, and then a quarter note. The piano accompaniment starts with a quarter note, followed by a half note, and then a quarter note. The score is marked with a 'p' (piano) dynamic. The lyrics 'so don - de vie - ne quel te -' are written below the vocal line.

Bsp. 12: D. Cimarosa, Arie „Non so donde viene“, T. 19 ff.

Bei Mozart ist die Stelle nicht hervorgehoben.

Mozarts Behandlung der Dynamik ist in dieser Arie großflächiger, traditioneller als die Cimarosas. Eine Seite wie die folgende mit ihren forte/piano-Kontrasten auf engem

Raum findet man bei Mozart nicht, auch nicht ein so insistierendes Verweilen auf bestimmten Tonfolgen wie in der Singstimme:

Allegro

The musical score is for an Allegro piece. It features a full orchestral arrangement with the following parts: Hr. in, Es, Ob. I, Ob. II, V. I, V. II, Va., Fag., Clsit, and Bs. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). The vocal line (Bs.) includes the lyrics: "la so - la - la - so - la - pic - tà. Nel se - no io sen - to sì fie - ri con - tra - sti, non".

Bsp. 13: D. Cimarosa, Arie „Non so donde viene“, T. 76 ff.

Hier zeigt sich deutlich die neuartige Erregung, die nach etwa 1780 in die moderne italienische Opera seria einzieht.¹⁶

Mithin, Cimarosas Arie ist viel moderner als es Kunze gesehen hat. Mögen im Hauptthema, wie ja bei Mozart auch, traditionelle Züge wahrzunehmen sein – im Fortgang ist die Arie eher moderner als das sechs Jahre zuvor entstandene Vergleichsstück Mozarts.

2.3 „Ah, se in ciel, benigne stelle“ (KV 538), 1788

„Eine Arie in f-dur. – Ah se in ciel benigne stelle & c: für Mad.me Lange“ – so lesen wir in Mozarts eigenhändigem Verzeichnis seiner Werke. Und das Köchelverzeichnis merkt zu Nr. 538 an: „Eine Bravour-Arie, auf die Stimme und Geläufigkeit der Aloisia Lange berechnet; das letzte Stück, das Mozart für die Schwägerin geschrieben hat.“¹⁷

In der Tat, es ist eine Bravourarie, wenn man die langen Koloraturen am Ende von A¹ in den Blick nimmt. Genauer gesagt, handelt es sich jedoch um eine Rückkehr zu

¹⁶ Vgl. Friedrich Lippmann, „Tendenzen der italienischen Opera seria am Ende des 18. Jahrhunderts – und Mozart“, in: *Studi musicali* 21, 1992, S. 307–358.

¹⁷ Ludwig Ritter von Köchel, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts*, Wiesbaden 1965.

jenem glänzenden Seria-Stil, den Mozart – in Anlehnung an den damals modernsten italienischen Stil, den Paisiellos – in seinen Mailänder Opern der frühen 70er Jahre geschrieben hatte.¹⁸

Allegro

Vie - ni, vie - ni o - v'a - mor — f'in - vi - ta, vie - ni che
già — mi sen - to, vie - ni che già — mi sen - to

Bsp. 14: W. A. Mozart, *Lucio Silla*, Arie Cinna I,1, Beginn (NMA II, 5, Bd. 1)

Allegro

Ah, se in ciel, be - ni - gne stel - le, la pie - tà non
è smar - ri - ta, la pie - tà — non è — smar - ri - ta,
o to - glie - te - mi — la — vi - ta,

Bsp. 15: W. A. Mozart, Arie KV 538, Beginn (NMA II,7, Bd. 4)

Das ist haargenau derselbe glanzvolle, pathetische Stil. Die Melodie strebt, gleichsam einen Akkord zerlegend, aufwärts und wird nach vier Takten in eine vorläufige Kadenz geführt. Nach einer längeren Pause (1 1/2 Takte in *Lucio Silla*, 1/2 Takt in KV 538) schließt sich eine neue Phrase an, in der der 2. Vers vertont ist: 4 Takte 1788, 3 Takte 1773. Danach wird der 2. Vers ein zweites Mal in einem Nachsatz komponiert, der zum Grundton führt und ausgiebig – dabei textwidrig – kadenziert wird (die Hauptaussage des Textes folgt ja erst nach der Kadenz und der langen Pause!).

Es geschieht nicht nur in dieser Arie, dass Mozart in seinen ‚späten‘ Jahren zu Stilmodellen der Jugend zurückkehrt: man vergleiche die Arie des Titelhelden „Se all'impero, amici Dei“ in *La clemenza di Tito* (II,12).

Cimarosas Arie in seiner Oper *L'eroe cinese* (Neapel 1782) – sie beschließt die Szene I,2 – ist dagegen für ihre Zeit höchst modern. Dies schon in der Form: der Komponist bedient sich der (von ihm sehr geliebten) Form Langsam-Schnell.¹⁹ Das Allegro setzt bereits zum 3. Vers der 1. Textstrophe ein und wird trotz nochmaliger Rückkehr zu

¹⁸ Vgl. Friedrich Lippmann, „Mozart und Paisiello. Zur stilistischen Position des *Lucio Silla*“, in: *Bericht über den Internationalen Mozart-Kongress, Salzburg 1991*, Salzburg 1991 (= *MjB* 1991), S. 580–593. Auf Italienisch in: *Mozart e i musicisti italiani del suo tempo. Atti del convegno internazionale di studi. Roma 1991*, hrsg. von der Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Lucca 1994, S. 21–41.

¹⁹ Allegro maestoso – Allegro.

Vers 1 und 2 beibehalten. Ein beschwingtes Thema („o toglietemi la vita ...“) hat Züge eines Rondö-Refrainthemas.²⁰ Ähnlich wie in der zuvor betrachteten Arie gibt Cimarosa auch hier dem ersten, zunächst langsam vorgetragenen Hauptthema im Allegro eine andere, aber deutlich verwandte Gestalt.

Dem Allegro-Teil ist ein großer Elan eigen. Ihn zeigt besonders folgende Stelle vor dem Erklingen des rondoartigen Themas (Allegro, G-Dur. Von oben nach unten: Hr. in G, Ob. I und II, V. I u. II, Va., Siveno im Sopr.-Schlüssel, Bs.):

30^v

Handwritten musical score for the first system. It consists of six staves. The top two staves are for the vocal line (Soprano and Bass clefs). The bottom four staves are for the piano accompaniment. The lyrics are: "o laivate mi il mio ben" and "al sein Gil benigetelles". The tempo is marked "Allegro" and the key signature is G major. There are dynamic markings like "f" and "p".

Handwritten musical score for the second system. It consists of six staves. The top two staves are for the vocal line. The bottom four staves are for the piano accompaniment. The lyrics are: "da pietra nò è smarrita" and "da pietra nò è smarrita nò è smar". There is a circular stamp at the top of the system that reads "BIBLIOTECA DELLA UNIVERSITÀ DI TORINO". The tempo is marked "Allegro" and the key signature is G major. There are dynamic markings like "f" and "p".

²⁰ Es kehrt aber nicht wieder, ist somit doch kein echtes „Refrainthema“.

31^v

risa o toglietemi la vita o toglietemi la vita o la scia - ve

Bsp. 16: D. Cimarosa, *L'eroe cinese*, Arie Sivenos I, 2, „Ah se in ciel, benigne stelle“, T. 43 ff. (aus dem Autograph in I-Nc, 13.1.5/6; olim Rari 1.1.5/6)

Wir setzen eine Arie Mozarts dagegen – nicht die für die Schwägerin geschriebene (sie hat mit diesem modernen Stil nichts gemein), vielmehr eine aus *La clemenza di Tito*: Rondò Sestos II,10:

Allegro

Sesto

- gor.

p Archi.

+ Fag.

cresc.

f

+ Fl.
+ Ob.

Di - - spe - ra - to - - va - do a mor - te

Archi. *p*

Fl. *f* + Co. + Fag.

Detailed description: This system contains the first three measures of the piece. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two sharps (D major). The lyrics are 'Di - - spe - ra - to - - va - do a mor - te'. The piano accompaniment consists of a right-hand part with chords and eighth notes, and a left-hand part with a steady eighth-note bass line. Dynamic markings include *p* for the strings and *f* for the woodwinds.

ma il mo - rir - - non - - mi spa - ven - ta. Il pen -

Archi. *p*

+ Fl. + Ob. *f*

+ Fag.

Detailed description: This system contains the next three measures. The vocal line continues with the lyrics 'ma il mo - rir - - non - - mi spa - ven - ta. Il pen -'. The piano accompaniment continues with similar textures. Dynamic markings include *p* for the strings and *f* for the woodwinds.

- sie - ro mi tor - men - ta che fui te - co un tra - di -

Archi. *p* *cresc.*

Detailed description: This system contains the final three measures. The vocal line concludes with the lyrics '- sie - ro mi tor - men - ta che fui te - co un tra - di -'. The piano accompaniment features a more active right-hand part with sixteenth-note patterns. Dynamic markings include *p* for the strings and *cresc.* for the overall texture.

-tor, che fui te - co un tra - di - tor!
f p *Tutti* *cresc.* *f* Archi. *p* Viol. + Cor
 (Tan - to af - fan-no sof-fre un co-re, nè si - mo - re - di do - lor...
p Fia ti Archi.

Bsp. 17: W. A. Mozart, *La clemenza di Tito*, Rondò Sestos II, 10, „Deh per questo istante solo“, T. 38 ff. (Zitat nach dem Klavierauszug Bärenreiter 4554a, Kassel 1971)

Die Übereinstimmungen sind frappant: dieselben aufgeregten, herabfallenden und wiederholten Achtelfiguren („Ah! se in ciel, benigne stelle“ – „Disperato vado a morte“), dieselbe Vorliebe für Modulationen danach, und dann das refrainartig wirkende, von Mozart auch so eingesetzte sangliche Thema. Hat Mozart Cimarosas Arie gekannt? Man könnte fast glauben, dass er sie ‚im Ohr‘ hatte und sich, mehr oder weniger unbewusst, daran während der Komposition von Sestos Rondò erinnerte. In jedem Fall sehen wir eine erstaunliche Affinität.

*

Unter allen italienischen Opernkomponisten steht um 1785/90 Cimarosa dem Salzburger Meister am nächsten²¹ – ähnlich nahe, wie ihm um 1770/75 Paisiello gestanden hatte (dessen Schaffen er aber auch in den 80er Jahren weiterverfolgte, wie einige Anklänge in *Le nozze di Figaro* und *Don Giovanni* zeigen²²).

Diese bleibende Nähe zu den jeweils modernen italienischen Werken in Mozarts Operschaffen ist sehr bemerkenswert. Wäre ihm ein längeres Leben beschieden gewe-

²¹ Vgl. Lippmann, „Tendenzen der italienischen Opera seria am Ende des 18. Jahrhunderts“.

²² Hierzu vgl. besonders Daniel Heartz, *Mozart's Operas*, Berkeley usw., University of California Press, 1990, passim.

sen und hätte er nach 1791 noch einmal eine Opera seria geschrieben (womöglich auf einen modernen Text), hätte er gewiss die Neuerungen Paisiellos und Cimarosas auf diesem Felde aus den letzten 80er- und den 90er-Jahren noch stärker ‚verarbeitet‘ als es in *La clemenza di Tito* geschieht.

Unsere Vergleiche haben gezeigt, dass Mozart im Einzelnen viel von Jommelli und Cimarosa gelernt hat. Manche melodischen Wendungen klingen an, und vor allem gibt es strukturelle Übereinstimmungen. Dies fängt bei bestimmten Platzierungen des Textes an (wie besonders bei der Arie aus *Cerere placata*) und geht bis zu so intensiven Affinitäten wie den an der letzten Arie aufgewiesenen. Jommelli war Mozart viel mehr als ein Zulieferer des (ungewöhnlichen) Arientextes. Und zu Cimarosas zuletzt betrachteter Arie ist die Affinität so stark, dass man, mit Hanslick,²³ von einer „heimlichen Ehe“ sprechen kann.

²³ Eduard Hanslick, „Die heimliche Ehe“, in: ders., *Musikalisches Skizzenbuch* (= *Die moderne Oper* 4), Berlin ⁴1889, S. 117 f.

BERICHTE

Berlin, 15. und 16. April 2005:

„Künstlerkritiker. Zum Verhältnis von Produktion und Kritik in bildender Kunst und Musik“

von Markus Kettern, Berlin

Im Rahmen des DFG-Sonderforschungsbereichs „Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste“ und seinem von Albrecht Riethmüller geleiteten Teilprojekt „Musikalisches Urteil und ästhetische Erfahrung“ an der Freien Universität Berlin veranstalteten die Musikwissenschaftler Michael Custodis und Friedrich Geiger gemeinsam mit den Kunsthistorikern Michael Lüthy und Sabine Slanina eine interdisziplinäre Tagung in der Berliner Akademie der Künste.

Zur Eröffnung führten Friedrich Geiger und Michael Lüthy ein Podiumsgespräch mit den Komponisten Moritz Eggert und Heiner Goebbels sowie den bildenden Künstlern Christian Jankowski und Eran Schaerf, bei dem es vorwiegend um die produktionsästhetischen Dimensionen der Thematik ging.

In der ersten Sektion der Tagung, „Komponisten und Künstler als Kritiker“, sprach Susanne Kogler (Graz) über Robert Schumann und Hugo Wolf als Rezensenten und ging der Frage nach, ob in ihren Texten eine für Komponisten typische Haltung erkennbar sei. Sabine Slanina (Berlin) verfolgte in ihrem Vortrag ähnliche Wechselwirkungen zwischen Produktion und Kritik in Bildern und Essays von Eugène Delacroix aus kunstgeschichtlicher Perspektive.

In der zweiten Sektion, „Das Werk als Kritik“, beschrieb Michael Custodis (Berlin) an Arnold Schönbergs *A Survivor from Warsaw* verschiedene Dimensionen von Kritik, die im Stück selbst und an seiner Rezeption als Wechselwirkungen zwischen Kunst, Politik und Gesellschaft sichtbar wurden.

In der dritten Sektion, „Musik und bildende Kunst im kritischen Dialog“, ging Karl Schawelka (Weimar) auf die Grenzen und Grenzüberschreitungen verschiedener Arten von ästhetischer Erfahrung ein und fokussierte – am Beispiel Paul Klees – insbesondere das Phänomen der Synästhesie. Volker Straebel (Berlin) beleuchtete die Entstehung des Intermedia und konzentrierte sich auf die Rezeption von Ideen John Cages durch die Fluxus-Künstler George Brecht, Al Hansen, Dick Higgins, Allan Kaprow und Jackson Mac Low.

Seewiesen, 17. bis 19. Juni 2005:

„International Symposium on Evolutionary Musicology“

von Christian Lehmann, München

Die Beschäftigung mit der Ethologie und Evolution menschlicher Musikalität stellt einen sehr jungen Bereich der Systematischen Musikwissenschaft dar, der in Deutschland bisher kaum vertreten ist. Das Symposium im Max-Planck-Institut für Ornithologie/Verhaltensphysiologie Seewiesen wurde von einer Münchener Arbeitsgruppe (Lorenz Welker und Christian Lehmann vom Institut für Musikwissenschaft der LMU München; Wulf Schiefenhövel von der Gruppe Humanethologie im MPI Seewiesen) zu dem Zweck organisiert, den für dieses Forschungsfeld essentiellen interdisziplinären Austausch zu befördern.

Elke Zimmermann (Hannover), deren Forschungsgruppe die Evolution der akustischen Kommunikation von Primaten rekonstruiert, führte die starke emotionsauslösende Wirkung menschlicher Musik stammesgeschichtlich auf Funktionen akustischer Signale für Gruppenzusammen-

halt und -abgrenzung zurück. Im Bereich der Ontogenese zeigte Kathleen Wermke (Würzburg), dass Säuglingsschrei-„Melodien“ sowie frühkindliche Nichtschrei-Vokalisationen (Lallen) harmonischen Gesetzen folgen und die Anlage (proto-)musikalischer Fähigkeiten erkennen lassen. Sandra Trehub (Toronto) hat nachgewiesen, dass Babys sehr geringe Veränderungen einer musikalischen Gestalt erkennen können. Diese Fähigkeit ist von großem Belang für die Beurteilung des emotionalen Gehalts von Stimmäußerungen.

Amotz Zahavi (Tel Aviv) erklärte die kommunikative Funktion von Vokalisationstypen und Ausdruckshaltungen mit dem Handicap-Prinzip, einem von ihm entwickelten, vieldiskutierten Konzept der Evolution biologischer Signale. Eckart Altenmüller (Hannover) berichtete über physiologische Grundlagen starker emotionaler Reaktionen auf Musik, z. B. das Phänomen der ‚Gänsehaut‘ bei musikalischen Erlebnissen. Mit Blick auf Darwins Hypothese eines gemeinsamen evolutionären Ursprungs von Sprache und Musik präsentierte Tecumseh Fitch (St. Andrews) vergleichende Untersuchungen zur Lautproduktion von Säugetieren.

Mihály Hoppál (Budapest), an der Teilnahme verhindert, sandte einen Aufsatz zur Funktion von Musik im Schamanismus. Timo Leisiö (Tampere), der die Korrelation zwischen der genetischen Verwandtschaft menschlicher Populationen und der Verwandtschaft ihrer musikalischen Systeme untersucht, stellte seine Methode anhand von zwei außereuropäischen Tonsystemen dar. Einen systematischen Überblick über das Verhältnis der Musikethnologie zur Evolutionstheorie bot Bruno Netti (Urbana-Champaign) und machte die Probleme einer transkulturellen Gültigkeit des Begriffskonzepts „Musik“ deutlich. Wulf Schiefenhövel (Andechs) zeigte anhand von Filmmaterial die Funktion geschlechtlich differenzierter chorischer Gesänge und Tänze bei Festen der Eipo (Papua-Neuguinea), einer Gesellschaft auf neolithischem Kulturstand. Auf transkulturell gemeinsame Merkmale des ritualisierten Streits mittels improvisiertem Gesang wies Christian Lehmann hin. Die konfliktregulierende Funktion des „Singstreits“ könnte zur Evolution musikalischer Fähigkeiten beigetragen haben.

Ian Cross (Cambridge) erläuterte die Fähigkeit des Menschen zur gemeinschaftlichen Intentionalität. Kulturelle Differenzierungen musikalischen Verhaltens haben universale Merkmale gemeinsam, die für soziale Interaktionen bedeutsam und evolutionär relevant sein dürften. Ellen Hickmann (Hannover) stellte Gegenstände und Methoden der Musikarchäologie vor und zeigte die Probleme auf, aus Einzelfunden prähistorischer Instrumente Rückschlüsse auf evolutionäre Prozesse zu ziehen. Schließlich legte Lorenz Welker ein Modell distinkter Grundkategorien musikalischen Verhaltens vor, die vor allem nach Geschlecht und adaptiver Funktion differenziert sind.

Den Vorsitz der Tagungsabschnitte führten die Organisatoren sowie Detlev Ploog (München). Für den Bayerischen Rundfunk nahm Martin Schramm an der Tagung teil. Eine Buchveröffentlichung der Tagungsbeiträge ist für 2006 anvisiert.

Zürich, 1. bis 3. Juli 2005:

„Halbgenie und Halbtrottel‘ – Bruckner und das 19. Jahrhundert“

von Melanie Wald, Zürich

Bereits zum vierten Mal richteten 2005 die „kontroversen“, eine Veranstaltungsreihe im Rahmen der jährlichen Zürcher Festspiele, und das Musikwissenschaftliche Institut der Stadt ein Symposium gemeinsam aus. Im Mittelpunkt stand das sinfonische Schaffen Anton Bruckners im Netz seiner lokalen und zeitlichen Kontexte. Damit orientierte sich die thematische Ausrichtung erneut am Programmschwerpunkt der zeitgleichen Tonhallekonzerte, so dass sich zu den Referaten im Musiksaal des Stadthauses, unter dessen Decke einst das ‚Wunderkind‘ Mozart musiziert hatte, eine sehr zahlreiche Hörerschaft einfand.

Moritz Csáky (Wien/Graz) lotete in seinem Eröffnungsvortrag die sozialen und wirtschaftlichen Umwälzungen in Wien und Zentraleuropa zur Zeit Bruckners aus, benannte Identitätsverlust sowie Verunsicherung als wesentliche Merkmale der kollektiven Befindlichkeit und stellte so den Behaglichkeitsmythos des gründerzeitlichen Wiens in Frage.

In seiner Einführung wies Laurenz Lütteken (Zürich) auf die bisherigen Aporien im Umgang mit Bruckner hin und bestimmte die Zielsetzung des Symposiums vornehmlich in der Suche nach Alternativen zu dem gängigen Rezeptionstopos, der Komponist sei fremd in seiner eigenen Zeit gewesen. Dagegen richtete Jens Malte Fischer (München) später seinen Fokus auf „die traurige lokale Situation“ und stellte den Versuch Bruckners, im Wien von Ringstraße, Weltausstellung und Börsencrash einen Platz zu finden, erneut als gescheitert dar.

Peter Gülke (Berlin) widmete sich unter der provokanten Überschrift „Die kleine Ketzerei innerhalb der größeren“ dem Selbstverständnis Bruckners als Sinfoniker. In einer virtuosen Analyse vor allem der *Sechsten Sinfonie* tastete er die Implikationen der kirchenmusikalischen Herkunft und des Beethoven-Bezuges ab. Dieses Themenfeld erweiterte der Beitrag über „Bruckner und die symphonische Tradition“ von Mathias Hansen (Berlin). Ausgehend von den Lehrjahren bei Simon Sechter teilte er Bruckners Produktion in die Dichotomie von Lernen (Frühwerk als kompositorische Mimikry) und wirklichem Komponieren (Spätwerk, einsetzend mit dem Umzug nach Wien). Einen anderen Pfad, Bruckner zu seiner eigenen Zeit in Beziehung zu setzen, verfolgte Andreas Dorschel (Graz). Er diagnostizierte für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts eine obsessive Ursprungssuche und beschäftigte sich davon ausgehend mit dem „komponierten Ursprung in Bruckners Symphonien“.

Ulrich Mieke (Marburg) rekonstruierte anhand der Umstände und Vorgeschichte seiner Promotion Bruckners universitäre Verflechtungen und entwarf ein Spannungsfeld zwischen musikalischem Akademismus und Umjubelung durch die vorwärtsdrängende Jugend. Diese Affinität zwischen „Bruckner und der Moderne“ griff schließlich auch Lothar Schmidt (Marburg) in seiner Studie zu Ernst Kurths Bruckner-Deutung auf: im Inhalt rückwärtsgewandt, im Verfahren jedoch modern, so Kurths Urteil über die Sinfonien.

Insofern Kurth gerade in den Brüchen und scheinbar unvermittelt nebeneinander stehenden Formteilen Momente des Modernen wahrnahm, schloss sich der Bogen zu den anfänglichen Beschreibungen einer heterogenen, zerrissenen Zeit: Bruckners Musik, seine Formkonzepte lassen sich tatsächlich als Spiegel ihrer Gegenwart, als produktive Abarbeitung am Konflikt der Moderne verstehen, so machten es die drei Tage in Zürich plausibel.

Bad Sulzburg, 5. bis 9. Juli 2005:

„Communicative Strategies in the Music of the Late 18th Century“

von Marie Winkelmüller, Freiburg

Die von Christian Berger und Danuta Mirka (beide Freiburg) organisierte Tagung hatte sich zum Ziel gesetzt, Musikwissenschaftler und Musiktheoretiker aus Deutschland und den USA an einen Tisch zu bringen, um so die unterschiedlichen Prämissen ihrer wissenschaftlichen Arbeit konfrontieren und gemeinsam diskutieren zu können.

Musik wurde im späten 18. Jahrhundert in erster Linie als eine Form der Kommunikation aufgefasst, und insbesondere Haydn, Mozart und Beethoven haben in vielen ihrer Werke ausprobiert, wie sie auf die verschiedenen Momente des Hörprozesses (Wahrnehmung – Verständnis – Kognition – Interpretation) Einfluss nehmen können und wie ein solcher Hörprozess bewusst gelenkt, getäuscht und der Hörer schließlich zu den am wenigsten erwarteten und daher überraschendsten Momenten geführt werden kann. Aus diesen Überlegungen ließen sich drei Hauptaspekte des Themas ableiten.

Als erstes wurde der Blick auf die Möglichkeiten des Komponisten gerichtet, Einfluss auf den Kommunikationsprozess zu nehmen und so das kommunikative Spiel in Gang zu setzen. Eine solche Art der Kommunikation setzt allerdings ein Sprachsystem mit Konventionen voraus, die dem heutigen Hörer oft nicht mehr vertraut sind. Aufgabe der Musikwissenschaft ist es, diese Konventionen wieder herauszuarbeiten, um die Botschaft des Komponisten überhaupt verstehen zu können. Die folgenden Gesichtspunkte wurden während der Tagung besonders zur Sprache gebracht:

1. Die elementaren Voraussetzungen der sog. „Wiener Klassischen Musik“ wie Schemata, kanzenielle Wendungen, Verhältnis von Takt und Metrum (Christian Berger: *Beethovens 1. Sinfonie*; William Caplin, Montreal: „Bassmelodie“, Ludwig Holtmeier, Freiburg: Heinichens Generalbasslehre; Danuta Mirka, Freiburg: Takt und Metrum in Haydns und Mozarts Streichquartetten).

2. Die Auseinandersetzung mit formalen Schemata (Kofi Agawu, Princeton: *Beethovens Streichquartett* op. 18,3; Janet Schmalfeldt, Boston: *Beethovens Kreutzer-Sonate* op. 47; Claudia Maurer Zenck, Hamburg: *Beethovens Sonate* op. 31,1).

3. Die Topoi als zentrale Bestandteile der Konvention (Wye Allanbrook, Berkeley: *Mozart, Sonate A-Dur* KV 331; Gretchen Wheelock, Rochester: *Haydns Capricci*; Lawrence Zbikowski, Chicago: *Tanz-Topoi in Haydns Streichquartett* op. 76,4; Dean Sutcliffe, Cambridge: *Haydns Tempo di Menuetto-Finale*).

Ein weiterer Bereich galt dem Hörer, wobei die Frage nach der Wirkung der Musik im Vordergrund stand, insbesondere wie Erwartungen erzeugt und auch enttäuscht werden können (Robert Levin, Harvard) und welche Möglichkeiten das so genannte „Vor- und Rückwärtshören“ für ein musikalisches Verständnis bietet (Michael Spitzer, Durham: *Mozarts Streichquintett* KV 515). Allerdings bringt diese Ausrichtung auf den Hörer eine weitere Fragestellung mit sich, die im Laufe der Tagung immer deutlicher hervortrat, nämlich ob es einem Hörer des späten 20. und 21. Jahrhunderts überhaupt möglich ist, die Hörweise des 18. Jahrhunderts zu rekonstruieren.

Weitere Beiträge betrafen das Verhältnis von Komponist und Hörer (Paul Cobley, London, und Mark Evan Bonds, Chapel Hill), die Frage nach der Gestaltung von Werkgruppen (Elaine Sisman, New York, zu Haydns *Opus 76*) und den Einfluss der Sprache auf die Komposition auch von Instrumentalmusik (William Rothstein, New York).

Zwar gelang es im Laufe der Tagung nicht – wie James Webster, New York, am Schluss zu Recht bemerkte –, eine allgemeine Definition von Kommunikation durch, mit und über Musik zu formulieren, gleichwohl erscheint diese Einschränkung angesichts der vielfältigen Facetten, die durch die Konzentration auf den Aspekt der „Kommunikation“ ans Licht gebracht wurden, eher als eine Herausforderung. In diesem Sinne bot die Tagung eine Gelegenheit, nicht nur all diese Fragen intensiv anzusprechen, sondern auch in den Diskussionen zu verdeutlichen, welche Gesichtspunkte einer weiteren Behandlung harren.

St. Florian, 15. bis 18. September 2005:

„Der junge Bruckner“

von Rainer Boss, Bonn

Das Anton Bruckner Institut Linz (ABIL) veranstaltet im Wechsel mit den Linzer Bruckner-Symposien alle zwei Jahre Tagungen, die nicht nur thematisch, sondern auch topographisch einen engen Bezug zu Bruckner herstellen. So folgte 2005 nach Wien (1999), Gmunden (2001) und Steyr (2003) St. Florian mit einer Tagung zum „jungen Bruckner“, der entscheidende Phasen seines Lebens und seiner Ausbildung dort im Stift ganz in der Nähe seines Geburtsortes Ansfelden verbracht hat, 1837 bis 1840 als Sängerknabe, 1845 bis 1855 als Schullehrer sowie Organist und später immer wieder als Feriengast.

Ein erster Themenschwerpunkt führte ein in die Welt, die Bruckner in St. Florian vorgefunden hat und die für seinen weiteren musikalischen Weg vom traditionsgebundenen Kirchenmusiker zum progressiven, herausragenden Sinfoniker von großer Bedeutung war. Karl Rehberger (St. Florian) berichtete über „Organisten, Komponisten, Musiker und Sängerknaben“, Helmut Barak (Wien) über „Frühe Förderung und musikalischer Dank: Propst Michael Arneith“. Franz Zamazal (Linz) ging mit einigen „Anmerkungen zum Schulwesen und zur Lehrerschaft“ auf Bruckner als Volksschullehrer ein.

Ein weiterer Themenkomplex befasste sich mit weltlicher sowie ländlicher Musik und anderen Kunst- und Kulturbereichen zur Zeit des jungen Bruckner in Oberösterreich. Andreas Lindner (Wien) stellte „Weltliche Musik in oberösterreichischen Stiften“ vor. Klaus Petermayr (Linz) berichtete über „Ländliche Gebrauchsmusik“. Neben der Gattung der Landmesse wurden verschiedene kirchliche Anlässe wie Krippenspiele, Hochzeiten oder auch Begräbnisse zur musikalischen Produktion genutzt. Reichhaltige Ländler-Sammlungen sind im weltlichen Bereich zu nennen. Georg Heilingsetzer (Linz) analysierte „Politik, Kultur und Gesellschaft zwischen Biedermeier und Gründerzeit“. Lothar Schultes (Linz) stellte ausgewählte Exemplare bildender Kunst vor, darunter Landschafts-Stimmungen von Adalbert Stifter. Helga Ebner (Linz) ging in ihrem Vortrag „Literatur in Linz“ auf Bruckners Textdichter (August Silberstein usw.) ein. Andrea Harrandt (Wien) berichtete über das Linzer Theater- und Musikleben, das vor allem in den 1860er-Jahren mit den Aufführungen Wagner'scher Opern für Aufsehen sorgte. Berühmt geworden ist Bruckners *Tannhäuser*-Erlebnis bei der Linzer Erstaufführung 1863.

Erich Wolfgang Partsch (Wien) stellte ein „Methodikskriptum des jungen Bruckner“ vor, das er im Rahmen seiner Lehrerausbildung 1840/41 bei Johann Nepomuk Pauspertl (Wladyk) von Drachenthal mitgeschrieben hatte. Die psychologisch fundierte Methode Pauspertls farbte auf Bruckners eigenen Unterricht ab. Leopold Brauneiss (Wien) ging „Bruckners Studien bei Simon Sechter“ nach. Paul Hawkshaw (Yale) befasste sich mit „Bruckners Abschriften fremder Werke“, die der heranwachsende Komponist vor allem in den St. Florianer Archiven vorfand. Karl Mitterschiffthaler (Wien) berichtete über die „Kirchenmusik in Oberösterreich bis 1868“. Stefan Icarus Kaiser (Wilhering) stellte „Karl Waldeck, Bruckners Nachfolger als Dom- und Stadtpfarrorganist“ vor.

Zwei abschließende Vorträge beschäftigten sich mit der Zeit der großen Wende in Bruckners Leben, die ihn vom traditionsgebundenen Kirchenmusiker zum epochalen Sinfoniker reifen ließ, was sich vor allem in den 1860er-Jahren vollzog und mit dem Umzug von Linz nach Wien im Jahre 1868 auch biographisch zu untermauern ist. Thomas Leibnitz (Wien) fokussierte daher seinen Vortrag auf „Wien 1868. Eine musikalische Momentaufnahme“. Hermann Jung (Mannheim) sprach über „Anton Bruckners symphonischen Anfang“. Eine erste *Studien-Sinfonie* verweist noch sehr deutlich auf die Vorbilder. Die *Erste Sinfonie* hingegen erweist sich bereits als originales „keckes Beserl“, wie Bruckner selbst geäußert haben soll.

Köln, 23. bis 25. September 2005:

„Das Erzbistum Köln in der Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts“

von Fabian Kolb, Köln

Die Kölner Musikpflege im 15. und 16. Jahrhundert und die Rolle der Erzdiözese Köln in der Musikgeschichte dieser Zeit finden in der gegenwärtigen Musikwissenschaft kaum bzw. nur marginale Berücksichtigung, legt die speziell für Köln bedauernd unvollständige Überlieferung musikhistorisch relevanter Quellen doch die Vermutung nahe, dass es in der Domstadt nahezu keine Entfaltung einer regelmäßigen Mehrstimmigkeit gab.

Klaus Wolfgang Niemöller (Köln) zeigte in seinem Festvortrag „Kölner Musikgeschichte zwischen Mittelalter und Renaissance“ die zahlreichen Verzahnungen von reichsstädtischer, kirchlicher und universitärer Musikpflege auf. In die erste Sektion, „Allgemeine Fragen“, führte Joachim

Oepen (Köln), der aus Sicht des Archivars auf bislang kaum genutzte Forschungsmöglichkeiten aufmerksam machte, die die Kölner Quellenlage trotz ihrer insgesamt schlechten Situation bietet. Die scheinbar fragmentarisierte Musikkultur nahm auch Laurenz Lütteken (Zürich; „Politische Zentren als musikalische Peripherie? Probleme einer musikhistorischen Topographie im deutschen Nordwesten des 15. und 16. Jahrhunderts“) zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen. Auf eine gewissermaßen übergeordnete kultur- und mentalitätshistorische Ebene überblendend entwarf Georg Mölich (Köln) „Das intellektuelle Profil der Reichsstadt Köln im 16. Jahrhundert“, bevor Klaus Pietschmann (Zürich) am Beispiel der Kapellstiftung des Patriziers Johannes Hardenrath den Blick auf „Ansätze und Probleme musikalischer Institutionalisierung im Köln der Renaissance“ konzentrieren konnte.

Speziell der stadtkölnischen Musikpflege widmete sich eine zweite Sektion. Inga Mai Groot (München; „Ein humanistisches Netzwerk: Die Musiktheoretiker der Kölner Schule in ihrem intellektuellen Umfeld“) zeigte den weit reichenden Einfluss der Kölner Musiktheoretiker und ihrer thomistisch inspirierten Überführung der „musica“ vom Quadrivium zum Trivium auf. In der Tat sind es größtenteils auch Musiktraktate, in denen sich die notendruckgeschichtliche Situation der Rheinmetropole im 16. Jahrhundert manifestiert, deren erstaunlich geringe Quantität und Qualität Andrea Lindmayr-Brandl (Salzburg; „Früher Notendruck in Köln“) darstellte. Ihre Bilanz verstärkend und auf das „Liederbuch des Arnt von Aich im Kontext der frühen Lieddrucke“ fokussierend wies Nicole Schwindt (Trossingen) auf zahlreiche, vor allem spezifisch musikalische Mängel dieses Sammeldrucks hin. Das in dieser Hinsicht negative Bild der Kölner Musikkultur konnte Christian Thomas Leitmeir (London) mit neuen Quellenfunden „Zur Musikpflege am Kölner Dom und fürstbischöflichen Hof in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts“ relativieren und belegen, dass am Dom mit gewissermaßen ad hoc zusammengestellten Ensembles sehr wohl auch Figuralmusik gepflegt wurde.

Eine dritte Sektion beschäftigte sich mit der musikalischen Vernetzung der Kölner Kirchenprovinz, wobei Eric North Rice (Connecticut) „Aachen als musikgeschichtliches Zentrum innerhalb des Kölner Erzbistums“ und gleichsam als Eingangstor niederländischer Polyphonie ausweisen konnte. Das von Adalbert Roth (Rom) gewonnene Bild der „Musiker aus der Kölner Kirchenprovinz im Spiegel der päpstlichen Registerserien“ aus dem 15. Jahrhundert war indes ernüchternd, ließ sich dort doch kein einziger Hinweis auf die Erzdiözese finden. Emilie Corswarem (Liège) und Philippe Vendrix (Tours) lenkten die Perspektive mit dem „Lütticher Fürstbischof Ernst von Bayern als Musikmäzen (1580–1612)“ schließlich auf die unvermutet spärlichen Musikbeziehungen der Diözesen Köln und Lüttich. Birgit Lodes (Wien) widmete sich schließlich Jacob Obrechts (?) *Missa Salve diva parens* als repräsentativer Komposition zu Maximilians I. Weihnachtsaufenthalt am Aachener Mariendom.

Die vierte Sektion, „Geistliche Liedpflege im Rheinland“, eröffnete Linda Maria Koldau (Frankfurt; „Weibliche Kulturräume, weibliche Spiritualität. Das Liedgut der *Devotio moderna* und das Liederbuch der Anna von Köln“). Jürgen Heidrich (Münster) befasste sich mit dem „Deutschsprachigen Kirchenlied im Rheinland in der Nachfolge des Bönnschen Gesangbuchs (1544)“ und wies diesen Druck als Kompilat eines weiten Kreises anderer reformatorischer Liedsammlungen aus, bevor Franz Körndle (Augsburg) abschließend die „Musikpflege der Kölner Bruderschaften im Vergleich zu anderen deutschen Städten“ untersuchte. Die Ergebnisse des Symposions sollen in den *Beiträgen zur rheinischen Musikgeschichte* erscheinen.

Weimar, 24. bis 27. September 2005:

„Schiller und die Musik“

von Christine Siegert, Köln

Es ist besonders erfreulich, wenn ‚außermusikalische‘ Jubiläen zu einer musikwissenschaftlichen Beschäftigung herausfordern, wie Friedrich Schillers 200. Todestag. Indes betonte Wolfgang Osthoff (Würzburg), der das Symposium gemeinsam mit Helen Geyer (Weimar-Jena) ausrichtete, dass Schiller einen derartigen Anlass eigentlich nicht nötig habe, was Vielfalt und Perspektivenreichtum der Referate bestätigen.

Aus Schillers Sicht widmete sich Adolf Nowak (Frankfurt) dem Thema, der aus dem Briefwechsel mit Christian Gottfried Körner Thesen zu Schillers Musikästhetik ableitete. Die übrigen Referate konzentrierten sich auf die Schiller-Rezeption; der Schwerpunkt lag auf dem Musiktheater.

Sabine Henze-Döhring (Marburg) stellte verschiedene Kompositionen zur ersten Szene des *Wilhelm Tell* vor; Christine Siegert befragte Schillers Schauspiel und stoffgleiche Opern auf revolutionäre Ideen. Cristina Ricca (Frankfurt) untersuchte den ‚Salto mortale‘ von Schillers *Jungfrau von Orleans* in das Libretto für Giuseppe Verdi, Mercedes Viale Ferrero (Turin/Mailand) verfolgte die musiktheatralischen Umsetzungen von Salvatore Viganòs Ballett bis hin zu Verdi. Die Textzusammenstellung Petr Čajkovskijs für seine *Jungfrau von Orleans* verfolgte Sofia Khorobrykh (Würzburg); Birgit Schmidt (Würzburg) verglich den Beginn der *Räuber* mit Verdis *I masnadieri*. Daniela Goldin Folena (Padua) beleuchtete die Rolle der Elisabeth in Verdis *Don Carlos*; Helen Geyer arbeitete Unterschiede der Konzeption der Titelfigur von Gaetano Donizettis *Maria Stuarda* gegenüber Schiller heraus. Ein vielschichtiges Panorama entwarf Magdalena Havlová (Brünn) indem sie, ausgehend von Schillers *Demetrius*-Fragment, Machtmechanismen und Personenkonstellationen untersuchte. Milan Pospišil und Marta Ottlová (Prag) dokumentierten Genese und Aufführungen von Otakar Hostinskýs und Zdeněk Fibichs *Braut von Messina*. Angesichts einer Tagung zu Schiller und Franz Schubert im Mai beschäftigte sich nur Helmut Well (Weimar-Jena) mit Liedern; er zeigte die Vielfalt der Schillervertonungen von Zumsteeg, Zelter u. a. auf.

Während man für die musiktheatralische Umsetzung von Schillers Werken durchaus allgemeine Tendenzen konstatieren kann (Konzentration der Handlung auf wesentliche Szenen, Reduktion der Personenzahl, Auseinandersetzung mit der Zensur), unterscheiden sich die vorgestellten Chorkompositionen stark von einander: Felix Mendelssohn Bartholdys *Festgesang an die Künstler*, ein Auftragswerk zum deutsch-flämischen Sängerefest (Armin Koch, Würzburg), Carl Orffs *Dithyrambi* (Thomas Rösch, München), Richard Strauss' *Der Abend*, ein instrumental angelegtes Tongemälde, und Hans Pfitzners *Kolumbus* (Friedhelm Brusniak, Würzburg). Constantin Floros (Hamburg) situierte Brahms' *Nänie* in einem Beziehungsgeflecht aus Schillers Dichtung, Anselm Feuerbachs Malerei und einer Vertonung von Hermann Goetz; Wolfgang Osthoff zeigte detailliert Beethovens Textbehandlung im Finale seiner *Neunten Sinfonie* auf, wobei sich erstaunliche Hintergründe ergaben. Mit den Sinfonischen Dichtungen *Wallensteins Lager* von Bedřich Smetana (Claus Oefner, Eisenach) und Franz Liszts *Die Ideale* (Detlef Altenburg, Weimar-Jena) sowie Robert Schumanns *Die Braut von Messina* (Hans-Jörg Ewert, Würzburg) wurden auch Instrumentalwerke behandelt, wobei die Deutung von Schumanns Ouvertüre als ‚Vertonung‘ des Vorworts von Schillers Drama faszinierte.

Schließlich fragte Albrecht von Massow (Weimar-Jena), warum Komponisten der Neuen Musik nur selten Schiller vertonten, und machte plausibel, dass Schillers Sprache mit der avancierten Musiksprache des 20. Jahrhunderts nur schwer kompatibel sei.

Die Vorträge wurden von drei Konzerten ergänzt, in denen unbekannte Lieder von Schillers Zeitgenossen, Krzysztof Meyers *12. Streichquartett* als Uraufführung sowie Johann Rudolf Zumsteegs Schauspielmusik zu den *Räubern* erklangen.

Zürich, 5. November 2005:

Tagung der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft / Société suisse de musicologie „Isolation und ästhetische Autonomie: Arthur Honegger in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts“

von Cristina Urchueguía, Frankfurt am Main

Aus Anlass des 50. Todestages von Arthur Honegger am 27. November 2005 veranstaltete das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Zürich in Zusammenarbeit mit der Paul Sacher Stiftung (Basel) unter Leitung von Felix Meyer und Laurenz Lütteken eine Tagung, in der die Rolle Honeggers im Musikgeschichtsbild des 20. Jahrhunderts grundlegend problematisiert wurde. Als Ehrengast war die Tochter des Komponisten anwesend. Mit dem Attribut des „Querständigen“ charakterisierte Lütteken den Komponisten, der 1948 ein Ehrendoktorat der Universität Zürich erhielt, als einen, der sich bewusst dem Diktat einer dominierenden Kompositionsweise in der Abkehr von Tonalität und unmittelbarer Fasslichkeit widersetzte und dennoch einen Anspruch auf Avanciertheit verfocht.

In fünf Referaten wurden unterschiedliche Aspekte dieses Komponisten und seines Schaffens schlaglichtartig beleuchtet. So stellte Ulrich Konrad (Würzburg) dem on dit eines Abbruchs der sinfonischen Tradition unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg eine ansehnliche Zahl von tatsächlich komponierten und aufgeführten Sinfonien gegenüber, zu der sich 1945/46 auch Honeggers 3. *Sinfonie*, die *Symphonie liturgique* gesellte. Das Problem eines Überflusses an ästhetischen Impulsen bildete den Kern des einleitenden Beitrags von Peter Revers (Graz). Ulrich Tadday (Bremen) befasste sich mit den Begriffen „Fortschritt“ und „Kontrast“ in der 3. und 4. *Sinfonie Deliciae basiliensis*. Einen Blick in die frühe und relativ unbekannte Schaffensperiode Honeggers wagte Hans Jörg Jans (München/Lugano). Unter dem Blickwinkel einer Ästhetik des „Archaischen“ näherte sich Jans Werken unterschiedlicher Gattungen wie *Le Chant de Nigamon* (1917), *Horace victorieux* (1920) oder *Antigone* (1920). Auch Huguette Calmel (Paris) widmete sich der Bedeutung literarischer Einflüsse im Schaffen Honeggers. Anhand der langjährigen Beziehung zu Paul Claudel, die sich in der Zusammenarbeit bei verschiedenen Werken – wie etwa *Trois poèmes* (1939/40) oder *Tête d'or* (1949/50) – niederschlug, konnte Calmel eindrucksvoll die behutsame und individuelle Behandlung von Wort-Ton-Verhältnissen bis ins Detail darstellen.

Gemeinsam war allen Referaten jedoch die Feststellung, dass weite Teile des Schaffens von Honegger heute sowohl unbekannt als auch schwer zugänglich sind. Die Bemühungen um eine Erschließung des Notenmaterials, die Wiederbelebung von Honeggers Werken im Konzertleben und eine Erforschung von primären biographischen Materialien bilden heute zentrale Desiderate der Forschung und die notwendige Grundlage, um Honeggers Position in der Musikgeschichte zu erschließen.

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 Diplomanden- und Dissertantenseminaren sowie Kolloquien ohne nähere inhaltliche Bestimmung.

Nachtrag Wintersemester 2005/06

Augsburg. Eckhard Böhringer M. A.: Ü: Aufführungsversuche. □ Prof. Dr. Johannes Hoyer: S: Musik im Museum. Musikwissenschaftliche Mitwirkung an Museumskonzeptionen (Methodik) – PS: Giovanni Pierluigi da Palestrina (um 1525–1594) und seine Zeit – PS: Sinfonien aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts (Analyse).

Bamberg. Prof. Dr. Max Peter Baumann: Kosmologie und Musik im Hochland der Anden – S: Lateinamerikanische Musik. Regionale Traditionen in einer globalisierten Welt – S: Religiöse Gesänge und Weltethos im interkulturellen Dialog – Ü: Transkription und Analyse zu ausgewählten Beispielen religiöser Rezitationen und Gesänge. □ Prof. Dr. Marianne Bröcker: Tanz- und Tanzmusik in Europa – S: Stile traditioneller europäischer Volkstanzkulturen. □ Hamdi Tawfik M. A.: PS: Einführung in die musikologische Feldforschung.

Bayreuth. *Musiktheaterwissenschaft.* PD Dr. Arnold Jacobshagen: HS: Arnold Schönberg und Alban Berg. Das Musiktheater der „Wiener Schule“.

Detmold-Paderborn. Dr. Joachim Veit: PS: Neue Ausgaben von Beethoven-Sinfonien.

Dresden. *Hochschule für Musik.* Dr. Harry Lehmann: HS: Grundlagen der (Musik-)Ästhetik.

Greifswald. Beate Bugenhagen: Ü/S: Musica baltica/Notationskunde: Musikalische Quellen des 17. Jahrhunderts und ihre Übertragung. □ Markus Funck: Ü: Geschichte des Orgelbaus. □ Martin Loeser: S: Das Oratorium im 19. Jahrhundert in Deutschland. Gattungskonzeptionen und ihr kulturgeschichtlicher Kontext – S: Die Anfänge der Musikkritik im 18. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Matthias Schneider: S: Frescobaldi und seine Schule. □ PD Dr. Peter Tenhaef: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft – Ü: Grundlagen der musikalischen Analyse – Ü: Musikalische Repertoirekunde. □ Prof. Dr. Walter Werbeck: Allgemeine Musikgeschichte III – Richard Strauss – S: Kirchenmusik nach 1750: Erbauung oder Verfall.

Hannover. Dr. habil. Andreas Meyer: S: Die Lieder von Franz Schubert – S: 1913. Europa zwischen Avantgarde und Alltag.

Leipzig. *Hochschule für Musik und Theater. Fachrichtung Dramaturgie.* HD Dr. Jörg Rothkamm: BS: Exkursion Berlin/Potsdam zu „Tanzgeschichte im Überblick“ (gem. mit PD Dr. Barbara Büscher).

Leipzig. Dr. Birgit Heise: S: Musik und Instrumente in China (gem. mit Prof. Dr. Gretel Schwörer-Kohl, Halle). □ Gilbert Stöck M. A.: PS: Die Kirchenmusik von W. A. Mozart – Einführung in die musikalische Formanalyse I: Vokalmusik – Ü: Übung I, II und III zum PS: Einführung in die musikalische Formanalyse. □ Nico Thom M. A.: S: Third Stream. Zwischen Jazz und Kunstmusik.

Lüneburg. Prof. Dr. Hartwig Ahlberg: S: Musik und Recht. □ 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: S: 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.

Mainz. Prof. Dr. Wolfgang Hirschmann: HS: Georg Philipp Telemann und die europäischen Musikkulturen des 18. Jahrhunderts.

Salzburg. Ao. Prof. Dr. Manfred Bartmann: S: Musikethnologische Filmanalyse. □ Prof. Dr. Claudia Jeschke: S: „Tanztheater – Zwischen Rekonstruktion und Dekonstruktion“ – Ringvorlesung „Mobile Gefüge“. □ Univ.-Ass. Dr. Nicole Haitzinger: PS: Zur Ringvorlesung „Mobile Gefüge“. □ AoProf. Dr. Andrea Lindmayr-Brandl: S: Aus der Hist. Musikwissenschaft „Komponistenbiographien.“ □ Dr. Ulrich Mosch: Komponisten betrachten Bilder. Die Rezeption von Arnold Böcklins Malerei in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts und ihr Kontext. □ Univ.-Ass. Dr. Gunhild Oberzaucher-Schüller: Tanzwissenschaftliche Spezialgebiete „Die Klassiker des Balletts“. □ Prof. Dr. Jürg Stenzl: PS: Aus der Hist. Musikwissenschaft „Der Komponist György Ligeti und sein Werk.“ □ Univ.-Ass. Dr. Silvia Wälli: Musikwissenschaftliche Spezialgebiete „Performance“.

Siegen. Prof. Dr. Hermann Josef Busch: S: Musikstadt Paris – S: Die Flöte vom 18. bis zum 20. Jahrhundert – S: Beispiele zur Geschichte der Orgelmusik vom 14. Jahrhundert bis J. S. Bach – S: Franz Liszt. □ Prof. Martin Herchenröder: Formenlehre – Musikgeschichte III: 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Maria Luise Schulten: S: Musiksoziologie.

Wien. 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: Faschingsbrauchum 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. □ Dr. Univ.-Doz. tit. Ao. Prof. T. Antonicek: S: Historisch musikwissenschaftliches Seminar – Musik in außermusikalischen Quellen. □ Dr. G. Bobeth: Ü: Musikwissenschaftliche Arbeitstechniken – Ü: Einführung in die Neumennotation. □ P. Boenke: Ü: Einführung in das Hören von Strukturen – Ü: Übungen zum Tonsatz I: Kontrapunkt – Ü: Übungen zum Tonsatz I: Kontrapunkt. □ L. Brauneiss: Ü: Tonsatz I: Harmonielehre. □ M. Büsser: Popkultur und Pop-Begriff nach 1960. □ Dr. Univ.-Doz. W. Deutsch: SV: Musikcodierung und -Beschreibungssysteme. □ Dr. Univ.-Doz. O. Elschek: Empirische und theoretische Musikforschung. □ Univ.-Prof. Dr. G. Gruber: Koll: Franz Schubert – Musikgeschichte I – S: 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 einsätze Klavierstück – Ü: Musikwissenschaftliche Arbeitstechniken. □ Mag. G. Junker: VO+UE: Raumakustik. □ Prof. F. Kerschbaumer: UV: Geschichte des modernen Jazz. □ Lektor Prof. Dr. L. Knessl: UV: Die Musik im 20./21. Jahrhundert I. □ H. Kowar: UV: Flötenuhren – Flötenwerke. □ Univ.-Doz. Dr. tit. Ao. Prof. G. Kubik: UV: Afrikanische Musik I. □ W. Litschauer: PR: Editionstechnik am Beispiel Schubert. □ Univ.-Prof. Dr. B. Lodes: Ü: Übung zur Vorlesung Ludwig von Beethoven – S: Mozart, Beethoven und Schubert-Aspekte – 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 – V: Musik nach 1945 – PR: Musik in den Printmedien. □ Lektor Mag. H. Ortmayr: 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. Mag. Dr. A. Schmidhofer: S: Musikethnologie, Schamanismus, Musiktherapie. □ R. Schütz M. A.: PR: Praktische Einführung in das Gamelan-Spiel. □ Mag. Dr. B. Tammen: Einführung in die Musikikonographie. □ Mag. N. Wallaszkovits: PR: Schallträgerpraktikum. □ Ass.-Prof. Dr. M. Weber: Musik der Welt II – Ü: Musikwissenschaftliche Arbeitstechniken.

Sommersemester 2006

Augsburg. Eckhard Böhringer M. A.: Ü: Aufführungsversuche. □ Erich Broy M. A.: Ü: Kontrapunkt I (Historische Satzlehre). □ Daniela Galle M. A.: Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten (1). □ Prof. Dr. Johannes Hoyer: HS: Musikhistorische Konstellationen im Jahr 1756 (3) – S: Collegia musica in Süddeutschland (Landesforschung) – PS: Arnold Schönberg (1874–1951) Leben und Werk – PS: Musik des 17. Jahrhunderts von Schütz bis Buxtehude (Analyse). □ Dr. Erich Tremmel: Musik im Film – S: Händeleditionen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart (Editionstechnik) – Ü: Musikpaläographie I: Mensuralnotation.

Bamberg. *Ethnomusikologie/Volksmusik mit besonderer Berücksichtigung des fränkischen Raumes.* Prof. Dr. Max Peter Baumann: Musik im interkulturellen Kontext – S: Musikinstrumente, Ensembles und Orchester der Welt im Kulturvergleich – S: Das Phänomen des Borduns im Vergleich kulturspezifischer Ausdrucksformen – S: Feldforschung und Feldforschungsmethoden. □ David Saam: Interkulturelle Musikpraxis: Volksmusik mit X – Musik aus Franken und anderen Ländern.

Historische Musikwissenschaft. Prof. Dr. Martin Zenck: Musik der Renaissance – S: Madrigale von Monteverdi und Gesualdo (Methoden der musikalischen Analyse) – Ü: Strawinskij – K: Wahrnehmen und Verstehen (Projekt der VolkswagenStiftung) – S: Ferdinand Hand: *Ästhetik der Tonkunst* (1837). Lektürekurs. □ Dr. Tim Becker, Dr. Raphael Woebis: S: Lachenmann – Hölszky – Zender. Perspektiven Neuer Musik (interdisziplinäres Projekt, gefördert von der Robert Bosch Stiftung).

Basel. *Musikgeschichte.* Prof. Dr. Wulf Arlt: Guillaume Dufay und der Stilwandel vom späten Mittelalter in die Zeit Josquins – PS: Satz und Notation der Mehrstimmigkeit von Notre Dame bis Franco und Petrus de Cruce (gem. mit Dr. J. Llewellyn) – Schrift, Text und Musik im Mittelalter – HS: Stilistische und geographische Schichtung in

der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts (gem. mit Dr. J. Llewellyn) – Arbeitsgemeinschaft zu Forschungsfragen der älteren und neueren Musikgeschichte – Interdisziplinäre Ü: Gefeierte Wunder: Musikalisch-liturgische Umformungen hagiographischer Texte im lateinischen Mittelalter (gem. mit der Universität Freiburg i. Br.) (gem. mit Prof. Dr. F. Heinzer, Dr. L. Jiroušková und Dr. J. Llewellyn). □ Stefan Häussler M. A.: Ü: Amerikanische KomponistInnen der Gegenwart (einschließlich Probenworkshop mit dem Ensemble SurPlus). □ Dr. Martin Kirnbauer: Ü: Madrigali al tavolino. Polyfone Madrigale des 17. und 18. Jahrhunderts. □ Dr. D. Lentner: Ü: Russian 19th – 20th Century Opera in Its Cultural Context. □ PD Dr. Ulrich Mosch: Ü: Der Komponist Peter Eötvös. □ Dr. Dominique Muller: PS: Der musikalische Satz des 16. Jahrhunderts (Satzlehre II). □ Simon Obert M. A.: PS: Techniken, Terminologie, Notation der Neuen Musik. □ PD Dr. Matthias Schmidt: Aspekte der Rezeption „alter Musik“ im 19. und 20. Jahrhundert – PS: Kunst als Natur. Das Lied von C. Ph. E. Bach bis Schubert – HS: Gustav Mahler – Ü: Was ist musikalischer „Einfluss“? Übungen zu einer zentralen Kategorie von Werkanalyse und Wirkungsgeschichte. □ Prof. PD Dr. Joseph Willmann: Ü: Einführung in die musikalischen Handschriften des Mittelalters.

Bayreuth. Prof. Dr. Thomas Betzwieser: Musik im medialen Kontext – HS: Vokaldramatisches und Musiktheatrales bei Robert Schumann – PS: Operntheorien – Musikwissenschaftliches Kolloquium. □ PD Dr. Daniel Brandenburg: S: „Händel-Kastrat“ und „Verdi-Tenor“: Grundlagen der vokalen Interpretationsanalyse. □ PD Dr. Michael Fend: S: Deutsches und französisches Sololied im 19. Jahrhundert. □ PD Dr. Arnold Jacobshagen: HS: Die Zwölf-tonkompositionen von Arnold Schönberg und Anton Webern. □ Dr. Thomas Steiert: Ü: Einführung in das Partiturlesen.

Musiktheaterwissenschaft. PD Dr. Daniel Brandenburg: PS: „Händel-Kastrat“ und „Verdi-Tenor“. Grundlagen der vokalen Interpretationsanalyse. □ Dr. Rainer Franke: PS: Zeitoper – Tendenzen des Musiktheaters in der Weimarer Republik – Ü: Inszenierungen im Vergleich: Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen* – Ü: Mediale Vermittlung: Programmheft und Rezension. □ PD Dr. Arnold Jacobshagen: Europäische Musiktheatergeschichte II – HS: Georg Friedrich Händel und die italienische Oper in London – PS: Audiovisuelle Vorstellung exemplarischer Werke des Theaters und Musiktheaters (gem. mit PD Dr. Daniel Brandenburg, Dr. Rainer Franke, Dr. Stephanie Schroedter, Dr. Thomas Steiert, Dr. Sebastian Werr). □ Dr. Stephan Mösch: PS: Kopie, Verfälschung, Innovation? □ Dr. Stephanie Schroedter: PS: Theatertanz und Tanztheater – Tendenzen künstlerischen Tanzes im 20. Jahrhundert. □ Dr. Thomas Steiert: PS: Die Maler und die Bühne – PS: Mozart-Themen. □ Prof. Dr. Susanne Vill: HS: Kunst und Kitsch – PS: Einführung in die Aufführungsanalyse. □ Dr. Sebastian Werr: S: Organisation, Recht, Management im Theater.

Berlin. Freie Universität. Institut für Musikwissenschaft. Musikwissenschaftliches Seminar. Prof. Dr. Bodo Bischoff: PS: Zur Gestalt der *Femme fatale* in musikdramatischen Werken um 1900 – PS: Die Klaviersonate nach Beethoven: Chopin – Schumann – Liszt – Brahms (vorlesungsfreie Zeit). □ Dr. Frank Hentschel: PS: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten: Iannis Xenakis – PS: Probleme und Methoden der Musikwissenschaft: Einführung in die Filmmusik (am Beispiel des Horrorfilms). □ Prof. David Lido: HS: Issues in Musical Semiotics (Blockseminar). □ Prof. Dr. Jürgen Maehder: Richard Strauss: die Opern nach *Rosenkavalier* – HS: *Rosenkavalier* und *Ariadne auf Naxos* – HS: Gaspare Luigi Pacifico Spontini – OS: Methodenprobleme der Forschung. □ PD Dr. Franz Michael Maier: HS: Becketts Melodien. Die Musik und das Hörbare in Samuel Becketts Romanen, Theaterstücken, Hörspielen und Fernsehspielen. □ Prof. Dr. Albrecht Riethmüller: Film und Oper (gem. mit Prof. Dr. Gertrud Koch und Prof. Dr. Gabriele Brandstetter) – PS: Einführung in die Musikgeschichte: Joseph Haydn – HS: Musik im Deutschen Reich 1933–1945 – OS: Die Stellung der Musik in der Ästhetik (seit Kant). □ Dr. Oliver Vogel: PS: Das Pariser Notre Dame Repertoire.

Seminar für Vergleichende Musikwissenschaft. Dr. Christiane Gerischer: PS: Schmelztiegel Brasilien – Die Entstehung neuer Musikstile. □ PD Dr. Andreas Meyer: HS: Populäre Musik und die Konstruktion der Identität (Blockseminar). □ PD Dr. Klaus Näumann: PS: Klezmer Musik. □ Markus Schmidt M. A.: PS: Filmmusik in Südasien. □ Prof. Dr. Gert-Matthias Wegner: Buddhismus und Musikkulturen in Asien – PS: Dokumentation des Dasein-Festes in Bhaktapur/Nepal im Rahmen einer Exkursion – HS: Literatur und Schallaufnahmen zur europäischen Volksmusik.

Berlin. Humboldt-Universität. Silke Borgstedt: PS: „Sound Branding“. Auditive Logos und ihre Bedeutungs-(spiel)räume. □ Dr. Camilla Bork: PS: Was ist musikalische Virtuosität? – PS: Einführung in die Neue Musik. □ Prof. Dr. Dr. h. c. Hermann Danuser: Musikalische Moderne und Postmoderne – HS: Idee und Ideologie in der deutschen Musik des 19. und 20. Jahrhunderts II: Heldentum, Liebe, Allnatur – HS: Edgard Varèse: Pionier der Moderne – Koll: Musikhistoriographie II. □ Lutz Fahrenkrog-Petersen: PS: Kunst oder Pop? □ Dr. Clemens Fanselau: PS: Instrumentationslehren im 19. und 20. Jahrhundert – Instrumentation als expressive und strukturelle Koloristik. □ Wolfgang Fuhrmann: PS: Die Renaissance der Musiktheorie. Probleme des Denkens über Musik in der Frühen Neuzeit. □ Ingolf Haedicke: Ü: Elektroakustik. □ Dr. Simone Hohmaier: PS: Musik und Sport. □ Prof. Dr. Christian Kaden: Einführung in die Musikethnologie – PS: Musik und Weltbild(er) der Antike – HS: Spezialisten und „Liebhaber“. Probleme der musikalischen Professionalisierung in Geschichte und Gegenwart – Koll: Forschungseminar Musiksoziologie. □ Dr. Lars Klingberg: PS: Zu Editionstechniken Alter Musik: Quellen, Kataloge und Editionen. □ Prof. Dr. Reiner Kluge: Ü: Statistik für Geisteswissenschaftler/innen anhand von Beispielen. □ Dr. Karsten Mackensen: PS/HS: Macht, Markt und Manipulation – Musik und die Dialektik der Aufklärung – PS: Wissenschaft und Demut: Musik im Barock. □ Dr. Burkhard Meishein: PS: Richard Wagner und sein Mittelalter. □ PD Dr. Andreas Meyer: HS: Josquin Desprez

– der Komponist und sein Double. □ Prof. Dr. Tiago de Oliveira Pinto: HS: Ethnomusikologie der afro-amerikanischen Musik. □ Prof. Dr. Gerd Rienäcker: Romantische Musik? Romantische Oper? – PS/HS: Musiktheater der DDR. Konzepte, Werke, Inszenierungen – Ü: Einführung in die Paläographie II. □ Ullrich Scheideler: PS: Musik des Mittelalters: Techniken, Gattungen, Kontexte. □ Prof. Dr. Peter Wicke: Popmusik – Anatomie einer Musikpraxis – PS: Rundfunk als Faktor der Popmusikentwicklung – HS: Musik in Subkulturen – PS: Pop(Musik)-Theorien.

Berlin. *Technische Universität.* PD Dr. Martha Brech: S: Singen in Berlin. □ PD Dr. Heinz von Loesch: S: Tänze in der autonomen Kunstmusik der Klassik und Romantik. □ Daniil Petrov: S: Der russische Komponist Mikhail Glinka und die musikalische Geo-graphie Europas. □ Dr. Hans Joachim Maempel: S: Wechselwirkungen von Sprache und Musik im Rundfunk. □ Prof. Dr. Christian Martin Schmidt: Schubert: *Winterreise* – PS: *Schütz Symphoniae Sacrae II und III* – PS: Verdi *Requiem*. □ PD Dr. Robert Schmitt-Scheubel: S: Quellenkunde. □ Oliver Schwab-Felisch: Ü: Musik und Semiotik –Ü: Analyse als Text. □ Prof. Dr. Elena Ungeheuer: Musik und Sprache – HS: Sprachmusik nach 1950 – PS: Konzepte musikalischer Kommunikation – S: Schwerpunktseminar zu Musik und Sprache. □ Dr. Friederike Wissman: S: Die Gewalt der Sprache. Sowjet. Kunst im 20. Jahrhundert – S: Goethe-Vertonungen.

Berlin. *Universität der Künste.* Cornelia Bartsch: PS: Wer war Ethel Smyth II? Konzertprojekt über eine „streitbare“ englische Komponistin – PS: Musik in Theresienstadt. □ Dr. Monika Bloss: PS: Popmusik in der Analyse – Methoden der Popmusikforschung. Vermittlung von Arbeitstechniken und theoretisch fundiertem Wissen für die Auseinandersetzung mit populären Musikformen und Musikpraktiken – PS: Männlich – weiblich – androgyne – transgender? Repräsentation von Geschlecht in Musik. Auseinandersetzung mit der weitreichenden Bedeutung von Geschlecht und deren Relevanz für musikalische Zusammenarbeit. □ Markus Böggemann: PS: Musik und Bilder – Musik nach Bildern. □ Prof. Dr. Rainer Cadenbach: Musikgeschichte im Überblick: Vokalmusik, Musiksprache und Sprachmusik im 20. Jahrhundert – PS: Instrumentalunterricht als Musiklehre – drei gleichzeitige „Versuche“ von J. J. Quantz (1752) L. Mozart (1756), und C. Ph. E. Bach (1753/62) – PS/HS: Komposition, Tondichtung und Musiktheorie in Robert Schumanns Leben und Schaffen (gem. mit Prof. Dr. Martin Ullrich). □ Dr. Ellinore Fladt: S: Solokonzerte des 18. und 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Susanne Fontaine: Musikgeschichte im Überblick: Das 19. Jahrhundert – HS: Sinfonik der dreißiger Jahre – HS: Musikpublizistik im 19. Jahrhundert. □ Dr. Christoph Henzel: PS: Musik für Kinder. □ Cordula Heymann-Wentzel: PS: ABBA. Erfolgsgeschichte einer Band. □ Claudia Maria Knispel: PS: Mozart in Berlin (gem. mit M. Hochreiter). □ Johannes Laas: PS: Musikvermittlung als Aufgabe der Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Peter Rummenhölter: Die „Vorklassik“: Eine große Epoche der Musikgeschichte. □ Prof. Dr. Artur Simon: S: Musik in Afrika. □ Dr. Martin Supper: S: Neue Musik im Spiegel von Presse und ausgewählter Literatur.

Musiktheorie. Prof. Dr. Wolfgang Dinglinger: HS: Mendelssohns Kammermusik für Klavier und Streicher. □ Prof. Dr. Patrick Dinslage: HS: *Peer Gynt*. Henrik Ibsens Schauspiel mit der Musik von Edvard Grieg. Studien zu Literatur und Musik. □ Prof. Dr. Hartmut Fladt: HS: J. S. Bach – *Das wohltemperierte Klavier*. Analyse und Interpretation. □ Prof. Dr. Albert Richenhagen: HS: Musiktheorie des Mittelalters und der Renaissance unter dem Einfluss antiker Philosophie. □ Prof. Dr. Martin Ullrich: HS: Ernest Ansermet: *Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewusstsein* (gem. mit U. Seeberg).

Bern. Dr. Daniel Fuhrmann: PS: E. T. A. Hoffmann als Musikschritsteller und Komponist. □ Prof. Dr. Anselm Gerhard: Gluck und die europäische Oper im 18. Jahrhundert – S: Edgard Varèse und die Befreiung des Klangs – GS: Einführung in die Musiktheaterwissenschaft – Koll: Forum Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Victor Ravizza: S: Musik und Politik: Luigi Nono. □ Dr. Arne Stollberg: GS: Musikgeschichte in Beispielen.

Bochum/Essen. Prof. Dr. Christian Ahrens: PS: Methoden und Disziplinen der Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Horst Weber) (Essen) – HS: Robert Schumann (Bochum) – HS: Carl Phillip Emanuel Bach (Bochum). □ Prof. Dr. Matthias Brzoska: Grundlagen der Musikgeschichte (gem. mit Dr. Claus Raab) (Bochum/Essen) – PS: Oper im 20. Jahrhundert (Essen) – HS: Franz Schreker: Komponist der Moderne (Essen). □ Dr. Stefan Drees: Multi- und intermediale Konzepte in Musiktheater und Klangkunst (Essen). □ Marina Grochowski: PR: Orchestermanagement und Öffentlichkeitsarbeit (Bochumer Symphoniker). □ Dr. Corinna Herr: PS: Regiekonzepte für die Barockoper (Bochum). □ Dr. Hans Jaskulsky: PR: Programmheftgestaltung (Musisches Zentrum). □ Karin Kücüc: PR: Redaktion Kulturbereich (Westdeutsche Allgemeine Zeitung, Redaktion Witten). □ Prof. Dr. Peter P. Pachl: PS: Machtfaktoren auf der Schauspiel- und Musiktheaterbühne von Shakespeare bis heute (Bochum). □ Dr. Claus Raab: PS: Affekt und Zahl: J. S. Bachs *Wohltemperiertes Clavier* (Essen) – PS: Geschichte der Ouvertüre (Essen). □ PD Dr. Elisabeth Schmierer: PS: Sinfonik um1800: soziologische und kulturgeschichtliche Voraussetzungen (Einführung in die Musiksoziologie) (Essen) – HS: Opernproduktionen anhand ausgewählter Beispiele (u. a. *Fidelio*, *Carmen*, *Rigoletto*) (Essen). □ Prof. Dr. Udo Sirker: PS: Bläserquintette (Essen) – HS: Die barocke Oper (Essen) – HS: Modelle auditiver Wahrnehmung (Essen). □ Dr. Thomas Synofzik: PR: Robert Schumann-Haus Zwickau. □ Prof. Dr. Horst Weber: PS: Musikästhetik (Essen) – HS: Schumanns Liederkreis nach Eichendorff (gem. mit Prof. Dr. Franz Xaver Poncette) (Essen). □ Dr. Christian Wildhagen: PR: Operndramaturgie, Regie, Presse, Öffentlichkeitsarbeit (Theater Hagen). □ Dr. Wolfgang Winterhager: PS: W. A. Mozarts Klaviersonaten (Essen) – PS: Die Symphonien Peter Tschaikowskys (Essen). □ Christian Wolf (gem. mit Dr. Jürgen May): PR: Richard-Strauss-Institut Garmisch.

Bonn. Prof. Dr. Erik Fischer: Musik seit Beginn des 20. Jahrhunderts – PS: Musikgeschichtsschreibung für Anfänger – S: Musiktheorie und Musikanschauung der Antike – OS: Epistemologische Probleme der aktuellen musikwissenschaftlichen Forschung (gem. mit Prof. Dr. Anno Mungen und PD Dr. Bettina Schlüter). □ Dr. Horst-Willi Groß: PS: Aspekte musikalischen Satzes: Wege zur musikalischen Analyse. □ Dr. Volkmar Kramarz: PS: Sounddesign II – Einführung in die musikalische Analyse (an Beispielen aus der Pop-Musik). □ Annelie Kürsten M. A.: PS: Sound/Installation/Art. □ Dr. Lothar Mattner: PS: Musik im Fernsehen: Möglichkeiten und Grenzen einer Visualisierung von Musik. □ Walter L. Mik: PS: Endericher Herbst. Konzeption, Vorbereitung und Begleitung einer Bonner Veranstaltungsreihe. □ Prof. Dr. Anno Mungen: Oper als transnationales System – PS: Einführung in die Biographie: Arnold Schönberg – S: Musik und Architektur – OS: Musik und Musiktheater: Gattungs- und Medienanalyse. □ Prof. Dr. Emil Platen: Ludwig van Beethoven. Das Spätwerk. □ PD Dr. Bettina Schlüter: PS: Multimedia II – PS: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Zensur – Die Praxis der Indizierung von Tonträgern, Filmen und Computergames – OS: Wissenschaftstheorie. □ N. N.: PS: Musik und Literatur.

Bremen. Dr. Christian Höltge: Radio konkret – Möglichkeiten, Ausblicke und Medienwirklichkeit. □ Prof. Dr. Andreas Lehmann-Wermser: S: Jugendkulturen. □ Dr. Frank Nolte: Engelbert Humperdinck und der Schatten Wagners. □ Dr. Oliver Rostek: S: Franz Schubert: Die Liederzyklen. □ Prof. Dr. Tassilo Schmitt/Dr. Oliver Rostek: Die Antike im Musiktheater des 17. und 18. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Ulrich Taday: S: Einführung in die musikalische Hermeneutik – S: Hans Werner Henze – S: Einführung in die Musikästhetik – S: Robert Schumann und die musikalische Romantik. □ N. N.: S: Einführung in die systematische Musikwissenschaft – Quantitative und qualitative Methoden der Musikforschung.

Detmold/Paderborn. PD Dr. Jürgen Arndt: HS: Fantasie, Caprice, Improvisation: C. Ph. E. Bach, Niccolò Paganini, Keith Jarrett – PS: Italienische Oper in Frankreich von Pergolesi bis Rossini – PS: Nostalgie im Jazz. □ PD Dr. Rebecca Grotjahn: HS: Von atklassisch bis HIP. Geschichte der Rezeption alter Musik – HS: In Amüsierbetrieben und Kunsttempeln. Musiktheater in Deutschland 1918–1945 – PS: Das Geschlecht der Stimme: Theorie und Praxis des Singens in der Musikkultur des 20. Jahrhunderts – PS: Sängerinnen und Komponistinnen (Vorbereitung eines künstlerisch-wissenschaftlichen Projekts) – PS: Clara Wieck, Robert Schumann und die Idee der romantischen Liebe. □ Prof. Dr. Werner Keil: Allgemeine Musikgeschichte II – HS: Igor Strawinsky – PS: Geschichte der Symphonie im 19. Jahrhundert – PS: Quellentexte zur Musiktheorie und Musikästhetik nach 1800. □ Prof. Dr. Annegrit Laubenthal: HS: Musik zu Shakespeare – HS.: Das Madrigal um 1600 – PS: Reisewege als Thema der Musikgeschichtsschreibung – PS: Komponieren vor 1600. □ Dr. Paul Thissen: PS: Die Symphonie in Frankreich nach César Franck. □ Prof. Dr. Joachim Veit: PS: Webers *Freischütz*: Werk und Rezeption – Ü: MeisterWerk-Kurs (gem. mit Dr. Irmilind Capelle, Prof. Hans-Dietrich Klaus, Lydia Steiger).

Dortmund. Prof. (em.) Dr. Martin Geck: S: Mozarts Wiener Jahre. □ Dr. Dietrich Helms: Ü: Geschichte und Repertoire des Musiktheaters für Kinder – HS: Verbotene Musik – verfolgte Musiker – S: Oper und Märchen. □ Prof. Dr. Eva Maria Houben: S: Musik zwischen Komposition und Improvisation – Integriert: Komponistenporträt Anne Horstmann/Dörte Nienstedt (mit Konzert) – S: Analyse/ Interpretation: J. S. Bach – Orgelkompositionen – S: Tonsatz/Komposition: Choralbearbeitungen für Orgel – J. S. Bach und seine Zeit – Projekt Komposition: experimental music class – Integriert: Gambirinus-fellowship Michael Pisaro. □ Prof. Dr. Holger Noltze: S: Musik und Medien: Chronik der laufenden Ereignisse – S: Mozart im Mozartjahr – Helden der Musikkritik: Eduard Hanslick. □ Dr. Klaus Oehl: S: Mozarts Streicher- und Bläserkonzerte. □ Prof. Dr. Michael Stegemann: Musikgeschichte II – S: Antonio Vivaldi – S: Interpretationsforschung: Die Klavierkonzerte von W. A. Mozart – S: Geschichte der Film-musik (3): Musiker – Biographien im Film – S: Hörseminar: Opern-Einakter.

Dresden. Technische Universität. Prof. Dr. Manfred Fechner: HS: Vom Umgang mit „alten Noten“ (Mitteldeutsche Barockmusik im Kontext von Quellenbewertung, editorischer Aufbereitung und werkgerechter Aufführungspraxis). □ Prof. Dr. Matthias Herrmann: S: Dresdner Musikgeschichte vor 1700. □ Dr. Angelika Jung: S: 1001 Ton – Zur musikalischen Symbolik in der islamischen Kultur. □ Dr. des. Wolfgang Mende: S: Instrumentation als semantisches System – S/Ü: Paläographie der Musik – Ü: Lektüre musikwissenschaftlicher Texte. □ Prof. Dr. Hans-Günter Ottenberg: Musikgeschichte im Überblick, Teil II (Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts) – S: Exemplarische Studien zur Musikgeschichte – S: Die Klaviermusik Carl Philipp Emanuel Bachs – HS: Seminar zur Wiener Musikgeschichte (Vorbereitung der Wien-Exkursion 2006). □ PD Dr. Johannes Roßner: PS: Die Klaviermusik Robert Schumanns und seiner Zeit – HS: Geschichte des Oratoriums im 18. und 19. Jahrhundert. □ Dr. Reiner Zimmermann: S: Ein Musikwissenschaftler im Dienste sächsischer Kulturpolitik.

Dresden. Hochschule für Musik. Prof. Dr. Manuel Gervink: V/PS: Musik des 19. Jahrhunderts II – Musikgeschichte II (für Schulmusiker) – Musikgeschichte IV (für Schulmusiker) – HS: Genie und Wahnsinn. Musikerromane und -filme und ihre Bewertung – HS: Stationen der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts II. □ Prof. Dr. Matthias Herrmann: Musikgeschichte bis zum 18. Jahrhundert (mit PS) – Europäische Musikgeschichte im Überblick – HS: Acht Jahrhunderte Musik in Dresden (mit Besuchen Dresdner Musikinstitutionen). □ Dr. Jörn Peter Hiekel: Komposition im 20. Jahrhundert, Teil 2 (1950–2005) – S: Aufführungspraxis Neuer Musik – HS: Orientierungen. Wege im Pluralismus der Gegenwartsmusik. Mit Exkursion zur Frühjahrstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt (gem. mit Prof. Dr. Wolfgang Lessing). □ Dr. Johannes Roßner: HS: Aspekte der Klassikrezeption im Musikschrifttum und in der Musik des 19. Jahrhunderts – HS: Der Fauststoff in der Musik

des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. □ Dr. Stephan Rieckert: HS: Kultur – Recht – Medien. Praktische Grundlagen und Grundfragen des Musikerberufs.

Düsseldorf. Prof. Dr. Andreas Ballstaedt: US/MS: Methoden der musikalischen Analyse – MittelS: Von der Moderne zur Neuen Musik. Musikalische Konzeptionen der Jahrhundertwende – OS/HS: Mozart, *Le nozze di Figaro*. □ Prof. Dr. Wolfgang Bretschneider: US/MS: „Mit Dir überspringe ich Mauern“. Psalmenvertonungen von der Gregorianik bis zur Gegenwart. □ Dr. Achim Heidenreich: MS: Große Vokal- und Orchesterformen nach 1945. □ Dr. Bernhard Höfele: US/MS: Militärmusikgeschichte im Überblick. □ Prof. Dr. Dr. Volker Kalisch: US/MS: Mozarts Kammer- und Freiluftmusiken – MS: Positionen der Musikwissenschaft – OS/HS: Die Politisierung der Musik seit der Französischen Revolution. □ Dr. Heiner Klug: US/MS: Aspekte abendländischer Musikkultur (2). □ Prof. Dr. Gustav-Adolf Krieg: US/MS: Die religiösen Grundlagen der mittelalterlichen Musik. □ Dr. Uwe Pätzold: MS: Traditionelle ethnische Musikkonzepte außerhalb der Sphäre der abendländisch-temperierten Stimmung.

Eichstätt. Prof. Dr. Christoph Louven: Ü: Audio- und Video-Aufnahmetechnik – Grundlagen der musikalischen Akustik. □ Rudolf Pscherer: S: Musikgeschichte im Überblick. □ Dr. Jürgen Schöpf: S: Afrikanische Musiktraditionen – Ü: Musik für „Flöten“-Ensembles aus aller Welt. □ Dr. Iris Winkler: S: Musik und Dichtung – Ü: Editionsübung.

Erlangen-Nürnberg. Prof. Dr. Andreas Haug: Musik und Vers: Eine Problemgeschichte vom Mittelalter bis in die Moderne – HS: Lateinische Lieder des Mittelalters (800–1200) – PS: Mozarts Sinfonien. □ Prof. Dr. Wolfgang Hirschmann: MS: *Armida* als Opernstoff (gem. mit Dr. La Salvia). □ Dr. Andreas Jacob: MS: Händels Opern. □ Dr. Michael Klaper: MS: Analyse ausgewählter Kompositionen von Béla Bartók – Notationsgeschichte III: Aufzeichnungswesen mehrstimmiger Musik des 14. Jahrhunderts. □ Dr. Thomas Röder: PS: Das Madrigal – MS: Die späten Opern des Leoš Janáček (gem. mit Dr. Lenka Jiroušková) – PS: Historischer Tonsatz Ib: Harmonik II – PS: Historischer Tonsatz Ila: Kontrapunkt I. □ Prof. Dr. Eckhard Roch: HS: Musikalische Gattungsgeschichte: Das Oratorium – V/Ü: Überblick 19. Jahrhundert.

Essen. Folkwang-Hochschule. Prof. Dr. Christian Ahrens: Methoden und Disziplinen der Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Horst Weber). □ Prof. Dr. Matthias Brzoska: Grundlagen der Musikgeschichte und der Musikwissenschaft (gem. mit Dr. Claus Raab, Prof. Dr. Horst Weber) – PS: Die Oper im 20. Jahrhundert – S: Der Berliner Salon. □ Dr. Stefan Drees: Multi- und intermediale Konzeptionen in der Musik nach 1960. □ PD Dr. Andreas Jacob: S: Musikwissenschaft zwischen Philologie und Kulturwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Horst Weber). □ Dr. Claus Raab: PS: Geschichte der Ouvertüre – S: Affekt und Zahl in J. S. Bachs *Wohltemperiertem Klavier*. □ PD Dr. Elisabeth Schmierer: PS: Sinfonik im 18. Jahrhundert: Musiksoziologische und kulturgeschichtliche Voraussetzungen – S: Opernproduktionen an ausgewählten Beispielen. □ Prof. Dr. Udo Sirker: PS: Musikalische Aufführungspraxis aus akustischer, musikpsychologischer und historischer Sicht – PS: Das Bläserquintett – eine musikalische Gattung? – S: Aspekte der Sozialgeschichte der Oper. □ Prof. Dr. Horst Weber: S: Musik in der Fremde. Schumann und Eisler. □ Dr. Wolfgang Winterhager: PS: Die Symphonien Peter Tschaikowskys – PS: W. A. Mozarts Klaviersonaten.

Frankfurt am Main. Universität. PD Dr. Rainer Bayreuther: Genese der abendländischen Mehrstimmigkeit 800–1300. Ein Überblick – PS: Einführung in die Musikwissenschaft – HS: Die Anfänge der Hamburger Oper – S: Musikalische Frühromantik. Vom *Tristan* zum *Parsifal*. □ Dr. Markus Fahlbusch: PS: Die musikalische Vorklassik. Musiker, Schulen, Öffentlichkeit. □ Dr. Eric Fiedler: PS: Notationskunde: Weiße Mensuralnotation. □ Dr. Kerstin Helfricht: HS: Musikalische Metamorphosen. Parodien, Bearbeitungen, Entlehnungspraxis (Quellenkunde). □ Dr. Gisa Jähnichen: Musik in der Welt des Islams: Perspektiven und Interpretationen – Zwischen Gypsy und mp3: Populärmusik und Kulturtransfer in Europa – PS: AV-Archivierung und –management für musik- und medienwissenschaftliche Berufsfelder/Teil II – HS: Von musikalischen Wunderkindern zum Jugendwahn: familiäre, kulturelle und soziale Normative in Film- und Videoszenierungen. □ PD Dr. Linda Maria Koldau: Nationalismus, Nationalreligiosität und deutsche Oratorien im 19. Jahrhundert – PS: Einführung in die musikalische Analyse – S: Bedřich Smetanas *Má vlast*. □ Prof. Dr. Adolf Nowak: Musiktheorie und Musikästhetik im 20. Jahrhundert – S: Gustav Mahler: Die Symphonien I–IV – HS: Kompositionen für ein unbegleitetes Melodieinstrument – OS: Aktuelle Fragen der Musikwissenschaft. □ Dr. Marion Saxer: S: Musiktraktate des Mittelalters und der Renaissance (Lat. Theoretikerlektüre).

Frankfurt am Main. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Prof. Dr. Peter Ackermann (gem. mit Veronika Jezovšek M. A.): PS: Musikgeschichte im Überblick I (vom Beginn der Mehrstimmigkeit bis zum Frühbarock)/Einführung in die Musikwissenschaft – S: Notationskunde: Orgel- und Lautentabulaturen, weiße Mensuralnotation – S: Johann Strauß. □ Dr. Peer Findeisen: S: Vor-Spiele. Ein Lektürekurs zum gattungsgeschichtlichen Wandel des Klavierpräludiums durch die Jahrhunderte. □ Dr. Christoph Flamm: S: Aleksandr Skrjabin: Von der Romantik zur Moderne. □ Dr. Oliver Fürbeth: S: Schuberts späte Instrumentalmusik – PS: Formenlehre I – PS: Einführung in die musikalische Analyse – S: Formenlehre II. □ Prof. Dr. Susanna Großmann-Vendrey: Musikgeschichte Teil V. Das 20. Jahrhundert – PS: Formenlehre I – S: Formenlehre II – S: Werkanalyse II. □ Dr. Ann-Katrin Heimer: S: Das Liedschaffen Robert Schumanns. □ Dr. Kerstin Helfricht: S: Römische Kirchenmusik in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. □ Veronika Jezovšek M. A.: PS: Musikgeschichte im Überblick I (vom Beginn der Mehrstimmigkeit bis zum Frühbarock)/Einführung in die Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Peter Ackermann) – PS: Einfüh-

rung in musikwissenschaftliches Arbeiten: Recherche, Strukturierung, Präsentation. □ Prof. Dr. Ute Jung-Kaiser: S: Schumanns Musik für Kinder und Erwachsene. Fragen zur Vermittlung und Aktualisierung im Jubiläumsjahr 2006 – S: Der Nationalstil in Geschichte und Gegenwart. Zur definitorischen und didaktischen Problematik – OS: Neue Musik und ihre Vermittlung. □ Juditha Kroneisen-Weith: S: Geschichte, Literatur und Stilistik der Streichinstrumente I. □ Dr. Sandra Müller-Berg: S: US-amerikanische Musik im 20. Jahrhundert. □ Dr. Gerhard Putschögl: S: Geschichte des Jazz. Teil I. □ Johannes Volker Schmidt: PS: Formenlehre II. □ Prof. Dr. Giselher Schubert: S: Düsseldorf 1853: Schumann und Brahms. □ Dr. Jochen Stolla: S: Radiowerkstatt.

Musiktheorie: Prof. Dr. Christian Thorau: HS: Klangkunst. Geschichte, Ästhetik und Rezeption (gem. mit Prof. Gerhard Müller-Hornbach). □ Ernst August Klötzke: S: Richard Wagner: *Der Ring des Nibelungen*. □ Julian Klein: S: Performative Musik der Gegenwart.

Freiburg. Prof. Dr. Christian Berger: Musikalische Analyse – S: Oswald von Wolkenstein (gem. mit Prof. Dr. Hans-Jochen Schiewer) – PS: Traktatlektüre: Johannes Affligemensis, *De Musica* (1100) – Ü: Praktische Übung zur Aufführung spätmittelalterlicher Musik. □ Prof. Dr. Konrad Küster: Musik des 15. und 16. Jahrhunderts – S: Von Hawkins bis Kiesewetter: Die Idee der „Allgemeinen Geschichte der Musik“ – PS: Das Ende der Niederländer in Italien. □ Dr. Matteo Nanni: PS: Einführung in die musikalische Analyse – PS: Luciano Berio: Sprache und Geschichte (gem. mit Dr. Markus Bandur). □ Dr. Thomas Seedorf: PS: Peter Tschaikowsky – PS: Musik im Spannungsfeld zwischen Geschichte, Theorie und Praxis (gem. mit Prof. Ludwig Holtmeier). □ Christian Schaper M. A.: PS: Das Leitmotiv. □ Dr. Matthias Thiemel: PS: Pentatonik in Indien und Japan.

Freiburg. *Staatliche Hochschule für Musik.* Dr. Michael Belotti: S: Geschichte der Orgelmusik: Die Orgelmusik Johann Sebastian Bachs im Kontext ihrer Zeit – S: Geschichte der Kirchenmusik: Kirchenmusik der Wiener Klassik. □ Prof. Dr. Janina Klassen: Mozart zwischen historischem Ort und heutiger Vermarktung – S: Rhetorik und die Ästhetik des Performativen; Teil des Opernprojekts „Thomas Arne“ in Zusammenarbeit mit dem Institut für Musiktheater und dem Institut für Alte Musik – S: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Joseph Willmann: W. A. Mozart und die Oper – Tutorium zur Vorlesung „W. A. Mozart und die Oper“ – S: Musiklehre des Mittelalters und ihre praktischen Konsequenzen für die Lektüre mittelalterlicher Aufzeichnung (gem. mit Prof. Dr. Christian Berger).

Fribourg. Therese Bruggisser-Lanker, Ch. C.: Auf der Suche nach dem verlorenen Klang – Die Rezeption mittelalterlicher Musik in der Neuzeit. □ François Seydoux M. A.: Ü: Histoire de l'écriture musicale II – Ü: Aufführungspraxis. □ Delphine Vincent, Lic. phil.: PS: Analyse de pièces musicales choisies. □ Prof. Luca Zoppelli, prof. ord.: Ü: Drames sans paroles II: Le concerto soliste, post 1850 – Ü: Histoire générale de la Musique I/II – S: L'air d'opéra italien au XVIII^e siècle: outils d'analyse.

Gießen. Ralf von Appen: PS: Wege der Analyse populärer und nicht-notierter Musik (gem. mit André Doehring) – Analyse II. □ Prof. Dr. Claudia Bullerjahn: PS: Musik im Alltag – PS: Musik und Bildende Kunst – PS/S: Musikerfilme – S: Musik und Emotion. □ Dr. Richard v. Georgi: PS/S: Persönlichkeit, Emotion und Musikrezeption – Ü: Empirische Forschungsmethoden. □ Prof. Dr. Peter Nitsche: PS: Probleme der Musikkritik – PS: Musik und Dichtung im 18. Jahrhundert – PS/S: Theorie der Musikgeschichtsschreibung – PS/S: Musiktheater im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Thomas Phleps: PS/S: Black Music II: Bebop and beyond. □ Dr. Dietmar Pickert: PS: Analyse I – Harmonik und Form an ausgewählten Beispielen, Methoden musikalischer Analyse. □ Claudia Zocher: PS: Musikalische Sozialisation.

Graz. Dr. Michael Aschauer: PS: Kompositionsgeschichte und Musikanalyse. □ Univ.-Doz. Dr. Federico Celestini: Nietzsche und die Musik. □ Univ.-Prof. Dr. Gerd Grupe: Einführung in die Musikethnologie. □ Ass.-Prof. Dr. Werner Jauk: PS: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft – Von der visuellen Musik zur Kunst des common digit – S: Strukturierungstechniken II: Prozessuale Musik. □ Mag. Annekatri Kessler: Ü: Einführung in die Akustik und Psychoakustik. □ Dr. Kordula Knaus: PS: Horizonterweiterndes Musikhören. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Josef Lederer: S: Quellen-Edition-Interpretation – Musikformen der Renaissance. □ Univ.-Prof. Dr. Richard Parncutt: S: Musikalische Bedeutung und Kultur – Psychoakustik und Musikwahrnehmung. □ Dr. Ivana Rentsch: S: Tanz und Musik. □ Univ.-Prof. Dr. Michael Walter: PS: Einführung in die historische Musikwissenschaft – S: Instrumentalmusik – Koll: Forschungskolloquium – PR: im SS 2006.

Graz. *Universität für Musik und darstellende Kunst Graz. Institut 6 – Kirchenmusik und Orgel.* Mag. Karl Dorneger: Orgelkunde. □ Mag. Dr. Ernst Hofhansl: Liturgik evangelisch – Spezialvorlesung Theologie (gemeinsam mit O. Univ.-Prof. Dr. Johann Trummer). □ Eugene-Joseph Lievens: Gregorianischer Choral – VU: Semiologie – S: Gregorianik. □ O. Univ.-Prof. Mag. Dr. Franz Karl Prassl: S: Anleitung zu wissenschaftlichem Arbeiten auf dem Gebiet der Dissertation. □ O. Univ.-Prof. Dr. Johann Trummer: Liturgik katholisch – S: Anleitung zu wissenschaftlichem Arbeiten auf dem Gebiet der Dissertation – Hymnologie – Aufführungspraktische Spezialvorlesung.

Institut 12 – Oberschützen. VProf. Dr. Klaus Aringer: Von Wagner bis Schönberg (Musikgeschichte IV) – Gemischte größere Besetzungen der Kammermusik: Schuberts Oktett und sein Umfeld – S: Solokonzerte des 18. Jahrhunderts – S: Anleitung zu wissenschaftlichem Arbeiten auf dem Gebiet der Dissertation. □ VAss. Dr. Mag. Bernhard Habla: Einführung in wissenschaftliche Gebiete: Musikethnologie/Musikanthropologie.

Institut 13 – Musikethnologie. Dr. Helmut Brenner: S: Wissenschaftliches Arbeiten für musikethnologische Themen: Theorie und Praxis der Feldforschung. □ Univ.-Prof. Dr. Gerd Grupe: V/Ü: Theorie und Praxis der

ki-Ganda-Musik Ugandas – S: Musikethnologische Regionalforschung: Musik in Afrika – V/Ü: Theorie und Praxis der zentraljavanischen Gamelan-Musik – S: Anleitung zum wissenschaftlichen Arbeiten auf dem Gebiet der Dissertation. □ ao. Univ.-Prof. Dr. Alois Mauerhofer: V/Ü: Musik im interkulturellen Vergleich: Stimmung – Stimme – Singen. □ Univ.-Prof. em. Dr. Wolfgang Suppan: S: Anleitung zum wissenschaftlichen Arbeiten auf dem Gebiet der Dissertation.

Institut 14 – Wertungsforschung: Ao. Univ.-Prof. Dr. Renate Bozič: S: Musik der Moderne: Welttheater Venedig. Vom Zusammenwirken der Künste. □ VProf. Dr. Federico Celestini: Musikästhetik II – Musik und Gesellschaft II. □ Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Harald Haslmayr: S: Musik der Moderne: Welttheater Venedig. Vom Zusammenwirken der Künste – S: Anleitung zu wissenschaftlichem Arbeiten auf dem Gebiet der Dissertation. □ em. O. Univ.-Prof. Dr. Otto Kolleritsch: S: Anleitung zu wissenschaftlichem Arbeiten auf dem Gebiet der Dissertation. □ Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Karin Marsoner: VS: Einführung in die musikbezogene Frauen- und Geschlechterforschung (gem. mit Ao. Univ.-Prof. Dr. Ingeborg Harer) – PS: Institutionen, Markt und Musik.

Institut 15 – Alte Musik und Aufführungspraxis. Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Ingeborg Harer (gem. mit Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Karin Marsoner): Musikbezogene Frauen- und Geschlechterforschung 2 – PR: E-Learning-Projekt – Historische Aufführungspraxis 2. □ Ao. Univ.-Prof. MMag. Dr. Klaus Hubmann: Historische Aufführungspraxis 6 – Aufführungspraktische Spezialvorlesung 2 – Historische Instrumentenkunde 2.

Institut 16 – Institut für Jazzforschung. O. Univ.-Prof. Dr. Franz Kerschbaumer: V/Ü: Einführung in Jazz und Populärmusik – Jazzgeschichte IV – Spezialvorlesungen aus Jazz und Populärmusik – S: Anleitung zu wissenschaftlichem Arbeiten auf dem Gebiet der Dissertation – V/Ü: Ensemble und Ensembledidaktik in Jazz und Populärmusik – Geschichte der Populärmusik. □ Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Elisabeth Kolleritsch: Jazz-Bibliographie. □ Ao. Univ.-Prof. Mag. DDr. Franz Krieger: S: Seminar für DiplomandInnen – S: Seminar aus Jazz und Populärmusik – V/Ü: Einführung in die Jazzforschung – Aspekte der Jazzwissenschaft – S: Anleitung zu wissenschaftlichem Arbeiten auf dem Gebiet der Dissertation. □ Ao. Univ.-Prof. Mag. Wolfgang Tozzi: Ü: Jazz-Rhythmusgruppenschulung – Individualtraining.

Institut 17 – Institut für Elektronische Musik und Akustik. Mag. Alberto De Campo: KE: Praktikum für Elektronische Musik. □ Univ.-Prof. Dr. Gerhard Eckel: S: Computermusik 2+4 – KE: Elektroakustische Komposition 1 – Geschichte der Elektroakustischen Musik und der Medienkunst 2 – LU: Installationskunst 1 – S: Anleitung zu wissenschaftlichem Arbeiten im Fach Akustik 1–4 – PR: Projekt Toningenieur – PR: Projekt 1+2. □ DI Cornelia Falch: PR: Projekt Toningenieur. □ Klaus Hollinetz: Kompositionstechniken der Elektronischen Musik – Ästhetik der Elektronischen Musik 2 – U: Sound Design 1. □ o. Univ.-Prof. Dr. Robert Hölldrich: Musikalische Akustik 2 – Akustik 2 – Instrumentenkunde und Akustik 2 – S: Musikalische Akustik – PR: Projekt Toningenieur – S: Anleitung zu wissenschaftlichem Arbeiten im Fach Akustik 1–4 – PR: Projekt 1+2. □ DI Bernhard Laback: Psychoakustik 2. □ DI Piotr Majdak: V/Ü: Algorithmen in Akustik und Computermusik 2. □ VAss. Mag. Gerhard Niehaus: S: Algorithmische Komposition – PR: Projekt Toningenieur – PR: Projekt 1+2. □ DI Markus Noisternig: LU: Beschallungstechnik – LU: Aufnahmetechnik 1 – LU: Aufnahmetechnik 3 – PR: Projekt Toningenieur. □ ao. Univ.-Prof. DI Winfried Ritsch: Einführung in die Elektronische Musik 2: LU: Computermusiksysteme – Elektronische Klangerzeugung und Musiktechnologie 2 – Echtzeit Computermusik Programmierung mit PD als Spezial LV Bakk. Komp – PR: Projekt Toningenieur – PR: Projekt 1+2 – S: Instrumentalmusik und Live-Elektronik. □ Univ.-Ass. DI Dr. Alois Sontacchi: Beschallungstechnik – S: Aufnahmetechnik 3 – PR: Projekt Toningenieur. □ DI Johannes Zmólnig: Ü: Künstlerisches Gestalten mit Klang 2 – PR: Projekt Toningenieur.

Greifswald. Beate Bugenhagen: Ü: Instrumentenkunde. □ Martin Loeser: Die Musik der Zweiten Wiener Schule – Ü: Vergleichende Musikwissenschaft/Musikethnologie. □ Prof. Dr. Matthias Schneider: S: Seminar zur Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert. □ PD Dr. Peter Tenhaef: Ü: Musikhistorische Bestimmungsübungen – Ü: Musikalische Gattungen und Formen – Ü: Die „Vitae Pomeranorum“ als Quelle zur Musica Baltica. □ Prof. Dr. Walter Werbeck: Allgemeine Musikgeschichte I – S: Anton Bruckners Sinfonien – S: Rezeption italienischer Musik in Deutschland im 17. Jahrhundert.

Göttingen. Dr. Ulrich Bartels: Ü: Notationskunde III: Mensuralnotation. □ Prof. Dr. Manfred Bartmann: S: Systemische und vergleichend-systematische Ansätze in der musik-ethnologischen Forschung. □ Prof. Dr. Rudolf Brandl: Das griechische Rebetiko – PS: Musikethnologische Analyse – Ü: Beispiele zum Rebetiko – HS: Videoarchivierung chinesischer Opern. □ Dr. Klaus-Peter Brenner: PS: Einführung in die Musikinstrumentenkunde. □ Jörg Ehrenfechter: S: Kirchenmusik. □ Prof. Dr. Rainer Fanselau: Ü: Béla Bartók und Zoltán Kodály. □ PD Dr. Ursula Kramer: Werke der jüngeren Musikgeschichte im Überblick, Teil 3: Von der „musikalischen Moderne“ bis ins 21. Jahrhundert – Ü: Interpretationsvergleich – HS: Die Musik der 1920er-Jahre – PS: Die romantische Oper. Seminar für jüngere Musikgeschichte. □ Dr. Helmut Lauterwasser: Ü: Analyse von Werken der älteren Musikgeschichte.

Halle. Prof. Dr. Wolfgang Auhagen: Koll: Forschungskolloquium Systematische Musikwissenschaft. □ Stephan Blaut M. A.: Ü: Notationskunde: Mensuralnotation. □ Dr. Veronika Busch: PS: Der-Die-Das Musik: Was hat Gender mit Musik zu tun?. □ Dr. Kathrin Eberl: PS: Formen bürgerlicher Musikkultur – Ü: Einführung in die Musikanalyse – Ü: Einführung in die Akustik. □ Dr. Andreas Jacob: MS: Händels Opern. □ Dr. Juliane Riepe: HS: W. A. Mozarts Kirchenmusik – PS: Quellenlektüre: Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*. □ Prof. Dr. Wolfgang Ruf: HS: Kunst und Musik im Futurismus (gem. mit Prof. Dr. Wolfgang Schenkluhn) – Koll: Forschungskolloquium Historische Musikwissenschaft – Musikgeschichte im Überblick: Musik im Mittelalter. □ Prof. Dr. Gretel Schwörer-Kohl: HS: Rhythmische und metrische Strukturen

der Musik Europas, Afrikas und Asiens (gem. mit Prof. Jens Marggraf) – Ü: Einführung in die Musikethnologie – Koll: Forschungskolloquium Musikethnologie – Musik in Kambodscha. □ Kendra Stepputat M. A.: PS: Musikalische Subkulturen in Halle. □ Cordula Timm-Hartmann M. A.: Ü: Aufführungspraxis.

Hamburg. Historische Musikwissenschaft. Dr. Michael Fend: PS: Musik und Gesellschaft in Frankreich 1789–1870 – Nineteenth-Century Programme Music (in engl. Sprache). □ PD Dr. Friedrich Geiger: PS: Die „Neue Einfachheit“ um 1975*. □ Andi Schoon: PS: Musik und Architektur*. □ PD Dr. Dorothea Schröder: PS: The English Solo Song from Dowland to Tippett (in engl. Sprache)*. □ Dr. Ilja Stephan: PS: Geschichte der Klaviervariation* – S: Richard Wagner: *Der Ring des Nibelungen**. □ Prof. Dr. Claudia Zenck: S: Musik um 1900: Debussy – HS: Musik der 1920er-Jahre – S: Aktuelle Arbeiten in der Historischen Musikwissenschaft (gem. mit PD 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: Frauen in der populären Musik. □ Prof. Dr. Herbert Bruhn: S: Vom Quartorganum bis zur Dodekaphonie: Psychologische Harmonieverarbeitung als Handlung. □ Klaus Frierler: S: Rechnergestützte Musikanalyse, T. II*. □ Kai Stefan Lothwesen: PS: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft*. □ Dr. Christiane Neuhaus: S: Brain Science and Music – Musikverarbeitung im Gehirn des Menschen*. □ Dr. Marc Pendzich: PS: Musik als Wirtschaftsfaktor – Aktuelle ökonomische Aspekte des Musikgeschäfts*. □ Dr. Martin Pfeleiderer: HS: Musikalische Schaffensprozesse*. □ Prof. Dr. Albrecht Schneider: PS: Soziologie und Geschichte der populären Musik in England 1960/1970 (3) – HS: Das musikalische Hören – Von der Psychoakustik zur kognitiven Musikpsychologie (3). * Vorbehaltlich der Genehmigung entsprechender Haushaltsmittel

Hannover. Prof. Dr. Reinhard Kopiez: Instrumentenkunde und Akustik – S: Der Videoclip – Geschichte und Ästhetik – S: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft – Koll: Aktuelle Forschung aus Musikpsychologie und Musikmedizin (gem. mit Prof. Dr. E. Altenmüller). □ Dr. Lorenz Luyken: S: Robert Schumann. Eine Werkbiographie – S: Glenn Gould – S: Schreibwerkstatt „Beethoven!“ – S: Musik verstehen. Was heißt das? Eine Einführung – S: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten. □ Prof. Dr. Susanne Rode-Breyman: Die Stadt. Ort kulturellen Handelns von Frauen in der frühen Neuzeit – Berg und... (in Kooperation mit der Staatsoper Hannover) – S: Alban Berg – S: Projekt „Vorhang auf!“: Musikvermittlung am Beispiel des Internationalen Violin-Wettbewerbs Hannover 2006 (gem. mit Klaus- Jürgen Etzold). □ Dipl. Reg. Sabine Sonntag: S: Die Oper, ein Missverständnis. Operngeschichte in vier Jahrhunderten, Teil 2: 1700–1800 – S: Die Oper, ein Missverständnis. Operngeschichte in vier Jahrhunderten, Teil 4: 1900–2005 – S: Wagners *Der fliegende Holländer*. Opernanalyse (in Kooperation mit der Staatsoper Hannover) – S: Einstieg in den Beruf – S: Die leichte schwere Muse. Geschichte, Dramaturgie und Produktion von Musical und Operette – S: Das „unmögliche Kunstwerk“. Operngeschichte für den Unterricht in Schulen; Teil 4 (1900–2006). □ Dr. Melanie Unsel: S: Mozart reviewed. Lese- und Schreibkurs zum Mozart-Jahr 2006 – S: Narrative Strategien in der Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Raimund Vogels: „African Pianism“. Zeitgenössische Klavierkompositionen aus Afrika – S: Musikalische Sozialisation in Afrika – S: Juju. A Social History and Ethnography of an African Popular Music. Cursorische Lektüre (in engl. Sprache) – Ü: Musikunterricht und Transkulturalität – Koll: Musikethnologisches Kolloquium. □ Prof. Dr. Mara R. Wade (Gastprofessorin von der University of Illinois at Urbana-Champaign im Rahmen des Maria-Goeppert-Mayer-Programms): S: Frauen als Mäzeninnen – S: Die Rolle der Musik in den Hoffesten der Frühen Neuzeit – S: Frühe Oper in Deutschland – S: Introduction to Women's Studies. □ Prof. Dr. Stefan Weiss: Musikgeschichte im Überblick 2 – S: Späte Quartette: Entdeckungsreisen durch die Streichquartettliteratur nach 1960 – S: Geschichte der musikalischen Formen Teil 4: Formkonzepte des 20. Jahrhunderts.

Heidelberg. Prof. Dr. Mathias Bielitz: Akustik, Psychoakustik und Mustererkennung. □ Dr. Katharina O. Brand: PS: Pierre Boulez. Ü: Mozarts *Zauberflöte*: Aufführungspraxis und Rezeption. □ Dr. Elke Lang-Becker: Ü: Musik-literatur II. □ Prof. Dr. Silke Leopold: Claudio Monteverdi – S: Vom Gänsemarsch der Epochen: Erfindung und Definition der Epochenbegriffe in Geschichte, Kunstgeschichte und Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Thomas Maissen, Historisches Seminar, und Prof. Raphael Rosenberg, Institut für Europäische Kunstgeschichte). □ Prof. Dr. Dorothea Redepenning: Musik im Hollywoodfilm – PS: Notre Dame Epoche – S: Alexander Skryabin. □ Dr. Hendrik Schulze: PS: Die Entstehung der Triosonate bis Arcangelo Corelli. □ Dr. Joachim Steinheuer: PS: Werkanalyse II – PS: Notationskunde: Mensuralnotation – PS: Grundkurs Musikgeschichte II (1530 bis ca. 1720) – S: Torquato Tasso und die Musik. □ Dr. Antje Tumat: PS: Schöpferische Auseinandersetzungen im Streichquartett der Wiener Klassik – PS: Heidelberger Romantik in der Musik.

Karlsruhe. Hochschule für Musik. Prof. Dr. Ulrich Michels: Musik des Barockzeitalters – S: Wolfgang Amadeus Mozart. *Die Zauberflöte* und andere Werke. □ Dr. Peter Overbeck: Ü: Rundfunk-Musikjournalismus I. Dramaturgie der Musikzusammenstellung – Ü: Rundfunk-Musikjournalismus III. Mediendialoge. □ Prof. Dr. Siegfried Schmalzriedt: Messkompositionen der Wiener Klassik – GS: Lektüre älterer musiktheoretischer Texte – S: Ausgewählte Kirchenkantaten J. S. Bachs – S: Stationen der Klaviermusik des 18. Jahrhunderts. Geschichte und Aufführungspraxis. □ Prof. Dr. Thomas Troge: Angewandte Musikinformatik II – Ausgewählte Themen der Musikinformatik – S: Motiv, Thema, Gestalt. Vergleich zwischen elektronischer und klassischer Musik – S: Elektronische Kompositions- und Aufführungspraxis II – S: Auditory Streaming. □ Prof. Dr. Matthias Wiegandt: Musik des Mittelalters und der Renaissance – Musik der Romantik und Moderne – S: Zitat und Collage in der Musik seit 1960 – S: Beethovens *Symphonie Nr. 7*. Werk-, Rezeptions- und Interpretationsgeschichte.

Kassel. Prof. Dr. Jan Hemming: PS: Lektüreseminar: Empirical Musicology – S: Sex and Gender – S: Forschungen mit dem „Continuous Response Digital Interface“. □ Prof. Dr. Matthias Henke: S: Schlüsselwerke des 20. Jahrhunderts – S: Kampf und Entsaugung – Die Sinfonien Gustav Mahlers.

Kiel. Prof. Dr. Siegfried Oechsle: S: Musikgeschichte Kopenhagens vom 18. bis zum 20. Jahrhundert (mit Exkursion) – S: Die letzten drei Sinfonien W. A. Mozarts (KV 543, 550, 551). □ Dr. Signe Rotter-Broman: S: Einführung in die musikalische Analyse – S: Einführung in die Modal- und Mensuralnotation. □ Prof. Dr. Bernd Sponheuer: Probleme der Bach-Rezeption vom 18. bis zum 20. Jahrhundert – S: Ausgewählte Werke und Texte zur Bach-Rezeption – S: Die „Wunderhorn-Symphonien“ Gustav Mahlers (3).

Koblenz-Landau. Campus Landau. Prof. Dr. Achim Hofer: S: Mozart 1756–2006. □ Prof. Dr. Christian Speck: Musikgeschichte im Überblick I. Die Wiener Klassik – PS: Die *Brandenburgischen Konzerte* von J. S. Bach – S: *Entführung und Zauberflöte* von Mozart.

Campus Koblenz. Dr. Robert Abels: Ü: Videoclips. □ Prof. Dr. Petra Bockholdt: Motetten der „Niederländer“ – PS: Kammermusik von D. Schostakowitsch – HS: Texte zur Musikästhetik – Ü: Mozarts Bläser.

Köln. *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Antonio Bispo: HS: Musikästhetik und Migration. □ Prof. Dr. Dieter Gutknecht: PS: J. S. Bach, Das Kantatenwerk – HS: Musik und Musiktheorie von 1000 bis 1300. Von Guido von Arezzo bis zum Ende der Ars antiqua. □ Dr. Hartmut Hein: Ü: Notationskunde – PS: „England for me!“ Benjamin Britten und der Aufschwung britischer Opern im 20. Jahrhundert (gem. mit S. Jacobs) – PS: Allgemeine Methodologie, informelle Logik und Argumentationstheorie für Musikwissenschaftler (gem. mit U. Seifert). □ Dr. Marcus Lippe: PS: Verdi *Aida* und der Einfluss der französischen Oper. □ Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller: HS: Musik und Öffentlichkeit. □ Prof. Dr. Wolfram Steinbeck: Musikgeschichte I. 1830 bis 1910 – PS: Schuberts Liederzyklen – HS: Wagners *Ring des Nibelungen*. □ Prof. Dr. Hans-Joachim Wagner: Ü: Operndramaturgisches Praktikum.

Musik der Gegenwart. Prof. Dr. Christoph von Blumröder: Stationen der Neuen Musik seit 1950 – PS: Die Elektronische Musik Karlheinz Stockhausens – HS: Akusmatische Werksanalyse – S: François Bayle. □ Marcus Erbe M. A.: PS: Programmmusik im 20. Jahrhundert – PS: Vom Klangobjekt zum musikalischen Klang: elektroakustische Transformationstechniken. □ Jan Simon Grintsch M. A.: PS: Anton Webern. □ Dr. Ralph Paland: PS: Neue Musik als Medienkunst: theoretische Diskurse und kompositorische Strategien.

Systematische Musikwissenschaft. PD Dr. Roland Eberlein: HS: Einführung in die mittelalterliche Musiklehre. □ Prof. Dr. Jobst Fricke: Akustik der Musikinstrumente (gem. mit Chr. Reuter). □ Andreas Gernemann M. A.: Ü: Ausgewählte Themen zur Multimedia-Technologie. □ Christian Hölper M. A.: Ü: Logischer Aufbau musikwissenschaftlicher Texte. □ Dipl. Vis. Komm. Julian Rohhuber: Ü: Übung algorithmische Akustik. □ Lüder Schmidt M. A.: PS: Musical Robotics – PS: Java für SM. □ Prof. Dr. Uwe Seifert: Grundkonzepte Systematischer und Kognitiver Musikwissenschaft II – Ü: Grundlagen der Systematischen Musikwissenschaft II – PS: Grundlagen der Systematischen Musikwissenschaft II – HS: Kunst durch Medien, Algorithmik und situierte Kognition.

Musikethnologie. Prof. Dr. Antonio Bispo: Musikforschung Brasiliens – Ü: Notationskunde: Paläographie und Semiologie. □ Prof. Dr. Robert Günther: Ü: Musizierpraxis der traditionellen Hofmusik Japans (Gagaku und Bugaku) (gem. mit Y. Shimizu). □ PD Dr. Lars-Christian Koch: HS: Die menschliche Stimme im interkulturellen Vergleich. □ Dr. Marion Mäder: PS: Traditionen judäo-spanischer Lieder in Israel und der Diaspora. □ Prof. Dr. Rüdiger Schumacher: Musikgeschichte Chinas im Überblick – Ü: Methoden der Datenauswertung – PS: Musikstile und -traditionen der karibischen Inselwelt – HS: Musik und Schamanismus. □ Oliver Seibt M. A.: PS: Blue Note: Ein Label und seine Musik (gem. mit R. Michaelsen) – PS: Einführung in die Musikethnologie: Theorie und Fachgeschichte II.

Köln. *Hochschule für Musik.* Dr. med. Peer Abilgaard: HS: Musik im Kopf, Musik im Körper. Neurophysiologische und psychologische Grundlagen des Erlebens und Erzeugens von Musik (gem. mit Prof. Dr. Hans Neuhoff). □ Dr. Martin Büsser: S: Punk zwischen „Do it yourself“ und „Great Rock’n’Roll Swindle“. □ Prof. Tilmann Claus: S: Musiktheater im 20. Jahrhundert. □ Prof. Friedrich Jaeger: S: Franz Schubert und die Neue Musik. □ Prof. Dr. Annette Kreuziger-Herr: Mozart: Bilder und Inszenierungen – PS: Komponistinnen heute – S: Wege zu Mozart: Schreibwerkstatt (in Kooperation mit den Potsdamer Musikfestspielen 2006) – HS: *Il Teodoro in Venezia* von Paisiello/Henze – Koll: Compendium Kulturgeschichte. □ Prof. Dr. Hans Neuhoff: V/S: Südindische Kunstmusik – PS: Grundbegriffe der Musikästhetik – HS: Jugendmusikulturen in Deutschland, Teil I: Vom Rock’n’Roll der 1950er-Jahre bis zur Tanzwelle Ende der 70er-Jahre. □ Prof. Michael Rappe: S: „Look At Me!“ Einführung in die Geschichte und die Ästhetik des Videoclips – S: Pop Music I.

Leipzig. Dr. Eszter Fontana: Ü: Berufspraktische Übung: Alte-Musik-Fest 2006 (gem. mit Dr. Birgit Heise). □ Dr. Birgit Heise: Ü: Einführung in die musikalische Akustik (gem. mit Dr. Eszter Fontana). □ Dr. Stefan Keym: PS: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten – S: Die Ouvertüre. □ Prof. Dr. Sebastian Klotz: Hören, Messen, Archivieren. Musikalische Wissenspraktiken im Kreis von Carl Stumpf und Erich von Hornbostel – PS: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft – S: Musik als gradueller Prozess. Theorie und ästhetische Gestalt der minimal music. □ Peter Korfmacher M. A.: Ü: Musikkritik. □ Prof. Dr. Helmut Loos: Die Musik des 19. und 20. Jahrhunderts – HS: Robert Schumann: Vokalmusik – Ü: Musikgeschichte der Stadt Leipzig – S: Katalogisieren handschriftlicher Musikalien. □ Dr. Michael Märker: S: Bachs Vokalwerke. □ Dr. Thomas Schinköth: Mensch Macht Musik (4): Jazz in der geteilten Welt. Sozialgeschichte des Jazz nach 1945 – S: Musik an der

Leipziger Universität. Wege zum Ausstellungsprojekt – Chormusik im 20. Jahrhundert – Musik, Bildende Kunst und Theater in den nationalsozialistischen Gettos und Konzentrationslagern. □ Gilbert Stöck M. A.: PS: Einführung in die musikalische Formanalyse II: Instrumentalmusik – Die musikalische Konzeption der Opern Giacomo Puccinis – Notationskunde – Ü: Übungen I, II und III zu: Einführung in die musikalische Formanalyse. □ Nico Thom M. A.: S: Geschichte der elektronischen Tanzmusik (Techno). □ Uta Wald M. A.: S: Bach-Rezeption vom 18.–21. Jahrhundert.

Leipzig. Hochschule für Musik und Theater. Grundkurs (V/S): Musikgeschichte II (Das 17. und 18. Jahrhundert) und IV (Das 20. Jahrhundert) (Betz, Gersthofer, Krumbiegel, Schipperges, Sramek). □ Prof. Dr. Marianne Betz: S: Musik und Malerei – S: Quellenkunde zur Aufführungspraxis. □ Dr. Wolfgang Gersthofer: Die Streichquartette Joseph Haydns. □ Dr. Martin Krumbiegel: S: *Paulus* und *Elias*. □ S: Prof. Dr. Thomas Schipperges: Ensemblelieder – S: Der ganze Mozart IV: Die Briefe. Lektüre und Musik. □ Dr. Barbara Wiermann: S: Stile und Gattungen der Instrumentalmusik um 1700

Fachrichtung Dramaturgie. HD Dr. Jörg Rothkamm: V/S: Musikgeschichte.

Lüneburg. Prof. Dr. Peter Ahnsehl: V/S: Geschichte und Soziologie der europäischen Kunstmusik von etwa 1730 bis 1828 im Überblick – V/S: Richard Wagner in der Musikkultur seiner Zeit. □ Markus Engel: S: Neue Musik nach 1945. □ Prof. Helmut Erdmann: Ü: Neue Verfahren in der elektronischen Musik. □ Dr. Rolf Großmann: S: BEEP II – S: Sampling: Einführung in ein zeitgenössisches Verfahren musikalischer Gestaltung – S: Jazz Records. Zur Medienästhetik aufgezeichneter Musik – S: Sequenzing I. □ Kathrin Heitmüller: S: Einführung in die Instrumentenkunde. □ Anne Jostkleigrew: S: William Still Grant: „Dean of Afro-American Composers“. □ Klaus-Dieter Neumüller: Ü: Samba. □ Dr. Carola Schormann: S: Einführung in die Musikwissenschaft – Projekt-S: Musik in Kuba II. □ Stephen Scott: KS: The Bowed Piano I und II. □ Hans-Malte Witte: Ü: Big Band – Ü: Theorie und Praxis des Jazz in der Combo.

Magdeburg. Dr. Monika Bloss: Musikvermittlung – Theorie und Praxis – HS: Klang – Körper – Stimme: Musikindustrie und der Warencharakter von Musik – Geschichte, Strukturen, Transformationen. □ Prof. Dr. Niels Knolle: PS: Klanglandschaften – Komponieren von O-Tönen mit dem Computer. Erarbeitung einer Installation. □ Beate Kutschke: S: Mind the gap! – Einführung in die angloamerikanische Musikwissenschaft – S: Musik als Protest – Die musikalische Avantgarde der 1960er- und 70er-Jahre und die Neue Linke. □ Prof. Dr. Tomi Mäkelä: HS: Musik in f-Moll – PS/Ü: Formenlehre und Musikanalyse – S: Historische Grundlagen der Musikpädagogik. □ PD Dr. Rüdiger Pfeiffer: PS: Musikgeschichte im Überblick (II) und (IV). □ Jörg Ratai: PS: Notendruck – Erstellen von Partituren am PC – Ü: Einführung in die Harmonik des Jazz. □ Dr. Charlotte Seither: „Der unsichtbare Raum (!)“. Die Komponistin Adriana Hölszky – HS: Serialismus bei Pierre Boulez.

Mainz. Prof. Dr. Axel Beer: V/PS: Joseph Haydn – S: E. T. A. Hoffmann – PS: Quellen- und Handschriftenkunde für Musikwissenschaftler – OS: Besprechung von Examensarbeiten (gem. mit Prof. Dr. Jürgen Blume, Dr. Ursula Kramer, Prof. Dr. Ludwig Striegel, Prof. Dr. Reinhard Wiesend). □ UD Dr. Wolfgang Bender: S: Präsentation moderner afrikanischer Musik: Planung und Durchführung einer Ausstellung. □ Dr. Albert Gräf: S: Digitale Klangsynthese – PS: Einführung in die Musikinformatik – Ü: Musikinformatik. □ Thorsten Hindrichs M. A.: PS: Musik für Gitarre und Laute in der Frühen Neuzeit. □ Dr. Christoph Hust: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ HD Dr. Ursula Kramer: Ü: Praxisfelder der Musikwissenschaft: Konzertdramaturgie. □ Dr. Peter Niedermüller: S: Edgar Allan Poe und Nathaniel Hawthorne: Rezeption in der Literaturkritik und der Musik (gem. mit PD Dr. Nassim Balestrini). □ PD Dr. Daniela Philippi: S: Heinrich Schütz und die Musik seiner Zeit in musikwissenschaftlicher Sicht. □ Tobias Untucht M. A.: PS: Konzeptionelles Denken in der Popmusik. □ Prof. Dr. Reinhard Wiesend: Musikgeschichte im Überblick I: Von der griechischen Antike bis etwa 1400 – S: Beethovens 8. *Symphonie*, oder: Grenzen musikalischer Analyse – PS: J. S. Bachs „Clavir-Uebung“.

Marburg. Prof. Dr. Sabine Henze-Döhring: Oper im 19. Jahrhundert – PS: Musikalische Institutionen: Akademie/Konzert – Festival – Gesang- und Orchestervereinigung – Rundfunk – PS: Musikalische Institutionen: Musikfeste im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Lothar Schmidt: Musik zwischen den Weltkriegen – S: Bruckner – PS: Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*. □ Prof. Dr. Martin Weyer: S: Zur Musikgeschichte der skandinavischen Länder.

München. PD Dr. Claus Bockmaier: Ü: Gattungen der Instrumentalmusik. □ PD Dr. Fred Büttner: Ü: Debussy: Orchesterwerke. □ Dr. des. Iacopo Cividini: Ü: Italienisch für Musikwissenschaftler. □ Dr. Bernd Edelmann: PS: Händel, Masks und Oden nach antiken Stoffen – Ü: Musikgeschichte in Beispielen I (900–1600). Ein Repetitorium – Ü: Richard-Strauss-Arbeitsgruppe: Strauss und Mozart (Blockseminar im Richard-Strauss-Institut Garmisch-Partenkirchen). □ Prof. Dr. Issam El-Mallah: Die arabische Laute al-Ud und ihre Rolle in der Musiktheorie und -praxis. □ Inga Mai Groote M. A.: PS: Gattungsgeschichte der Kantate in Beispielen. □ Dr. Christa Jost: *Parsifal* als Vorläufer der frühen Moderne. □ Prof. Dr. Wolfgang Rathert: Forschungsfreisemester. □ Prof. Dr. Hartmut Schick: Alfred Schnittke. Avantgardist der musikalischen Postmoderne – HS: Die Konzertouvertüre: Beethoven, Mendelssohn, Schumann und Wagner – S: Schuberts *Winterreise* und Hans Zenders „komponierte Interpretation“ von 1993. □ Dr. Jörg Stelkens: Ü: Grundübung Musikinformatik. Computerbasierte Instrumentaltechnologien in der Neuen Musik. □ Dr. András Varsányi: PS: Musikethnologie Balis. □ Prof. Dr. Dr. Lorenz Welker: Musikgeschichte im Überblick II – Konzertsäle und ihre Akustik (gem. mit Prof. Dr. Tasso Springer) – HS: Literatur und Musik in evolutionärer Perspektive (gem. mit Prof. Dr. Karl Eibl) – S: Heinrich Schütz, *Symphoniae sacrae I–III*.

Institut für Theaterwissenschaft. Prof. Dr. Jürgen Schläder: Stücke, die die Welt bewegen. Best of Opera II: HS: Alles auf Anfang. Das Exponieren im zeitgenössischen Regietheater – HS: „Ach ich fühl's“. Mozarts Individualisierung der Opernfigur. □ Dr. Barbara Zuber: PS I: Grundkurs Musiktheater – PS II: Verdi: *Un ballo in maschera* (Werkanalyse Oper) – PS II: Rezitativkunde – S: Einführung in die Projektarbeit Musiktheater (für Dramaturgen) – Koll: *Prinz und Lord*. Die Opern von Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann.

München. *Hochschule für Musik und Theater.* HD Dr. phil. habil. Claus Bockmaier: Geschichte der Klaviermusik IV – PS: Gattungen der Instrumentalmusik – HS: Der Takt in der Instrumentalmusik. □ Prof. Dr. Siegfried Mauser: Musikgeschichte II.

Münster. Garry Crichton: S: Das italienische Madrigal im 16. Jahrhundert. □ Daniel Glowotz: S: Die Symphonien Gustav Mahlers. □ Prof. Dr. Jürgen Heidrich: Die Söhne Johann Sebastian Bachs – S: Die Symphonie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – S: Musik in Münster – Ü: Sebastian Virdung: *Musica getuscht* (Lektürekurs). □ Prof. Dr. Klaus Hortschansky: S: Die Sinfonie zur Zeit Mozarts. □ PD Dr. Ralf-Martin Jäger: S: Vom Singspiel zur Nationaloper: Musiktheater um 1800 – S: Musik in Afrika. □ N. N.: Musik und Gesellschaft II. □ Dr. Rebekka Sandmeier: S: Der Orpheus-Mythos in der Musik – Ü: Das Oratorium: Händel – Haydn – Mendelssohn.

Oldenburg. Prof. Dr. Susanne Binas-Preisendorfer: S: SOUND – Herausforderungen eines musikalischen Paradigmenwechsels in Theorie und Praxis – PS: Musiken der Welt – World Music – Global Pop – PS: Jugendkulturen und populäre Musik – PS: Musikwirtschaft in Deutschland. □ Prof. Violeta Dinescu: S: Streichquartette der Romantik – S/Ü: Georges Enescu: Zwischen Welten und Zeiten. □ PD Dr. Kadja Grönke: S: Der Tod als Opernfigur und seine musikalische Gestaltung. □ Prof. Dr. Fred Ritzel (em.): S: Exilkomponisten in Hollywood (gem. mit Peter Vollhardt) – S: „Schöne neue Welt?“ – Soziale und musikalische Zukunftsvisionen im Film (gem. mit Dr. Rainer Fabian). □ Dr. Wolfgang Rumpf: S: Radiopraxis: Schreiben fürs Hören. □ apl. Prof. Dr. Peter Schleuning: S/PS: Beethovens *Eroica* – S: Fanny Hensel geb. Mendelssohn. □ Ilka Siedenburg: S: Einführung in Grundfragen des Musiklernens: Musikalische Sozialisation – S: Geschlechterverhältnisse in Jazz, Rock und Pop. □ Prof. Dr. Wolfgang Martin Stroh: S: Wie wirkt Musik? Einführung in musikwissenschaftliche Forschung – PS: Musikinstrumente der Welt – Aspekte der Systematischen Musikwissenschaft – S: Interkulturelle Musikerziehung: Musik rund ums Mittelmeer. □ Axel Weidenfeld: PS: Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts.

Osnabrück. Prof. Dr. Bernd Enders: V/Ü: Apparative Musikpraxis I: Einführung in musikakustische und audio-technische Grundlagen – S: Grundlagen der Psychoakustik – S: Arrangieren und Komponieren mit Audio- und MIDI-Programmen. □ PD Dr. Stefan Hanheide: S: J. S. Bach: *Matthäus-Passion* – S: Claudio Monteverdi – Exkursion: Cremona, Mantua, Venedig: Auf den Spuren von Monteverdi und Verdi. □ Dr. Christophe Hinz: S: Entwicklung der Klaviervariation im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Hartmuth Kinzler: S: Analyse ausgewählter Werke Robert Schumanns – S: Einführung in die musikalische Analyse. □ Dr. Claudius Reinke: S: Beethoven – Das sinfonische Werk. □ Prof. Dr. Hans-Christian Schmidt-Banse: S: Giuseppe Verdi – Person und Werk Felix Mendelssohns. □ Apl. Prof. Dr. Joachim Stange-Elbe (gem. mit Prof. Dr. Bernd Enders): S: Netzkultur – Komponieren, Musizieren, Interagieren und Virtualisieren im global network. □ Peter Witte: S: Jazz-Geschichte.

Regensburg. Dr. Bettina Berlinghoff-Eichler: Ü: Programmheftgestaltung. □ Graham Buckland: Ü: Anleitung zur Komposition – Ü: Dirigierkurs II. □ Prof. Dr. Siegfried Gmeinwieser: Studien zur norditalienischen Musikgeschichte mit Schwerpunkten in Trient, Cremona und Venedig (gem. mit Prof. Dr. David Hiley). □ Prof. Dr. David Hiley: Allgemeine Musikgeschichte I (Mittelalter) – Benjamin Britten (1913–1976) (in englischer Sprache) – PS: Notations- und Quellenkunde I. □ Prof. Dr. Wolfgang Horn: Klaviermusik im 19. Jahrhundert – HS: Generalbass, eine Disziplin zwischen Musiktheorie, Kompositionslehre und Aufführungspraxis – PS: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten: Musik und Hören. □ Prof. Dr. Rainer Kleinertz: Richard Wagner und seine Zeit – HS: Georg Friedrich Händel – Ü: Einführung in die Musikedition mit Sibelius™ – Ü: Die kunsttheoretischen Schriften Richard Wagners. □ Dr. Andreas Pfisterer: PS: Einführung in die musikalische Analyse: Arcangelo Corelli.

Rostock. Prof. Dr. Joachim Stange-Elbe: Konzertkultur □ Die Gattung der Sinfonie und ihre Aufführungspraxis – S: Netzkultur – Komponieren, Musizieren, Interagieren und Virtualisieren im global network. □ PD Dr. Peter Tenhaef: S: Wie wirkt Musik? – S: Romantische Musikästhetik.

Rostock. *Hochschule für Musik und Theater.* Prof. Dr. Hartmut Möller: Humoristische Strukturen. Von Mozart und Schumann bis Schostakowitsch und Zappa – S: Rostocker Liederbuch (gem. mit Prof. Dr. Franz-Josef Holz-nagel) – S: Analyse von Rechtsrock (gem. mit Prof. Dr. Britta Sweers). □ Prof. Dr. Heinz-Jürgen Staszak: Kreuzfahrt durch die deutsche Kultur-(Musik-)Geschichte vom 17. bis zum 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Britta Sweers: Angloamerikanische Folkmusik: Von Ralph Vaughan Williams bis Bob Dylan. □ Prof. Dr. Walter Werbeck: Die Rezeption italienischer Musik in Deutschland im 17. Jahrhundert – S/Ü: In Tönen gedichtet. Robert Schumanns Klaviermusik.

Saarbrücken. Jochen Bartel: Ü: Instrumentenkunde. □ PD Dr. Helmut Brenner: PS: Vorschrift und Nachschrift. Zur Verschriftlichung und Edition traditioneller Musik. □ Marion Fahrenkämper: Ü: Musikwissenschaftliche Datenbanken mit Access. □ Prof. Dr. Wolf Frobenius: PS: Chormusik im 16. Jahrhundert – S: Hindemith und Schönberg als Musiktheoretiker. □ PD Dr. Andreas Krause: PS: Franz Schubert Lieder. □ Dr. Theo Schmitt: Ü: Von der

höfischen Musikpraxis zum modernen Konzertleben – eine soziologische Betrachtung. □ N. N.: Ü: Notationslehre – PS: Hector Berlioz. □ N. N.: Europäisches Musiktheater – S: Mozart als Klavier-Komponist – S: Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts. □ Dr. Ulrike Voltmer: Ü: Musikpsychologie aus Sicht der Sozialpsychologie und Musiktherapie. □ PD Dr. Markus Waldura: Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. □ PD Dr. Tobias Widmaier: PS: Musik und Krieg 1914–2006.

Salzburg. Prof. Dr. Manfred Bartmann: Einführung in die Musikwissenschaft 2 – Musikethnologie, musik. Volkskunde und System. Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Manfred Bartmann: Musik im Islam. □ Dr. Robert Crow: Ü: Historische Satzlehre 2 – Ü: Historische Satzlehre 4. □ Prof. Dr. Andrea Lindmayr-Brandl: Ü: Notationskunde 1 – Grundlagen der Notation – Ü: Mozart heute. □ U.-Ass. Dr. Nicole Haitzinger: Ü: Musik- und tanzwissenschaftliche Medienkunde. □ Prof. Dr. Claudia Jeschke: Ü: Tanznotation – Tanzwissenschaftliche Spezialgebiete – Techniken zeitgenössischen Choreographierens – S: Mozart/Ballete. □ Dr. Gunhild Oberzaucher-Schüller: Tanzgeschichte der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts – S aus der Tanzwissenschaft. Klassiker der Moderne. □ Katja Schneider: PR: Praktikum über berufsspezifische Anwendungen. □ Prof. Dr. Jürg Stenzl: Musikhistorische Spezialgebiete – Geschichte der Musikalischen Interpretation im 19./20. Jahrhundert – S: J. S. Bachs Kirchenkantaten – Musikgeschichte 3. □ Dr. Silvia Wälli: S: Tropus und Sequenz – Methoden und Zielsetzungen der musikalischen Analyse.

Salzburg. *Universität Mozarteum.* Univ.-Prof. Dr. Joachim Brügge: S: Musikgeschichtliches Seminar – S: Mozartopern im Wandel der Interpretation (im Rahmen der Kooperation mit PLUS) – V/S: Musikgeschichte 6 (ab 1900) – V/P: Interpretations- und Rezeptionsforschung – Interuniversitäre Ringvorlesung (Aspekte der Musik Mozarts in Vorträgen und Gesprächskonzerten; LV im Rahmen der Kooperation mit der PLUS) – S: Geschichte der Klaviermusik nach 1945. □ ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Wolfgang Gratzner: Musikgeschichte 2 – V/S: Musikgeschichte 6 (ab 1900) – Interpretations- und Rezeptionsforschung. □ ao. Univ.-Prof. Dr. Thomas Hochradner: Musikgeschichte 4 – V/Ü: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten – V/S: Schreiben über Musik – S: Geschichte und Hintergrund der alpenländischen Volksmusik – Ü: Technik wissenschaftlichen Arbeitens – V/Ü: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten – S: Methodik des wissenschaftlichen Arbeitens. □ Mag. Franz Kainzbauer: EN: Choraldirigieren 2 – KG: Choralschola 2, 4, 6 und 8 – V/Ü: Dt. Kirchengesang/Hymnologie 2 und 4 – Gregorianik 2, 4 und 5 – S: Gregorianik mit Diplomarbeit 2 und 4. □ Univ.-Ass. Mag. DDr. Andrea Korenjak: V/P: Wechselwirkung der Künste: Musik und Medizin im transkulturellen Kontext. Interdisziplinäre Studien: Musikpsychologie (gem. mit ao. Univ.-Prof. Dr. Christian Allesch, im Rahmen der Kooperation mit der PLUS). □ Univ.-Prof. Dr. Peter Maria Krakauer: Musikgeschichte 1 – S: Einführung in die Musikethnologie 1 – Europäische Kultur in Geschichte und Gegenwart – S: Musikgeschichtliches Seminar – Ausgewählte Kapitel der Musikgeschichte – Musikwissenschaftliche, -theoretische und pädagogische Wahlfächer. □ Ass.-Univ.-Prof. Dr. Thomas Nussbaumer: S: Geschichte und Hintergrund der alpenländischen Volksmusik. □ Mag. Dr. Frank Walz: Liturgie / Kirchenkunde 1.

Stuttgart. PD Dr. Martin Greve: PS: Interkulturelle Kompetenz und kulturellogisches Denken. □ Prof. Dr. Joachim Kremer: Musikgeschichte im Überblick: Das 19. Jahrhundert – HS: Aufbruch in die Moderne zwischen 1900 und 1910. Musik und Bildende Musik am Schönberg und Kandinskij – PS: Bürgerliche Hausmusik im 17. Jahrhundert: Für „Musikalische Freunde“, „gottselige Christen“ und „Frauenzimmer“. □ Philine Lautenschläger: PS: Konzepte der Programmgestaltung in der Geschichte des Konzertwesens. □ Andreas Münzmay: PS: W. A. Mozarts Messkompositionen – Kirchenmusik als kompositorisches Experimentierfeld. □ Prof. Dr. Sointu Scharenberg: „Incipit vita nova“. Aufbruchstimmung in Musik und Bildenden Künsten zwischen 1919 und 1929 – HS: Zwischen Dada und Bauhaus. Musik und die Künste im Aufbruch – HS: Musikpädagogik zwischen Bildung, Kultur und Politik (gem. mit Prof. Dr. Hartmut Flechsig, Prof. Dr. Peter Imort, PH Ludwigsburg). □ Prof. Dr. Dörte Schmidt: Blick in die Werkstatt. Kompositionsskizzen als musikhistorische Quellen – PS: Einführung in die Musikwissenschaft – HS: Weltmusik (gem. mit Prof. Bernd Asmus) – Komponieren im Angesicht fremder Kulturen.

Trossingen. *Hochschule für Musik.* Astrid Bolay: PS: Beethoven-Analysen. □ Prof. Dr. Thomas Kabisch: Liszt und die Folgen – PS: „Einblicke statt „Überblick“. Einführungen in Musik und Musikwissenschaft – HS: Französische Lieder – AG: Begründung und Grenzen musikalischer Analyse. □ Dr. Kai Köpp: S: Professionelle Orchesterpraxis in den Musikzentren des 18. Jahrhunderts (Paris, Rom, Dresden, Mannheim, Wien) □ Prof. Dr. Nicole Schwindt: Forschungsfreiemester. □ Prof. Dr. Andreas Traub: Gregorianischer Choral und frühe Formen der Mehrstimmigkeit.

Tübingen. Prof. Dr. August Gerstmeier: Das Klavierkonzert im 20. Jahrhundert – S: Die Sinfonien von Vaughan Williams – HS: Musikalische Bearbeitung des Faust-Stoffs. □ PD Dr. Stefan Morent: Musik im Zeichen der Reformation – S: Geschichte der historischen Aufführungspraxis. □ Dr. Christian Raff: Ü: Analysekurs zu Choralbearbeitungen. □ Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid: Die Musik der Renaissance – PS: Notationskunde – HS: Orlando di Lasso: Sprachen und ihr Einfluss auf die Musik. □ Dr. Reinhold Ziegler: Ü: Die Oratorien von Giacomo Carissimi.

Weimar-Jena. *Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar – Friedrich-Schiller-Universität Jena.* Prof. Dr. Detlef Altenburg: Musikgeschichte im Überblick II – S: Mozarts Opern. Text und Musik (gem. mit Prof. Dr. Stefan Matuschek) – PS: Mozarts Klavierwerke. Analyse und Interpretation (gem. mit Prof. Gerlinde Otto u. a.) – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft (gem. mit Christoph Meixner M. A.). □ Prof. Dr. Michael Berg: Gustav Mahler und seine Zeit – Ü: Schreiben über Musik. □ Cornelia Brockmann M. A.: Ü: Formenlehre. □ Prof. Dr. Helen Geyer: Vorbild von musikgeschichtlicher Brisanz. Venedigs Frauenkonservatorien im 17. und 18. Jahrhundert – S: Motette im

Wandel. Das 17. und 18. Jahrhundert – Ü: Formenlehre. □ Dirk Haas: Ü: Gehörbildung, Musiktheorie 2. □ PD Dr. Ralph Martin Jäger: S: Musikkulturen Afrikas. □ HD Dr. Franz Körndle: Musikwissenschaft in der NS-Zeit – S: Die Epoche von Notre Dame in Paris – PS: Das geistliche Drama im Mittelalter – Ü: Notationskunde. □ N. N.: Musik des Mittelalters und der Renaissance – S: Proseminar zur Musikgeschichte – PS: Seminar zur Musikgeschichte vor 1600 – Ü: Übung zur Musikgeschichte. □ Dr. Arne Langer: Ü: Klassiker der Opernregie. □ Prof. Dr. Albrecht von Massow: Die moderne Gesellschaft und ihre Musik II (gem. mit Prof. Dr. Hans-Joachim Giegel). □ Christoph Meixner M. A.: Ü: Einführung in computerunterstütztes Arbeiten in der Musikwissenschaft – Exkursion: Regensburg. Tage Alter Musik. □ Nina Noeske M. A.: Ü: Musikanalyse. Grundkurs. □ PD Dr. Christoph Reuter: Phänomene musikalischen Hörens. □ Dr. Axel Schröter: Ü: Die Tragédie lyrique bei Lully und Rameau. □ Beate A. Schmidt: Ü: Musikanalyse. Grundkurs. □ Prof. Dr. Helmut Well: Musikgeschichte im Überblick II (Vom Barock zur Klassik), Musikgeschichte im Überblick IV (Die Musik der Moderne) – S: Kompositionslehre und musikalische Praxis im 17. Jahrhundert – PS: Die Darmstädter Ferienkurse – Ü: Instrumentenkunde, Musikanalyse. Aufbaukurs. □ Saskia Woyke M. A.: Ü: Gesangs- und Verzierungstechnik im 17. und 18. Jahrhundert.

Wien. Univ.-Prof. Mag. Dr. Allgayer-Kaufmann: Ü: Einführung in die Ethnomusikologie II – S: Samba – S: Tanzforschung – EX: Faschingsbrauchtum in Österreich II (gem. mit Ass.-Prof. Dr. Weber, Ass.-Prof. Mag. Dr. Schmidhofer, Ass.-Prof. Dr. Lubej). □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Angerer: PS: Musik und Weltanschauung – S: Authentizität in der Musik. □ Univ.-Prof. Dr. Antonicek: Musik in außermusikalischen Quellen II – S: Historisch musikwissenschaftliches Seminar – UE: Musikwissenschaftliche Arbeitstechniken (gem. mit M. Feyrer). □ Mag. Dr. Barta: PR: Musikwissenschaftliches Praktikum: Archiv und Bibliothekskunde. □ Dr. des. Bobeth: Carmina burana im Kontext (ca. 1150–1350) – UE: Musikwissenschaftliche Schreibwerkstatt (gem. mit Ass.-Prof. Dr. Weber). □ Mag. Boenke: Ü: Einführung in das Hören von Strukturen (gem. mit Fritz). □ Doz. Dr. Deutsch: Psychoakustik. □ Doz. Dr. Elschek: Ästhetik der Musikstile und Musikgattungen des 20. Jahrhunderts. □ Mag. Dr. Fuhrmann: Zur Kritik der Musikkritik vom 18.–20. Jahrhundert. □ Mag. Dr. Gebesmair: Popmusikindustrie. □ Univ.-Prof. Dr. Gruber: S: Text und Musik: Ereignis im Focus (gem. mit Univ.-Prof. Dr. Metzeltin) – Ü: Musikgeschichte II – S: Repertoirebildung und Kanon – S: W. A. Mozarts *Die Zauberflöte*. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Haas: Ü: Frau und Musik. Komponistinnen der Gegenwart. □ Ass.-Prof. Dr. Handlos: PS: Frau und Musik: Kompositionen und ihre Rezeption – Ü: Vokalmusik im 20. Jahrhundert. □ Mag. Hecht: PR: Arbeiten mit multimedialen Technologien II – UE: Theorie der Jazz- und Populärmusik des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Knessl: Ü: Das neue Musiktheater von 1900 bis heute II. □ Doz. Kubik: Ü: Afrikanische Musik II. □ Univ.-Prof. Dr. Lodes: PR: Musikwissenschaft in der Praxis – Ü: Komponieren im 14. bis 16. Jahrhundert (gem. mit Musikdramaturg Cullmann) – Ü: Liturgie für Musikwissenschaftler (gem. mit M. A. Gasch) – Ü: Wiener Quellen der Älteren Musikgeschichte. □ Ass.-Prof. Dr. Lubej: Ü: Die traditionelle Musik Sardinien – PS: Neue Medien und Musiktechnologien – Ü: Laborübungen II: Streaming Media. □ Dr. Malamusi: Ü: African Popular Music. □ Honorarprof. Dr. Mayeda: S: Durchführungstechnik in Streichquartetten. □ Mag. Paulus: Ü: Musik der Keltia III. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Seifert: PS: Joseph Haydn (gem. mit Aschauer) – Ü: Analyse nach historischen Methoden – S: „Mit fremden Federn?“ □ Ass.-Prof. Mag. Dr. Schmidhofer: Ü: Musik Ozeaniens – Ü: Musikethnologische Übung: Transkription. □ Ass.-Prof. Dr. Weber: PS: Weltmusik – World Music – Ü: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft II (gem. mit Schimana).

Wien. *Universität für Musik und darstellende Kunst.* Gastprof. Dr. Peter Andraschke: S: Der Volkston in der Musik der Wiener Schule. □ Mag. Patrick Boenke: Theorie der Mehrstimmigkeit in Mittelalter und Renaissance – Theorie des 20. Jahrhunderts – Musikalische Analyse nach Schenker II,2 – Volksmusikanalyse 2. □ Dr. Barbara Boisits: S: Vom Kultus zu Kult: Die Rolle des gregorianischen Chorals vom Mittelalter bis zur Gegenwart. □ Prof. Dr. Irmgard Bontinck: S: Musiksoziologie 4 – S: Musiksoziologisches Seminar 2. □ Prof. Dr. Michele Calella: S: Musikalische Philologie und Textkritik – PS: Mozarts *Requiem*: Entstehung, Deutung, Rezeption – Einführung in die Formen und Strukturen der katholischen Kirchenmusik – Analyse und Musiktheorie in der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Marie-Agnes Dittrich: Konversation über Konventionen: Werke des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. – Musik und die Probleme ihrer Repräsentation in Klängen und Worten – Analysen ausgewählter Werke zwischen ca. 1850 und 1910: Komposition, Theorie, Traditionserfindung – Analysen ausgewählter Werke des 20. und 21. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Martin Eybl: Musikgeschichte 2: Fallbeispiele. □ Ass. Prof. Dr. Christian Glanz: Allgemeine Repertoirekunde für Musikpädagogen – Musik und Politik. □ Ass. Prof. Dr. Markus Grassl: Musik und Musikkultur im 15. und 16. Jahrhundert: Burgund – S: Jean-Philippe Rameau. □ ao. Univ.-Prof. Dr. Gerold W. Gruber: S: Analysemethoden im Vergleich – S: Arnold Schönbergs Weg von der Tonalität zur Dodekaphonie. Analyse ausgewählter Werke. □ Prof. Dr. Gerlinde Haid: S: Spezialthemen österreichischer Volksmusik: Transkription und Analyse (gem. mit Ass. Prof. Dr. Rudolf Pietsch). – S: Feldforschungspraktikum (gem. mit ao. Univ.-Prof. Dr. Ursula Hemetek) – Europäische Volksmusik 2. □ Mag. Maria Helfgott: S: Vergleichende Interpretationskritik – Spezielle Themen aus dem gesamten Gebiet der Aufführungspraxis (gem. mit Prof. Dr. Hartmut Krones). □ ao. Univ.-Prof. Dr. Ursula Hemetek: S: Musik der Minderheiten 2 (Gestaltung einer Radiosendung) – Feldforschungspraktikum (gem. mit Prof. Dr. Gerlinde Haid). □ Dr. Andreas Holzer: Spezielle musikalische Strukturanalyse für Bläser u. Schlagzeuger – Musikgeschichte 1 – „Modern“, „Antimodern“, „Postmodern“, „Neomodern“, „Gemäßigt modern“. □ Mag. Erika Hitzler: S: Die Überbringer des Liedes: Zu geschichtlichem Hintergrund und Entwicklung der Klezmer-Musik. □ Dr. Annegret Huber: Musik zwischen den Künsten – analytische Impulse durch das Konzept der Intermedialität (Anwendung) – Entwicklung analyti-

scher Fragestellungen für Werke des 20. und 21. Jahrhunderts (Anwendung). □ Mag. Michael Huber: S: Soziologie musikalischer Institutionen und Verhaltensweisen. □ Dr. Stefan Jena: Ästhetik und Geschichte angewandter und Medienmusik – S: Zwischen Inszenierung und Privatheit. Fallstudien zur Musik des 20. Jahrhunderts – S: Musikgeschichte 8. □ Prof. Günter Kahweze: Analyse 2,8 – Formanalyse 2,4. □ Prof. Dr. Reinhard Kapp: S: Die „Oper aller Opern“: *Don Giovanni* – Neue Musik seit 1950: Neue Einfachheit – New Complexity – Von den Anfängen der Mehrstimmigkeit bis zum Ende des 16. Jahrhunderts – S: Zur Geschichte des musikalischen Zyklus. □ Prof. Dr. Hartmut Krones: S: Historische Aufführungspraxis: Ausgewählte Werke des 15.–18. Jahrhunderts – S: Quellenforschung und Aufführungspraxis bei W. A. Mozart – Spezielle Themen aus dem gesamten Gebiet der Aufführungspraxis (gem. mit Mag. Maria Helfgott). □ Ass.-Prof. Dr. Anita Mayer-Hirzberger: S: Musik für Amateure. – Einführung in die wissenschaftliche Arbeitstechnik. – Ausgewählte Beispiele zur „Gattungsgeschichte“. □ Mag. Theresia Muxeneder: Vertonungen asiatischer Dichtung in der Wiener Schule (gem. mit Gastprof. Dr. Peter Andraschke). □ ao. Univ.-Prof. Dr. Elena Ostleitner: Musiksoziologische Reflexion und musikalische Praxis – S: Frau und Musik. □ ao. Univ.-Prof. Dr. Manfred Permoser: Einführung in die wissenschaftliche Arbeitstechnik – „Heute abend spielt der Strauß“. Wiener Musikleben im 19. und 20. Jahrhundert – Konversatorium zur Vorlesung Grundbegriffe der Musikgeschichte. □ Ass. Prof. Dr. Rudolf Pietsch: Volksmusik – Volksmusikensemble – Ensemble/Ensembleleitung. □ ao. Univ.-Prof. Dr. Margareta Saary: S: Strukturanalyse und Repertoirekunde: Zur Bedeutung der musikalischen Gattungen im Alltagsleben der Historie – S: Die musikalische Romantik als Ideal. □ ao. Univ.-Prof. Dr. Werner Schulze: Grundfragen der Harmonik – Von der Spätantike zur Hochrenaissance. □ ao. Univ.-Prof. Dr. Alfred Smudits: S: Kunstsoziologie – Einführung in die musiksoziologische Arbeitsweise – Einführung in die Kulturgeschichte und Kultursociologie – Einführung in die Kulturgeschichte 2 – S: Einführung in die Methoden empirischer Sozialforschung. □ ao. Univ.-Prof. Dr. Cornelia Szabó-Knotik: Musik und Geschichte – Musik, Medien, Technik – Macht der Musik – Musik der Mächtigen. □ Prof. Dr. Dieter Torkewitz: Musiktheorie 2–8.

Würzburg. Musikwissenschaft. Dr. Frohmut Dangel-Hofmann: Ü: Lektüre lateinischsprachiger Texte zur Musiktheorie. □ Dr. Hansjörg Ewert: PS: Mahler-Projekt mit dem Bayerischen Rundfunk – PS: Alte Musik. □ Dr. Thomas Irvine: PS: Die Münchner Händel-Revolution. □ Prof. Dr. Bernhard Janz: Europäische Musik von der Ars nova bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts (Musikgeschichte II) – PS: Italienische Oper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – PS: Barocker Orgelbau in Mittel- und Süddeutschland. □ Prof. Dr. Ulrich Konrad: Wolfgang Amadé Mozart – S: Die Symphonien von Dmitri Schostakowitsch – Ü: Robert Schumanns musikkritische Schriften – PS: Geschichte des europäischen Liedes vom 18. bis 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Wolfgang Osthoff: Ü: Szene und Musik in Wagners „Romantischen Opern“ (*Holländer, Tannhäuser, Lohengrin*). □ Dr. Oliver Wiener: PS: Mann Frau Séraphita. Musik und Geschlecht bei Schönberg und seinem Umkreis – PS: Musikalische Intertextualität vom europäischen Mittelalter bis zur Moderne (mit analytischem Praktikum).

Musikpädagogik. Prof. Dr. Friedhelm Brusniak: Geschichte der Musikpädagogik I (Von den Anfängen bis um 1900) – S: Mozart 2006 – S: Einführung in die musikpädagogische Soziologie. □ Bernd Kremling: Ü: Praxis der populären Musik. □ Barbara Metzger: PS: Arbeitsfelder und Methoden der Elementaren Musikpädagogik. □ Elke Szczepaniak: PS: Einführung in die Musikdidaktik – PS: Musikpädagogische Biographieforschung. □ PD Dr. Erich Tremmel: S: Grundlagen der Musikinstrumentenkunde. □ Sonja Ulrich: PS: Musikalisches Lernen und Lehren als Gegenstand empirischer Forschung.

Zürich. PD Dr. Dorothea Baumann: PS: Musikalische Akustik und Instrumentenkunde. □ Dr. Bernhard Hangartner: PS: Gregorianischer Choral: Neumenkunde – Semiologie – Aufführungspraxis. □ Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen: Gattungsgeschichte des Liedes II – S: Positionen der Musikästhetik. Von Kant bis Adorno – S: Richard Wagner (gem. mit Prof. Dr. Barbara Naumann). □ Prof. Dr. Laurenz Lütteken: Beethovens Sinfonien – PS: Von Ciconia bis Willaert: Einführung in die Analyse älterer Musikwerke. □ Dr. Klaus Pietschmann: PS: Die Mannheimer Schule. □ Melanie Wald: PS: Kammermusik von Mendelssohn.

BESPRECHUNGEN

ERNST LUDWIG WAELTNER: *Die Lehre vom Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts. II: Textteil. Für den Druck vorbereitet von Gabriele E. MEYER und Hans SCHMID. Tutzung: Hans Schneider 2002. XII, 303 S., Nbsp.*

Dass die Heidelberger Inaugural-Dissertation aus dem Jahr 1955 vom leider schon 1975 verstorbenen Ernst Ludwig Waeltner eine bahnbrechende Leistung auf dem Gebiet der frühen Mehrstimmigkeit war, ist längst anerkannt worden. Als erster hat Waeltner die betreffenden musiktheoretischen Texte auf der Basis zuverlässiger Transkriptionen ausführlich erörtert und somit das Fundament für die richtige Übertragung der wenigen notierten Stücke dieser frühesten rekonstruierbaren Phase der abendländischen Mehrstimmigkeit gelegt. (Man denke vor allem an die Konsequenzen, die Andreas Holschneider in *Die Organa von Winchester* vom Jahre 1968 ziehen konnte. Auch die Schriften Hans Heinrich Eggebrechts über die frühe Mehrstimmigkeit profitierten davon.) Kurz vor Waeltners Tod erschien der Editionsteil der Dissertation als Band 44 der *Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*. Es waren dies die lateinischen Texte (und Notenbeispiele) mit deutschen Übersetzungen. Der größere darstellende Teil liegt nun endlich vor. Das Erscheinen des Bandes ist vor allem zwei Personen zu verdanken: Hans Schmid, dem Kollegen Waeltners in der Musikhistorischen Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, und Gabriele E. Meyer. Für den Druck hatte Waeltner seine Arbeit umgestaltet und revidiert. In der Dissertation folgte jeweils gleich nach dem lateinischen Text und seiner Übersetzung dessen Diskussion. Hinzu kamen zahlreiche ergänzende Erklärungen von Schlüsseltermini und Vergleiche zwischen den Traktaten. Aus nahe liegenden praktischen Gründen wurde für die Druckfassung beschlossen, die Texttranskriptionen von der Darstellung zu trennen. So kann man jetzt den Gegenstand der Diskussion immer Seite an Seite mit der Erörterung vergleichen. Bis zu seinem unerwarteten Tod hatte Waeltner jedoch nur einen Teil der Umgestaltung und Revision durchgeführt. Die wichtigsten Änderun-

gen waren bereits im Vorwort zur Textedition 1975 angekündigt: eine neue Chronologie der Traktate mit der *Musica Enchiriadis* als ältestem Text; die Ausgrenzung der bekannten ‚organicum melos‘-Stelle in *De divisione naturae* von Johannes Scottus Eriugena, die Waeltner in einem postum veröffentlichten Separatum behandelte; und die Berücksichtigung des neu gefundenen Schlettstädter Traktats. Schmid konnte diese Arbeit weitgehend vollenden, die Veröffentlichung war bereits für 1988 geplant, wurde aber verschoben, durch Schmid's Tod (1994) trat eine weitere Verzögerung ein. Meyer hat, mit Unterstützung Michael Bernhards und der Mitarbeiter der Musikhistorischen Kommission, dafür gesorgt, dass die Publikation zustande kam.

Die Abhandlung ist stark auf die theoretischen Texte über das frühe Organum fokussiert, und in dieser Hinsicht ist die vorliegende Diskussion unübertroffen. Deshalb mussten neuere Arbeiten zu verwandten Themen wie etwa den *Enchiriadis*-Traktaten und der Dasia-Schrift (N. Phillips, D. Torkewitz, B. Hebborn) oder den notierten Stücken (nach Holschneider vor allem S. Rankin und W. Arlt) nicht berücksichtigt werden.

Obwohl Exemplare der Dissertation im Typskript in einigen Bibliotheken zu finden und Insidern bekannt sind, ist die Erscheinung des vorliegenden Bandes sehr zu begrüßen. Sie geht von einer besseren Kenntniss der Primärquellen aus als die Dissertation, die sicher auf die Mitarbeit in der Forschergruppe beim *Lexicon musicum Latinum* zurückzuführen sind. Nicht selten weist Waeltner selbst darauf hin, wenn er mit den Jahren zu einer revidierten Auffassung gelangt ist. Nacheinander werden die Lehrtexte inhaltlich analysiert: die zwei *Enchiriadis*-Traktate, der ‚Bamberger Dialog‘, der Kölner, Schlettstädter und Pariser Traktat, schließlich die Organum-Lehre des Guido von Arezzo. Neben einigen Zwischenbilanzen wird in einem abschließenden Kapitel Guidos Lehre vom beweglichen Quart-Organum mit den früheren Traktaten gründlich verglichen.

Waeltners streng systematische Darstellungsweise ist für die Analyse der Texte und

den Vergleich zwischen den Versionen der Organumlehre bestens geeignet. Die Abhandlung bildet den ausführlichsten, differenziertesten und zuverlässigsten Wegweiser durch die Lehre aus den ersten zwei Jahrhunderten der Überlieferung. Die Typographie des neuen Bandes ist sehr gut gelungen. Ein herzlicher Dank ergeht an all jene, die über lange Zeit für die Veröffentlichung gekämpft haben. Möge der Geist Waeltners durch diese Arbeit weiter lebendig bleiben.

(Oktober 2005)

David Hiley

JOHN HAINES: *Eight Centuries of Troubadours and Trouvères. The Changing Identity of Medieval Music.* Cambridge u. a.: Cambridge University Press 2004. XII, 347 S., Abb., Nbsp. (*Musical Performance and Reception.*)

PETER SÜHRING: *Der Rhythmus der Trobadors. Zur Archäologie einer Interpretationsgeschichte.* Berlin: Logos Verlag 2003. 188 S. (*Berliner Arbeiten zur Erziehungs- und Kulturwissenschaft. Band 16.*)

Das Erkenntnisinteresse beider hier zu besprechenden Arbeiten ist zunächst weniger auf die Musik des Mittelalters und ihren kulturellen Kontext selbst gerichtet als vielmehr auf jene Wissenschaftler, die sich ihrer Erforschung gewidmet haben – unter den Vorzeichen einer postmodernen Musikwissenschaft und einer Archäologie des Wissens verlagert sich der Akzent von einer musikbezogenen Mittelalterforschung zu einer musikbezogenen Wissenschaftsgeschichte. Ausgehend von der so genannten Modaltheorie, ihren Begründern (Johann Baptist Beck und Pierre Aubry), Verfechtern (Friedrich Ludwig und Friedrich Gennrich) und Antagonisten (Hugo Riemann) würdigt Peter Sühring insbesondere die wissenschaftlichen Arbeiten Gustav Jacobsthal als Pionierleistungen der sich etablierenden akademischen Disziplin Musikwissenschaft, während John Haines diese wissenschaftliche Kontroverse als Episode in eine mittlerweile achthundert Jahre währende und bis zu den *Fabulous Trobadors* und zum *Massilia Sound System* reichende Rezeption der Kultur der Troubadours einbettet.

Haines wählt im Gegensatz zu jenen Arbeiten, die eine *Modern Invention of Medieval Music* oder einen Traum vom Mittelalter pos-

tulieren, einen Ansatz, der mit Jan Assmanns Konzept einer Gedächtnisgeschichte konvergiert. Die Kontroverse um die Modaltheorie ist für ihn weniger eine Konstellation, in der die Musikwissenschaft eine Musik des Mittelalters aus dem Geiste der Philologie erschaffen hat, als vielmehr jener Situation vergleichbar, in der die Schreiber im 13. und 14. Jahrhundert die uns heute überlieferten Handschriften angefertigt haben. Die Frage einer rhythmischen oder nicht-rhythmischen Lesung der Notation mittelalterlicher Lieder ist eine von zwei Konstanten in Haines' in fünf Phasen gegliederter Darstellung, die zweite ist die Gewichtung des Troubadour- und des Trouvère-Repertoires unter den Vorzeichen einer kulturellen und/oder nationalen Identität.

Die ersten Leser („The first readers“) trafen als Schreiber der Handschriften weit reichende Entscheidungen. Sie brachten in den *Vidas* jene Legenden über die Autoren in Umlauf, die die Rezeption über Jahrhunderte hinweg steuerten, und fixierten in den Handschriften, die gleichsam als Erstausgaben gelten können, ihre Rezeption der Lieder in der Notation. Und während Chansonier O zwar im Gegensatz zu Chansonier T in der Regel eine Notation mit mensuralen Elementen verwendet, wirft die Umkehrung der Überlieferungssituation in *Pour conforter ma pesance* die Frage nach dem Verhältnis von Vorlage und Intention der Schreiber auf.

In einer zweiten Phase („The changing song“) stellt Haines für den Zeitraum von 1400–1700 sowohl die Präsenz des Repertoires im kulturellen Gedächtnis heraus als auch eine Ausdifferenzierung der Rezeptionshaltungen in eine wissenschaftliche Archäologie etwa bei Claude Fauchet, Jean de Nostredame und Bartholémy Rémy bzw. eine künstlerische Adaptation etwa bei Clément Marot und Jacques Mauduit sowie deren Konvergenz im Konzept einer *Antiquité française* als Bestandteil einer nationalen Identität. Die Troubadours hingegen wurden zunächst nicht für eine Geschichte der französischen Literatur, sehr wohl jedoch etwa von Giovanni Crescimbeni für eine solche der italienischen Literatur in Anspruch genommen.

Auch in der Zeit der Aufklärung („Enlightened readers“) wurde das Repertoire der Trouvères privilegiert, die Verknüpfung von altem Lied und Volkslied rückte das Genre *troubadour*

in den Blickpunkt. Dem Konzept einer Copie réduite und der Idee einer Naïveté des Mittelalters folgend dichtete etwa François Augustin de Moncrif Romanzen und publizierte sie mit Musik. Zugleich sieht Haines in dieser Zeit mit den ersten Musikgeschichten den Beginn der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Lied des Mittelalters.

Mit der Entdeckung der polyphonen Musik des Mittelalters zu Beginn des 19. Jahrhunderts änderte sich die Perspektive einer Wissenschaft der Übersetzung („The science of translation“). Unter den Vorzeichen einer sich etablierenden Textkritik sieht Haines die vormalige Pluralität der Lesarten durch den Anspruch, eine verbindliche Lesart aus der expliziten Notation der Textzeugen und der impliziten (latenten) Bedeutung ihrer Notation gewinnen zu können, in Frage gestellt. Das Interesse wird daher durch François-Joseph Féty und Charles-Edmond-Henri de Coussemaker auf Adam de la Halle, von dem auch Motetten überliefert sind, als postrevolutionären Autor fokussiert.

Die Auseinandersetzung um die Modalnotation („Recent readings“) stellt Haines ebenso in den Kontext des Deutsch-Französischen Krieges, wie er die Aneignung des Repertoires der Troubadours durch deutsche Wissenschaftler als Begründung einer akademischen Forschung zum Okzitanischen hervorhebt. Er sieht die Motivation von Pierre Aubry darin, eine Gegenthese zu Hugo Riemann aufzustellen und damit die nationale Deutungshoheit über das französische Repertoire zurückzugewinnen, und jene von Friedrich Ludwig, mittels seines Schüler Jean-Baptist Beck die deutsche Hegemonie in der Musikwissenschaft zu behaupten.

Auch wenn man Haines nicht bei allen seinen Schlussfolgerungen zustimmt – die Betonungen der Konstanten führen teilweise dazu, dass Kategorien wie Wissenschaft und Identität nicht immer an den historischen Kontext rückgebunden werden –, erweist sich das Konzept einer Gedächtnisgeschichte als ausgesprochen fruchtbar. Indem er die Kontinuität einer wissenschaftlichen und künstlerischen Rezeption betont, erweist sich das Erkenntnisinteresse, die eine richtige Lesart der Überlieferung zu bieten, seinerseits als historisch gebunden. Nichtsdestoweniger beharrt Haines auf der Notwendigkeit einer Textkritik der Überliefe-

rung, gerade auch angesichts der Tatsache, dass die musikwissenschaftliche Forschung nicht eine Modaltheorie, sondern divergierende Theorien vorgeschlagen hat und die Überlieferung selbst keineswegs als konsequent aufgearbeitet gelten kann.

Die Ergebnisse der nun publizierten Masterarbeit von Peter Sühning sind bereits in den Personenartikel über Gustav Jacobsthal in der *Musik in Geschichte und Gegenwart* eingegangen sowie in einem 2003 in den *Acta musicologica* erschienenen Aufsatz zusammengefasst. Die Darstellung zitiert ausführlich Dokumente aus Jacobsthals Nachlass (vgl. S. 111–162), der quantitativ seine publizierten Arbeiten bei weitem überwiegt, und ist gegenüber Haines nicht nur faktenreicher angelegt, sondern auch anders akzentuiert. Versteht Haines Jacobsthal und die Straßburger Universität als deutsche Antagonisten gegenüber einer französischen Forschung in Solesmes (S. 188), so beklagt Sühning, dass die Schüler und selbsternannten Enkelschüler von Jacobsthal als dem ersten Professor der Musikwissenschaft einerseits zwar die Kontinuität einer Schule hervorhoben, andererseits aber dessen wissenschaftliche Grundsätze zugunsten einer Hypothesenbildung aufgaben. Wenn Sühning, der die ungebrochene Aktualität von Jacobsthal betont, jedoch den Musikwissenschaftlern des 20. Jahrhunderts ostinat vorhält, sie hätten Jacobsthals Nachlass nicht konsultiert, ist jedoch die Balance zwischen dem Dekuvrieren und einem letztlich auf den Gegenstand Musik gerichteten Erkenntnisinteresse in meinen Augen nicht immer gewahrt. (August 2005)

Oliver Huck

STEFFEN SEIFERLING: *O felix templum jubila. Musik, Text und Zeremoniell in den Motetten Johannes Ciconias*. Berlin: Mensch & Buch Verlag 2004. 219 S., Abb. (Musikwissenschaft an der Technischen Universität Berlin. Band 3.)

Gegenstand der Druckfassung dieser 2001 an der TU Berlin angenommenen Dissertation sind neben der im Titel zitierten Motette primär *Venecie, mundi splendor* – Michael, qui Stena domus, Petrum Marcello Venetum – O Petre, antistes inclite, Doctorum principem – *Melodia suavissima* – *Vir mitis*. Diese Auswahl aus den insgesamt zehn Motetten Ciconias

ist nicht näher begründet, lediglich der plausible Ausschluss von *O virum omnimoda – O lux et decus – O beate Nicholae* aufgrund der Textstruktur sowie von *O proles Hispanie und Padu ... serenans* aufgrund der Überlieferungssituation werden diskutiert (S. 39). Die Texte der verbleibenden sieben Motetten sind im Anhang mit einzelnen textkritischen Verbesserungen gegenüber der Ausgabe in *Polyphonic Music of the Fourteenth Century* und Übersetzungen wiedergegeben. Der zweifache Abdruck der lateinischen Texte, zunächst in Spalten auf einer Seite, dann synoptisch mit einer eigenen deutschen Übersetzung auf Doppelseiten, ist jedoch redundant.

Der einleitend auf 30 Seiten als Ausgangspunkt skizzierte „Forschungsstand“ bleibt leider hinter dem Stand der Forschung zurück. Befremdend ist etwa, dass selbst im Literaturverzeichnis des Personenartikels in der zweiten Auflage von *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* genannte zentrale Forschungsliteratur, ja der von David Fallows verfasste und im Jahr 2000 erschienene Artikel selbst nicht zur Kenntnis genommen wurde – mit entsprechenden Konsequenzen für die Diskussion der Biographie und der Zuschreibungen, aber auch für die folgende Betrachtung der einzelnen Motetten, zu denen – dies möchte ich ausdrücklich vorab festhalten – eine Reihe von interessanten Einzelbeobachtungen mitgeteilt werden.

Der Autor formuliert als erstes Ziel, „einer bestimmten Gattung angehörige Werke eines einzelnen post-trecento-Komponisten stilistisch genauer zu untersuchen“ (S. 5) und unter diesem Aspekt werde ich die Arbeit im Folgenden diskutieren. Abgesehen davon, dass das „Post-Trecento“ chronologisch als Quattrocento bezeichnet werden könnte und der Neologismus gerade dann kein hilfreicher Beitrag zum „Epochenproblem“ ist, wenn man wie der Autor „Ciconias Motetten als Produkte einer mittelalterlichen Welt“ (S. 38) begreift, ist zu konstatieren, dass er sich lediglich auf 25 Seiten explizit und analytisch der Musik widmet und sich damit die Frage stellt, ob dieses Ziel überhaupt erreicht werden kann. Der Schwerpunkt der Arbeit liegt auf den Texten, deren Einzelanalysen allein der doppelte Umfang gewidmet ist, und es bleibt abzuwarten, ob und wie die Mittellateinische Philologie, der ich hier nicht vorgreifen möchte, die Arbeit rezipieren wird.

Die Klassifikation der Motetten geht von zwei isorhythmischen und zwei nicht-isorhythmischen Motetten (*O felix templum jubila* und *Venecie, mundi splendor – Michael, qui Stena domus*) aus. Die Auseinandersetzung mit Begriff und Konzept der Isorhythmie bezieht jedoch leider die von Margaret Bent in der zweiten Auflage des *New Grove Dictionary of Music and Musicians* publizierten Überlegungen zu einer engeren Handhabung des Terminus *Isorhythm* nicht mit ein, die dem Befund Rechnung trägt, dass etwa der Tenor von *Doctorum principem – Melodia suavissima – Vir mitis* in drei verschiedenen Mensuren zu lesen und damit gerade nicht iso-rhythmisch ist.

Zentrales Kriterium der Analysen ist die Proportion. Für alle vier Motetten werden Strukturen nachgewiesen, die auf die Proportionen 1:1, 1:2 und 1:3 zurückzuführen sind (vgl. S. 183) und der Autor betont zu Recht, dass das Kriterium der Isorhythmie allein nicht ausreichend ist, um einen aus dem Grad der kompositorischen Organisation als Kriterium gefolgerten Unterschied zwischen italienischen und französischen Motetten zu begründen. Gerade weil Ciconia selbst einen Traktat *De proportionibus* geschrieben hat, ist die Proportionalität von Abschnitten innerhalb des zeitlichen Verlaufs jedoch keine Selbstverständlichkeit, die mit einem Verweis auf die Ciconia-Sekundärliteratur (vgl. S. 34–36 und 43) zu begründen ist. Vielmehr wäre zunächst zu erklären, warum Ciconia selbst den Begriff der *Proportio* ausschließlich auf Verhältnisse der Tonhöhen, nicht jedoch der Tondauern bezieht (er erwähnt am Ende lediglich die Mensurzeichen). Die Vorstellung einer numerisch begründeten Musikästhetik entbehrt, wie Michael Walter in einem Beitrag zu dem 1998 erschienenen Sammelband *Musik und die Geschichte der Philosophie und Naturwissenschaften im Mittelalter* zeigte, einer Quellengrundlage, die Diskussion in der Musiktheorie des 14. Jahrhunderts liefert keineswegs eine musikalische Poetik, in der Proportion als Strukturmerkmal für den zeitlichen Ablauf begründet wird.

Bedauerlich ist, dass in der 2004 erschienenen, im Vorwort auf Mai 2002 datierten Dissertation neuere Forschungsergebnisse nicht berücksichtigt werden konnten. Dies gilt neben der Habilitationsschrift von Thomas Schmidt-Beste (*Textdeklamation in der Motette des 15.*

Jahrhunderts, Turnhout 2003, die für das Verhältnis von Musik und Text eine breite Vergleichsbasis zu Ciconia bietet) – dessen grundsätzliche Überlegungen zu diesem Gegenstand jedoch auch in einer Reihe von Aufsätzen verfügbar gewesen wären – insbesondere für den von Philippe Vendrix herausgegebenen Bericht über die bereits 1998 abgehaltene Tagung *Johannes Ciconia. Musicien de la transition* (Turnhout 2003). Der dort publizierte Beitrag von Jane Alden, die das Verhältnis von Text und Musik in den Motetten detailliert untersucht, nimmt die Ergebnisse von Seiferling teilweise vorweg und berücksichtigt zudem neben den Proportionen auch andere Kriterien. Der Beitrag von Margaret Bent, die den Tonsatz in *O felix templum jubila* und *O Padua, sidus preclarum* unter Rekurs auf den *Contrapunctus* des Prosdocius de Beldemandis analysiert, hätte die Grundlage für eine detaillierte, über die formale Disposition hinausgehende Untersuchung sein können, die tatsächlich Ciconias Stil in den Motetten sichtbar gemacht hätte. Deutlich wird damit, dass eine nachhaltige musikbezogene Mittelalterforschung heute auch in Deutschland nur noch mit einer Anbindung an die aktuelle internationale Forschung möglich ist, die mit der jährlich stattfindenden *Medieval and Renaissance Music Conference* ein Forum zur Präsentation von Dissertationsvorhaben zur Verfügung stellt.

(Juni 2005)

Oliver Huck

SONJA MAYER: *Studien zu den lateinischen Bußpsalmen-Zyklen des 16. Jahrhunderts*. Augsburg: Wißner-Verlag 2004. Textband: 382 S., Nbsp.; Notenband: 189 S. (*Collectanea Musicologica*. Band 11/I und 11/II.)

Die Berühmtheit der Bußpsalmen Lassos mag den Anstoß gegeben haben, die Bußpsalmen als Untergruppe der Psalmotte zum Thema einer Dissertation zu machen. Zu den Ergebnissen dieser gründlichen Arbeit gehört allerdings, dass die Bußpsalmen zwar immer wieder Bezüge zu Vorgängerwerken zeigen, aber keine eigene Gattungstradition ausgeprägt haben. Da die Verfasserin die traditionelle Suche nach Textillustrationen bewusst in den Hintergrund treten lässt, entfällt auch der Bereich, der am ehesten zu direkten Vergleichen geeignet wäre; übrig bleibt die ausführlich behandelte,

aber musikalisch wenig ergiebige Frage nach der jeweiligen Untergliederung des Textes sowie die Tonartenordnung der Zyklen. In den Vordergrund treten dafür die Einzelanalysen, gestützt durch die im zweiten Band beigegebenen Editionen einiger Stücke kaum bekannter Komponisten. Im Hintergrund der Analysen vermisst ich einerseits die Rezeption der Arbeiten Carl Dahlhaus' zum Tonsystem, andererseits eine kritischere Auseinandersetzung mit Horst-Willi Groß' Dissertation zur klanglichen Struktur bei Lasso. Im Übrigen sind die Analysen erfreulich sensibel für das Zusammenspiel von linearen und klanglichen Elementen und für die personalstilistischen Eigenheiten der beteiligten Komponisten.

Aus der Fülle der Aspekte sei einer herausgegriffen. Der Lasso-Zyklus unterscheidet sich von allen anderen darin, dass jeder Psalmvers wie in einer Magnificat-Komposition eine eigene Pars erhält. Die Verfasserin versucht daher im Rahmen ihrer Analyse, eine musikalische Gruppierung der je 10–31 Partes zu rekonstruieren. Im Fall des ersten Psalms ist die Parallelisierung der Verse 1–5 und 6–10, gestützt auf den gliedernden Kadenzanhang in V. 5 und die Stimmreduktionen in V. 3/4 und 8/9, völlig plausibel. Schwieriger wird es, wenn z. B. im zweiten Psalm diese beiden Kriterien wegen der zu großen bzw. zu kleinen Zahl unbrauchbar werden und an ihre Stelle Überlegungen zum klanglichen Anschluss zwischen Schlussklang und Beginn des nächsten Verses treten. Die Verfasserin geht von der Beobachtung aus, dass Schluss- und Anfangsklang meist im Quintabstand stehen oder denselben Grundton haben; demgegenüber bildeten Sekundanschlüsse die Ausnahme und seien als zäsurbildend zu werten. Dieser Ansatz scheint mir problematisch. Die Häufigkeit von Prim- und Quintbeziehungen der Randklänge ergibt sich aus der Bevorzugung der Finalis und der Oberquinte für Anfangs- und Schlussklänge, muss daher nicht auf eine Klangbeziehung verweisen. Umgekehrt sind die normalen Fortschreitungsregeln der Zeit zu beachten: Da die Schlussklänge meist eine alterierte Terz aufweisen, verlangt eine direkte Verknüpfung einen melodischen Halbtonanschluss. Während also *D–a* eine Zäsur markiert, ist *D–C* wie zwischen V. 2/3 des zweiten Psalms eher ein Verknüpfungssignal, zumal V. 2 mit einem offenen Halbschluss en-

det. Unter solchen Voraussetzungen wäre dann allerdings die Trennung der Teile der Normalfall, die Verknüpfung die Ausnahme.

Wie angedeutet, bietet die Arbeit vielfältige Anregungen, sich genauer mit der innermusikalischen Seite der Kompositionen des 16. Jahrhunderts zu beschäftigen.

(Oktober 2005)

Andreas Pfisterer

CHRISTELLE CAZAUX: La Musique à la Cour de François I^{er}. Vorwort von Philippe VENDRIX. Paris: École nationale des Chartes – Programme „Ricerca“ 2002. 414 S. (Mémoires et documents de l'École des Chartes. Volume 65.)

Wie entscheidend die Etablierung, Konsolidierung und Differenzierung von Institutionen für die Musikgeschichte der Frühen Neuzeit war und welche historische und musikalische Dynamik diesem Prozess zu verdanken ist, braucht kaum betont zu werden. Umso erfreulicher ist es, dass mit der Arbeit von Christelle Cazaux ein weiterer, und zwar ein zentraler Stein in das institutionengeschichtliche Mosaik der Renaissance eingefügt wurde. Es ist nicht nur die Dauer der Regierungszeit Franz' I. (1515–1547) als Ansatzpunkt für langfristige, kontinuierliche Entwicklungen, die den französischen Königshof zu einem wichtigen Untersuchungsobjekt macht, es ist auch die topographische, um nicht zu sagen nationale Position der französischen Musik der ersten Jahrhunderthälfte, die sich mit und gegen starke musikalische Zentren in den umrundenden Herrschaftsgebieten entfaltete. Komponistenamen wie Jean Mouton, der noch als Repräsentant des internationalen Parketts gelten kann, dann aber zunehmend solche wie Claude de Sermisy und Sandrin, deren Produktion (vor allem von Chansons) als dezidiert französisch gelten kann, illustrieren die musikalische Rolle des Valois-Hofes.

Um Musik im engeren Sinn geht es allerdings in diesem Buch nicht. Cazaux hat zum Beispiel keinerlei Ehrgeiz, die meist wörtlich wiedergegebenen Instrumentennamen (etwa „hautbois“, „trompette et clairons“) mit konkreten musikalischen Inhalten und Funktionen zu korrelieren, und die wenigen Ausflüge zu stilistischen Fragen und Repertoire-Fragen, etwa bei den Motetten der 1520er- und 1530er-Jahre oder bei den Tasten- und Lautengattun-

gen, referieren Forschungspositionen, bleiben oberflächlich oder verleugnen zu stark, dass es schließlich auch eine Musikpflege jenseits der königlichen Familie gab. Auf sie zu verzichten, hätte den Fokus noch mehr auf das in seiner Dezierttheit völlig überzeugende institutionengeschichtliche Konzept des Werkes gerichtet. Mit seiner methodischen Souveränität im Umgang mit Quellen, seinen minutiösen Nachweisen, seinem klaren Aufbau, seinen einsichtigen Kategorien, seiner äußerst hilfreichen detaillierten Gruppierung der Materialfelder und nicht zuletzt mit seiner sprachlichen Gefälligkeit ist der Band nicht nur ein nützliches Hilfsmittel, das jederzeit wie ein Handbuch und in seinen überaus großzügigen Anhängen als Dokumentensammlung und Nachschlagewerk benutzt werden kann, sondern ein Buch, das eine über weite Strecken spannende Lektüre bietet. Wer sich in eine typische musikalische Organisation eines großen Hofes des 16. Jahrhunderts einarbeiten will, erhält hier eine geschlossene Darstellung, in der das Funktionieren der einzelnen Rädchen exemplarisch vorgeführt wird, in der auch die Problematik der Erforschung aufgrund lückenhafter und teils schütterer zeitgenössischer Quellen deutlich zu erfahren ist. Wer die Arbeit als Baustein einer ortsübergreifenden Geschichte der musikalischen Institutionen und des höfischen Musiklebens in der Renaissance nutzen will, erhält eine dichte Präsentation von baren sowie narrativ aufbereiteten Fakten, die er in seine sonstige Kenntnis von musikalischen Hofstrukturen und Abläufen einordnen kann. Diese Synthese muss man allerdings selbst leisten, da die Verfasserin nur ausnahmsweise Vergleiche mit anderen höfischen Verhältnissen anstellt.

Zu den Spezifika des französischen Hofes gehört etwa die Tatsache, dass Franz I. für den täglichen liturgischen Bedarf eine eigene, weniger reputierte Chapelle de plain-chant aus vorwiegend sangesfähigen Klerikern ins Leben rief, mit der die hervorragenden Sänger der privilegierten Chapelle de musique, die sich oft gar nicht am Hof aufhielten, entlastet wurden. Polyphonie konnte zwar auch im Alltag statthaben, das mehrstimmige Singen der hoch dotierten Luxusabteilung diente aber vorrangig der repräsentativen Gestaltung wichtiger Festeignisse. Diese politische Funktionalisierung spricht auch aus der Tatsache, dass die Mitglie-

der der Chapelle de musique im Unterschied zur Chapelle ecclesiastique zur Verwaltungseinheit der Chambre gehörten und Sonderauszeichnungen wie die Position eines Valet de chambre erhalten konnten. Überhaupt waren die einzelnen Abteilungen durchlässig, auch Mitglieder der auf einem Prestige-Niveau mit der Chapelle de plain-chant stehenden Écurie konnten nach einer Hierarchie der Talente in die am höchsten dotierte Charge der Chambre gelangen. Diesem Auszeichnungssystem kam entgegen, dass es noch keine definierten Ämter gab, und es ist bezeichnend, dass sich der institutionelle Schritt zu Ämtern in der wenig individuellen, vornehmlich kollektiv agierenden Écurie zuerst abzeichnete, dort, wo standardisierte Funktionen erfüllt wurden und sich die vom Hof der barocken Louis-Könige bekannten Familiendynastien zu entwickeln begannen. Hier kamen auch am stärksten die nationalen Spezialisierungen zum Tragen: Trompete, Posaune und Doppelrohrblattinstrumente waren fest in italienischer Hand, die Pfeifer kamen vorzugsweise aus der Schweiz, und die sensationellste Gruppe, die schon seit den 1530er-Jahren bestehenden Violons für Musik bei Banketten und zum Tanz, waren Franzosen (während die Geige als Instrument in der Kammer erst 1577 nachweisbar wird).

Die wichtigste Innovation war der Ausbau genau dieser Kategorie der Chambre. Frappierend ist hier der deutlich verlaufende Klärungsprozess: Die ursprünglich zur Kammer zählenden Pfeifer und Tambourins, die für Tanzmusik sorgten, wurden im Zuge einer zielgerichteten Nobilitierung ausgeschieden, so dass an Instrumentalisten Flöten- und Zinkspieler und die Sänger (zu denen auch ein Knabe sowie Tastenspieler und die Lautenisten, darunter Stars wie Albert de Rippe, zählten) übrig blieben. Die Differenzierung, die nicht nur einer größeren Effektivität diente, sondern ganz klare symbolische Signale aussandte, wird insbesondere dadurch brisant, dass Cazaux im Vorfeld das Bild eines mutmaßlich musikliebenden Fürsten destruiert hatte: Musik nahm für Franz I. symbolisch-politische Funktionen bei Hof ein, es gibt keine Hinweise darauf, dass er die Kammermusik aus eigenem musischem Interesse verfeinert hätte. Um so bedauerlicher ist die charakteristische Quellsituation: Dort, wo das Musikleben am Hof des Très Chrétien

Roi eher konventionell war, bei den offiziellen Anlässen, kann Cazaux über fast hundert Seiten hinweg Material beibringen, aber dort, wo es innovativ war, beim Vortrag von Motetten und Chansons, Tasten- und Lautenmusik im Kammerbereich, besteht weiterhin die Kluft zwischen spärlichen pauschalen Hinweisen auf Musikpraxis und einem ganz beträchtlichen Korpus an Kompositionen, das vermutlich auch eine Rolle bei Hof spielte, vor allem aber hinsichtlich seiner Zielgruppe anonymisiert als voluminöses Verlagsprogramm von Pierre Attaingnant vorliegt. Dieses Wissensvakuum hätte die Autorin eindringlicher thematisieren können, um das Verhältnis zwischen einer faszinierenden Einsicht in die institutionelle und organisatorische Struktur der Hofmusik und die quantitativ umfangreiche, aber qualitativ wenig ergiebige Darstellung der dokumentierten offiziellen Musikanlässe auszutarieren.

(September 2005)

Nicole Schwindt

KERSTIN HELFRICHT: Gregorio Allegri. Biographie, Werkverzeichnis, Edition und Untersuchungen zu den geringstimmig-konzertierenden Motetten mit Basso continuo. Tutzing: Hans Schneider 2004. Textband: XIV, 250 S., Abb., Nbsp.; Notenband: 358 S. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 30.)

Gregorio Allegri ist bekannt als Komponist des berühmten *Miserere*, Kerstin Helfricht jedoch stellt die Generalbass-Motetten in den Mittelpunkt ihrer Frankfurter Dissertation. Grundlage des einleitenden biographischen Teils ist ein umfangreicher Anhang mit insgesamt 43 z. T. bisher unbekanntem Dokumenten vornehmlich aus den Diarien der Cappella Sistina. Unverständlich bleibt, warum wichtige andere, nicht in den Anhang aufgenommene Dokumente, im Haupttext teils im originalen Italienisch, teils aber in deutscher Übersetzung zitiert werden. In einem Einzelfall, wo die Autorin einmal sowohl italienisches Original als auch ihre deutsche Übersetzung druckt (S. 44), bleibt die vorgeschlagene Übersetzung diskussionsbedürftig („ignorante formato“ könnte statt „unkundigen Format“ auch „[von] Unkundigem gebildet“ bedeuten). Mehrfach, so gleich bei der Festlegung des Geburtsjahrs Allegris auf 1582 (S. 3), zeigt sich eine unkritische Übernahme aus früheren Publikationen. Zwei

angeblich widersprüchliche Altersangaben lassen sich durchaus vereinbaren, würde Allegris Geburtsdatum auf Mitte Mai 1583 festgesetzt: Dann stand er am 25. Mai 1591 tatsächlich in seinem neunten Jahr („in nono suae aetatis anno“, S. 145) und war am 5. Mai 1630 bei einer Kapellvisitation 46 Jahre alt.

Haberls Urteil über Allegris Lehrer Nanino als einem „der letzten Vertreter der römisch-palestrinensischen Schule“ (zitiert S. 5), wird von der Autorin im Einleitungsabschnitt ohne Zitatnachweis wortwörtlich als ihre Einstufung von Allegrī ausgegeben (S. 3). Nun hat das Palestrina-Bild gerade im letzten Jahrzehnt neue Aspekte gewonnen, darunter z. B. die im Literaturverzeichnis nicht aufgeführten Forschungen von Patrizio Barbieri, wonach Palestrina selbst als Pionier der Aufführung geringstimmig-konzertierender Motetten mit Orgelbegleitung gelten kann. In der Cappella Sistina regierte zwar der „da cappella“-Stil, in den *Vespri segreti* der Päpste hingegen wurde dieser „da concerto“-Stil schon zu Palestrinas Lebzeiten gepflegt; Helfricht zitiert selbst ein entsprechendes Dokument aus dem Jahr 1631 (S. 148). Wenn sie die Einschätzung Bukofczers übernimmt, nach der Venedig das Zentrum des Fortschritts war, Rom hingegen das Bollwerk des Traditionalismus, so ignoriert sie eine Reihe von Dokumentenbelegen, nach der die neue Praxis geistlicher Generalbassmusik als originär römische gelten kann. Lodovico Grossi da Viadana komponierte seine geistlichen Konzerte bekanntlich 1596/97 in Rom, Emilio de' Cavalieri brachte ebendort 1600 seine *Rappresentazione di anima e di corpo* zur Aufführung. Noel O'Regan hat vor fünf Jahren auf die Anfänge der römischen Konzertpraxis bei Asprilio Pacelli hingewiesen. Und auch ein von Banchieri 1609 veröffentlichter Brief Agazzaris spricht speziell von einer Praxis römischer Musiker des „consertare con Organo“.

Lässt die Arbeit eine kompetente Einordnung in solche Traditionen somit vermissen, so verbleiben dennoch interessante Analysen. Umfassend werden Textvorlagen ermittelt und in den liturgischen Usus eingeordnet. Helfricht stellt die durchweg klare Formstruktur analytisch heraus und veranschaulicht sie in Formtabellen: „Jede Verszeile wird mit einem eigenen Soggetto vertont und als neuer Abschnitt durch eindeutige Kadenzklänge geglie-

dert“ (S. 93). Es gelingt der Nachweis, dass „die modale Tonartenlehre [...] auf die Motetten Allegris applizierbar“ (S. 143) ist – elf zweistimmig-konzertierende Motetten werden mit Kadenzplänen und Angabe der Stimmumfangs analysiert. Helfricht geht dabei von der Achtzahl der Modi aus, Kompositionen im 3. oder 4. Modus sind nicht vertreten. Die modal interessante dreistimmige Motette *Euge serve bone*, die im Sinne einer *Mutatio toni* zu deuten wäre, bleibt leider ohne Analyse. Wichtig sind die analytischen Differenzierungen, wo der Generalbass selbständige Fundamentfunktion erhält und wo er bloße Verdopplungsstimme ist: „Die Motetten für zwei Baßstimmen und Bc. sind faktisch nur Bicinien, da der Generalbaß immer abwechselnd eine der beiden Gesangsbaßstimmen verdoppelt“ (S. 101; im Denken des 17. Jahrhunderts allerdings sind auch Motetten für zwei hohe Stimmen und Generalbass prinzipiell Bicinien, da der Generalbass nicht als eigene Stimme zählte). Wenig Aufmerksamkeit erfährt die ausgefeilte Ornamentik, deren Parallelen zur solistischen Verzierungstechnik im *Miserere* eine Untersuchung wert wären. Etwas unbeholfen wirkt zuweilen die sprachliche Ausdrucksweise, für „Wohlhabenheit“ (S. 25) oder „polychoral“ (S. 56 f.) kennt die deutsche Sprache die einfachen Worte „Wohlstand“ und „mehrchörig“.

Zwei Register ermöglichen das Auffinden von Namen, Sachbegriffen und Werktiteln im Hauptteil der Arbeit. Das Werkverzeichnis ist ein Quellen- und Editionsverzeichnis ohne Werkzählung und thematische Incipits, das leider keinen Zugriff nach Titeln ermöglicht. Verschollene Quellen sind teils berücksichtigt (D-MÜs: Hs. 53), teils ignoriert (San Maria in Vallicella, Chiesa Nuova). Von den beiden überlieferten Drucksammlungen mit konzertierenden Motetten (1619/21) können insgesamt vier wohl aus dem 19. Jahrhundert stammende Abschriften nachgewiesen werden. Ein Fétis offenbar noch zugänglicher, heute aber verschollener erster Band gedruckter *Concertini* Allegris von 1618 scheint hingegen nicht einmal in Teilabschriften überliefert zu sein. Auf eine genaue Wiedergabe von Art und Ort der Autorenzuschreibungen wird verzichtet; in einzelnen Fällen bleibt unklar, ob ein Werk überhaupt explizit Allegrī zugeschrieben ist (z. B. S. 193: „Canzona A“). Die Zuschreibungsproblematik

einer Motette *Christus resurgens* ist im Hauptteil (S. 40) diskutiert: Demnach wird erst im 19. und 20. Jahrhundert Allegri, der eine Parodie über diese Motette schrieb, auch zum Autor der Vorlage. In einem späteren Kapitel (S. 63 f.) wird die Motette dann aber ohne Einschränkungen oder Verweise als Werk Allegris besprochen; im Register sind Motette und Responsorium dieses Titels separat aufgeführt, obwohl es sich offenbar um ein- und dasselbe Werk handelt.

Sämtliche 49 vollständig erhaltenen Generalbass-Motetten Allegris zu zwei bis acht Stimmen werden im zugehörigen Notenband in kritischer Edition vorgelegt, die sich auf die gedruckten Originalquellen stützt. Die Analysen des Textbandes sind somit durchweg am Notentext nachvollziehbar. Ebenfalls enthalten sind drei Motetten von Allegri Patron Giovanni Duca d'Altemps, eine davon bietet ein (im Textband nicht erwähntes) rares Beispiel für einen auf ♭-Vorzeichnung verzichtenden 6. Modus. Die Editionsqualität scheint höchst zuverlässig (einzige Ausnahme: ein rätselhafter kleiner Bogen in T. 8, S. 302). Die Notenwerte werden fast konsequent sowohl in geraden wie in ungeraden Takten auf die Hälfte verkleinert, bei Taktwechseln helfen über das Notensystem gesetzte editorische Proportionsangaben. Taktstriche werden im 4/4- bzw. 3/2-Abstand gesetzt; die Angaben zu entsprechenden Einteilungen in den Generalbassstimmen der Originalquellen sind widersprüchlich (Notenband, S. 5: „nicht vorhanden“, S. 357 „sorgfältig gesetzt“). Es ist zu hoffen, dass sich die teilweise sehr attraktiven Kompositionen, so z. B. das bildreiche Osterkonzert für zwei Bässe *Et ecce terrae motus*, das dem Text gemäß mit drei Tenören besetzte Dreikönigskonzert *Magi videntes stellam* oder die groß angelegte konzertierende Fronleichnamsmotette *Gustate et videte*, die sich als Konglomerat aus sechs verschiedenen Textquellen erweist, in der heutigen kirchenmusikalischen Praxis erneut etablieren.

(November 2005)

Thomas Synofzik

RAINER KLEINERTZ: Grundzüge des spanischen Musiktheaters im 18. Jahrhundert. Ópera, Comedia und Zarzuela. Kassel: Edition Reichenberger 2003. 2 Bände. XI, 339, 328 S., Abb., Nbsp. (DeMusica 8.)

Trotz des Forschungsbooms, den die italienische Oper des 18. Jahrhunderts in den letzten dreißig Jahren erlebt hat, gilt es noch eine ganze Reihe Wissenslücken zu schließen, insbesondere hinsichtlich des Kulturtransfers zwischen Italien und anderen Opernzentren in Europa. Der durch die politischen Beziehungen zwischen Neapel und Madrid zweifelsohne gegebene, aber bisher kaum untersuchte Austausch ist nur ein Beispiel dafür, wie viel Grundlagenforschung noch in diesem Bereich zu leisten ist. Rainer Kleinertz hat sich des Themas gleichsam aus der spanischen Perspektive angenommen und damit, das sei gleich vorweggenommen, das Fundament für hoffentlich zahlreiche weitere Untersuchungen gelegt.

Beginnend mit der Zeit des Spanischen Erbfolgekrieges erläutert Kleinertz anschaulich die historisch-politischen Voraussetzungen der kulturellen Verbindung zwischen dem Königreich Neapel und Spanien, die auf beiden Seiten des Mittelmeeres wichtige Impulse setzen konnte. Anhand einer exemplarischen Auswahl von Werken zeigt er auf, dass die dynastischen Veränderungen in Spanien Anfang des 18. Jahrhunderts im kulturellen Leben und damit auch im Musiktheater zu einer Rückbesinnung auf das im emphatischen Sinne „Spanische“ führten. Die damit verbundene besondere Pflege einheimischer Musiktheaterformen wie z. B. der Zarzuela ging aber, so eine der Thesen der Studie, keineswegs mit einer völligen Ausgrenzung des „Fremden“, Italienischen einher: Wenngleich die erste nachweisbare Aufführung einer italienischen Opera seria in Madrid erst 1738 stattfand, bemühte sich der Hof z. B. schon sehr früh um eine Synthese von italienischer Musik und spanischem Drama und regte schließlich die Schöpfung einer spanischen Oper in italienischem Stil an, einer Art spanisch assimilierten Opera seria. Der Madrider Hof wurde auf diese Weise um die Mitte des Jahrhunderts, als Farinelli die Geschicke des Hoftheaters lenkte, zu einer der führenden Pflegestätten der italienischen Oper, die aufkommende Opera buffa mit eingeschlossen. In diesem Zusammenhang ist interessant, dass in den 1760er-Jahren ein durchschlagender italienischer Erfolg wie *La buona figliuola* von Niccolò Piccinni und Carlo Goldoni auch vor den Grenzen Spaniens nicht Halt machte und dort in der Gattung der Zarzuela rezipiert wurde.

Von großem Wert für zukünftige Forschungsarbeiten ist der zweite Band des vorliegenden Werks, der ein detailliertes Verzeichnis aller Opern, Zarzuelas und Comedias enthält, deren Musik in der Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (E-Mm), der Biblioteca Nacional de Madrid (E-Mn) und in der Biblioteca del Palacio Real de Madrid (E-Mp) überliefert ist. Weiterhin sind alle einschlägigen Werke erfasst, zu denen ein gedrucktes oder handschriftliches Libretto nachweisbar ist, eine insgesamt von großer Akribie getragene Sammlerleistung. Aufgrund der schwierigen Datierbarkeit vieler Quellen der Biblioteca Histórica Municipal hat sich der Autor entschlossen, in seinem Katalog alle dort überlieferten Materialien aufzunehmen, darunter auch solche, die aus dem 19. Jahrhundert stammen. Deshalb stößt der Leser im Komponisten-Index des zweiten Bandes u. a. auch auf den Namen Vincenzo Bellinis, eine Überraschung, die jedoch in einer einleitenden ersten Fußnote eine Erklärung findet. Etwas undurchsichtig ist hingegen das Ordnungsprinzip des Quellenkatalogs: Italienische und spanische Titel werden nach dem Anfangsbuchstaben des im Titel enthaltenen Namens gereiht, ein vorangestellter Artikel (z. B. *el Demetrio*) dabei nicht berücksichtigt. Dieser gelangt jedoch zu Ehren, wenn das erste ihm nachfolgende Wort kein Name ist, was zur Folge hat, dass z. B. *La pescatrice* (S. 168) ganz woanders aufgelistet wird als das spanische Pendant dazu mit dem Titel *Pescar sin caña* (S. 214). Einfacher wäre gewesen, das Ordnungsprinzip des Katalogs von Claudio Sartori zu übernehmen. Dieser sortiert, wenn ein Titel mit einem Artikel beginnt, ganz pragmatisch nach dem ersten Buchstaben des ersten folgenden Wortes und ermöglicht damit einen schnelleren, weniger komplizierten Zugriff. Das bereits erwähnte Verzeichnis der Komponisten sowie zwei weitere, die die Textdichter und Titelvarianten erfassen, sind nützliche Hilfsmittel zur Erschließung des fast 240 Seiten starken Katalogs. Notenbeispiele und eine Chronologie ergänzen die Analysen des ersten Bandes, eine umfassende Bibliographie gibt einen guten Einstieg in die Literatur zum behandelten Thema.

Ungeachtet dieser kleineren Monita ist Kleinertz' Buch jedoch ohne jeden Zweifel eine Pionierleistung, die jedem, der sich mit der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts befasst,

neue Perspektiven erschließt und hoffentlich zu einer detaillierteren Erforschung des spanischen Musiktheaters jener Zeit führt.

(November 2005)

Daniel Brandenburg

Haydns Bearbeitungen schottischer Volkslieder. Bericht über das Symposium 21.–22. Juni 2002. München: G. Henle Verlag 2004. S. 299–429, Abb., Nbsp. (Haydn-Studien. Veröffentlichungen des Joseph Haydn-Instituts Köln. Band VIII, Heft 4, Juli 2004.)

Es gehört zu den großen Chancen von Gesamtausgaben- und Freien Forschungsinstituten, auch einmal abseitig anmutende Themen einer grundsätzlichen Diskussion zu unterziehen. Einen solchen Gegenstand stellen die zu Beginn des 19. Jahrhunderts in London beliebten Bearbeitungen schottischer Volkslieder dar (für Singstimme[n] und Klaviertrio), mitunter faszinierende Kleinode, bisweilen gar Geniestreiche en miniature, die aber heutzutage keine Rolle mehr im Musikleben spielen. Während sich Beethoven an den ihm übersandten Melodien motivisch abarbeitete, wirken die früher entstandenen Arbeiten von Joseph Haydn auf den ersten Blick wie Handgelenksübungen (dass auch noch andere Komponisten der Zeit gutes Geld mit derartigen Gelegenheitsarbeiten verdienten, wie etwa Pleyel und Kozeluch, ist weitgehend unbekannt).

Um diese Werkgruppe nicht allein als Serie XXXII der *Haydn-Gesamtausgabe* den Bibliotheksregalen zu übergeben (der letzte Band dieser Serie erscheint 2006), sondern die vielfältigen Ergebnisse und editorischen Probleme einem weiteren Kreis vorzustellen, organisierte das Haydn-Institut in Köln 2002 eine Tagung, deren (erweiterte) Texte nun zum weitaus größten Teil gedruckt vorliegen. Sowohl den kulturellen Kontext, als auch die gewichtige Rolle, die der Verleger George Thomson bei der Produktion dieser Liedbearbeitungen einnahm, erläutert Georg Kirsteen McCue, und Warwick Edwards nimmt anhand von Briefdokumenten eine Neujustierung der Chronologie vor. Doch nicht alle von Haydn aus Wien übersandten Bearbeitungen stammen von ihm selbst; so weist Marjorie Rycroft en détail nach, dass der Haydn-Schüler Sigismund Neukomm von St. Petersburg nicht nur einige Sätze nach Anweisungen arrangierte, sondern gar selbst

anfertigte. Dies betrifft auch die von Haydn für den Verleger William Whyte bestimmten Sammlungen, denen sich Andreas Friesenhagen widmet; allerdings liegen über diese Geschäftsbeziehung kaum Dokumente vor. Haydn erhielt (wie später auch Beethoven) die Melodien ohne Text zur Bearbeitung, die Verleger unterlegten die Sätze dann aber oftmals mit anderen, teilweise gar neuen, zeitaktuellen Dichtungen. Die sich daraus ergebenden editorischen Schwierigkeiten macht Armin Raab verständlich. Inwieweit es überhaupt sinnvoll ist, Bearbeitungen von Haydn und Beethoven nach analytischen Kriterien zu vergleichen, zieht Petra Weber-Bockholdt am Ende ihres Textes selbst in Zweifel. Haydns Sätze hatten vor allem eine „soziale Funktion“, während Beethoven vor allen Dingen die Melodien als „musikalische Phänomene“ auffasste.

Neben diesen thematisch gebundenen Beiträgen wurde aus aktuellem Anlass auch ein Beitrag von David Wyn Jones aufgenommen, in dem er ein jüngst identifiziertes, einst zur Sammlung von Aloys Fuchs gehörendes Skizzenblatt zum *Streichquartett* „op. 103“ beschreibt (mit Faksimile und diplomatischer Übertragung). Ein Werk- und Namensregister rundet den mit diesem Heft vollständig vorliegenden Band VIII der *Haydn-Studien* ab.

(September 2005)

Michael Kube

RUDOLPH ANGERMÜLLER: Mozart 1485/86 bis 2003. Daten zu Leben, Werk und Rezeptionsgeschichte der Mozarts. Tutzing: Hans Schneider 2004. 2 Bände, 990 S.

Nach der opulenten Biographik, die das 19. Jahrhundert in oft mehrbändigen Werken pflegte – man denke etwa an die Mozart-Biographie von Otto Jahn (1856) –, setzte zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein grundlegendes Umdenken in der Frage nach dem historiographisch adäquaten biographischen Weg ein: Die Kritik an der eloquent-weitschweifigen, immer stärker ins Literarische abgleitenden Biographik führte zur radikalen Gegenbewegung, zur „asketischen“ Form der Dokumentarbiographie. In der Begrenzung auf die Fakten suchte man nach einer historiographischen Authentizität, die in den Fluten literarisierender Lebensbeschreibungen zu versinken drohte. In der Mozart-Forschung erschienen derartige Neuansätze

etwa in Form der ersten kritischen Briefausgabe (1914 hrsg. von Ludwig Schiedermaier) und der siebenbändigen Brief-Edition (1962–1975 hrsg. von Otto Erich Deutsch und Joseph Heinz Eibl). Auch die 1965 erstmals veröffentlichte *Mozart-Chronik* von Eibl bot eine kompakte Übersicht über Mozarts Lebenslauf – keine erzählende Biographie, sondern die schritt- bzw. tageweise Dokumentation der Lebensstationen von 1756 bis zu Mozarts Tod.

Die Einsicht, dass auch die kommentarlose Bereitstellung von Fakten kein Garant für historische Objektivität sein kann, setzte sich in den Diskussionen der Historiker bald durch, der Ruf nach einem neuerlichen Paradigmenwechsel in Biographik und Geschichtsschreibung folgte auf dem Fuß. Der Optimismus, über Dokumentarbiographien dem Wesen und Werk eines Künstlers näher zu kommen, wich einem kritischen Umgang mit historischen Quellen. Und die moderne Biographik hat sich inzwischen mit neuer Methodik dem Problem der Historizität gestellt, nicht ohne das Narrative aus dem Blick zu verlieren: „Ohne ‚Erzählen‘ geht es in der Biographie nicht“, so der Literaturwissenschaftler und Biographik-Forscher Helmut Scheuer. „Es kommt nur darauf an, wie ‚erzählt‘ wird.“

Wer also in den vorliegenden beiden Bänden des ausgewiesenen Mozart-Kenners Rudolph Angermüller eine Mozart-Biographie erwartet, wird enttäuscht werden. Die Bände folgen eher der Idee von Eibl, sich in einer schrittweisen Dokumentation der Ereignisse dem Phänomen Mozart anzunähern, einer Idee, die Angermüller im Jahr 2000 an Antonio Salieri erprobt hatte. Im Umfang weit über Eibls Chronik hinausgehend, präsentiert Angermüller nun auf knapp 1000 Seiten eine Fülle an Fakten, die nicht nur die Jahre 1756 bis 1791 umspannen, sondern (wie im Titel angegeben) von 1485/86 bis 2003 reichen. In dem zweibändigen Werk ist reichlich Raum für zahlreiche Details und ausführliche Zitate aus Originaldokumenten: Briefe, Tagebücher, Rezensionen, Besetzungslisten u. v. m. Und der weite Zeitausschnitt bietet Platz für zusätzliche Informationen über Vorfahren der Salzburger Mozart-Familie und weitet den Blick bis in die Gegenwart – über das Leben der Witwe, Schwester, Kinder und Schwägerinnen hinaus bis zur aktuellen Rezeptionsgeschichte: Gründungen von Mozart-

Gesellschaften, Gedenktage, Inszenierungen, Editionen und ausgewählte Publikationen, Belletristisches, Filme ... – kurzum eine Vielfalt, die nicht zuletzt auch einen Einblick in die Faszination des „Phänomens Mozart“ gibt. Abgerundet wird die Publikation durch ein ebenso benutzerfreundliches wie umfangreiches Personen-, Orts- und Werkregister.

Die Fülle an Daten, die Angermüller zusammengetragen hat, beeindruckt. Und da die kritischen Diskussionen über Dokumentarbiographien in den Nachbardisziplinen der Musikwissenschaft längst geführt sind, kann man davon ausgehen, dass die Bände nicht als Mozart-Biographie missverstanden werden, sondern als Basisarbeit, als „Steinbruch“ für Nachfolgendes. Bleiben sich die zukünftigen Nutzer außerdem eingedenk, dass trotz der Fülle auch hier eine Auswahl, ein Selektionsverfahren, stattgefunden hat, steht der sinnvollen Benutzung der beiden Bände nichts im Wege. Denn dass Autor und Verlag die Bände zwei Jahre vor dem „Mozart-Jahr“ herausbrachten, wird so manchem, der mit gesicherten Daten die Publikationsflut im Jahr 2006 zu bewältigen hat, hilfreich sein. Die beiden Bände sind ein grundsolides Fundament für alle, die sich mit Mozart beschäftigen.

(September 2005)

Melanie Unsel

FRIEDRICH WILHELM VON REDERN: Unter drei Königen. Lebenserinnerungen eines preußischen Oberstkämmerers und Generalintendanten. Aufgezeichnet von Georg HORN. Bearbeitet und eingeleitet von Sabine GIESBRECHT. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2003. X, 403 S., Abb. (Veröffentlichungen aus den Archiven preussischer Kulturbesitz. Band 55.)

Friedrich Wilhelm Graf von Redern, der Musikgraf, wie Friedrich Wilhelm IV. ihn nannte, Generalintendant der preußischen Theater unter Friedrich Wilhelm III. und Generalintendant der königlichen Hofmusik unter seinem Nachfolger, Diplomat, Politiker und Großgrundbesitzer, ließ seine Memoiren 1880–1882 nach eigenen Aufzeichnungen und Erinnerungen von dem Journalisten Georg Horn aufzeichnen. Das Buch erschien jedoch nie, da es beim preußischen Hof als anstößig galt; die Erben Rederns kauften das Verlagsmanuskript 1884 zurück. Dieses Verlagsmanuskript ist verloren,

im Geheimen Staatsarchiv zu Berlin hat sich jedoch Horns Arbeitsmanuskript erhalten, das die Herausgeberin Sabine Giesbrecht akribisch transkribiert und umfassend kommentiert hat.

Rederns Erinnerungen stellen eine wichtige Primärquelle für die Preußische Geschichte dar, umfasste sein Wirken am preußischen Hof in verschiedenen Funktionen doch ein halbes Jahrhundert. Redern verfügte über eine exzellente Beobachtungsgabe, politischen Weitblick und gute Menschenkenntnis; er kannte die Monarchen Europas persönlich, erlebte zwei Revolutionen, und seine Schilderungen der handelnden Persönlichkeiten und der jeweiligen Umstände, die Horn häufig im Original in seine gut lesbare Erzählung einfügte, machen das Buch bereits zu einer spannenden Lektüre. Ganz besonders wertvoll ist der Band jedoch für die Musikgeschichte. Rederns Bericht setzt bereits in der Spätphase der Intendanz seines Vorgängers, des Grafen Karl Fr. M. von Brühl ein, da er diesem als Curator beigelegt wurde. Von Brühl erbte Redern dessen Stellungskrieg gegen den Generalmusikdirektor Gasparo Spontini, dessen aktiv intrigierende Rolle in Rederns Bericht erstmals – auch aktenkundig – belegt wird. Deutlich wird auch die ebenso aktive wie bewusst austarierende Musik- und Theaterpolitik Friedrich Wilhelms III., der durch die – zeitlebens gegen den eigenen Beamtenapparat durchgehaltene – Protektion des Italiens die Ambitionen der deutschnationalen Partei im Zaume hielt, künstlerisch aber – ganz im Gegensatz zu seinem Generalmusikdirektor – neuen richtungsweisenden Werken wie etwa der *Muette de Portici* Daniel François Esprit Aubers gegenüber durchaus aufgeschlossen war. Dass die *Muette* in Berlin bereits 1829, also vor dem berühmten revolutionären Theatertumult von Brüssel (1830), einen gegen Spontini gerichteten Tumult ausgelöst hat, ist eine Anekdote, die bislang ebenfalls nicht bekannt war. Auch Spontinis antisemitisches Ressentiment gegen die gebürtigen Berliner Giacomo Meyerbeer und Felix Mendelssohn Bartholdy wird aus Rederns Erinnerungen deutlich. Redern gelang es bekanntlich erst nach dem *Don Giovanni*-Skandal von 1841, Spontini aus dem Amt zu drängen; amtsmüde legte er seine Intendanz allerdings ein Jahr später selbst nieder. Friedrich Wilhelm IV. legte Wert darauf,

dass die musikalischen Angelegenheiten in seiner Hand blieben und berief ihn zum Hofmusikintendanten. Mit Meyerbeer, dem neuen Generalmusikdirektor, war Redern befreundet, sein Bericht über dessen Tätigkeit ist ebenso aufschlussreich wie der über Mendelssohns Wirken, der an der Seite Meyerbeers für die Kirchenmusik zuständig war. Eindrucksvoll ist auch Rederns Schilderung des gesellschaftlichen und musikalischen Lebens, welche von der durchaus ungewöhnlichen Musikalität der preußischen Aristokratie Zeugnis gibt: In Rederns Stadtpalais und in seiner Sommerresidenz Schloss Görldorf wurde ein höchst anspruchsvolles Musikleben gepflegt. Mit den Revolutionsereignissen von 1848 trat Redern in eine politische Karriere ein. Die letzten Kapitel seiner Memoiren sind daher, abgesehen von einigen Bemerkungen zu seinen Kompositionen, musikgeschichtlich nicht mehr von Bedeutung. Seine Karriere beendete Redern unter Kaiser Wilhelm I. im Range des höchsten Hofbeamten, des Oberstkammerers.
(August 2005) Matthias Brzoska

TOMI MÄKELÄ: Klang und Linie von „Pierrot lunaire“ zu „Ionisation“. Studien zur funktionalen Wechselwirkung von Spezialensemble, Formfindung und Klangfarbenpolyphonie. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2004. 313 S., Nbsp. (Interdisziplinäre Studien zur Musik. Band 3.)

Bei dem Buch handelt es sich um eine Weiterführung der Habilitationsschrift des Autors aus dem Jahre 1990 (*Konsertoiva kamarimusiikki 1920-luvun alun Euroopassa*, Helsinki). Im Zentrum der Analysen stehen Kompositionen für „Spezialensembles“ des frühen 20. Jahrhunderts, in etwa den Zeitraum 1910 bis 1930 umspannend. Unter „Spezialensemble“ versteht der Autor kammermusikalische Besetzungen, die von üblichen Schemata wie etwa dem Streichquartett oder Bläserquintett abweichen, wobei dies durch ungewöhnliche Kombinationen üblicher Musikinstrumente, aber auch durch Einbeziehung unkonventioneller Instrumente der europäischen Volksmusik oder Neukonstruktionen wie den Ondes Martenot erreicht wird (S. 16). Der Autor verfolgt mit seinen Analysen mehrere Ziele. Zum einen geht es um den Nachweis, dass das Experimentie-

ren mit unterschiedlichsten Besetzungen in direktem Zusammenhang mit theoretischen Erörterungen der Satztechnik zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu sehen ist, in welchen der Eigenständigkeit der einzelnen melodischen Linien eine zentrale Bedeutung zukam: „Der Begriff des Klanges und die Kategorie der Linie bilden zwei Säulen der ästhetisch-kunsttheoretischen Diskussion, welche die Neue Musik vorbereitet“ (S. 36). Zu Recht weist der Autor in diesem Zusammenhang auf die Bedeutung der Schriften Ernst Kurths hin, in denen die Ideen des „linearen Kontrapunkts“ bereits früh formuliert wurden, und auf Franz Schreker, der zu den Vordenkern des Eigenwerts von Klanglichkeit gehörte (S. 35 ff.). Der komplexe polyphone Satz sollte für den Hörer klanglich nachvollziehbar bzw. durchhörbar sein und so lag es nahe, klar unterscheidbare Klangfarben einzusetzen. Satztechnik und Besetzung stellen in den analysierten Kompositionen also eine untrennbare Einheit dar (S. 64).

Ein weiteres Ziel des Autors ist es, zu zeigen, dass die Kompositionen für Spezialensembles der 1910er- und 1920er-Jahre als Vorläufer von Klangkompositionen der 1950er-Jahre zu sehen sind, wenn auch ein bewusstes Anknüpfen der Komponisten dieser Jahre nicht nachweisbar ist. „Die ‚Priorität des Klanglichen‘ und die konsequente ‚Auswahl und Zusammenstellung eines Instrumentariums für ein bestimmtes Werk‘ im Sinne Stockhausens kann zwar tatsächlich erst nach dem Zweiten Weltkrieg nachgewiesen werden. Dennoch muss – so die These dieser Untersuchung – das Phänomen der ‚Klangkomposition‘, beruhend auf der ‚Erfindung eines jeweils individuellen Klangprofils‘ und der ‚ungeahnten Aussagekraft‘ desselben [...], um Jahrzehnte zurückdatiert werden“ (S. 70 f.).

Und schließlich geht es dem Autor um den Nachweis, dass es sich bei Musik für Spezialensembles nicht um eine eigene Gattung handelt, sondern um eine Gruppe von Kompositionen mit sehr unterschiedlichen stilistischen Ausprägungen, bei denen die Individualität der Lösung kompositionstechnischer Aufgaben im Vordergrund stand. Nur das Streben nach einer Synthese von Klang und Linie ist diesen Werken gemeinsam.

Mäkeläs Arbeit ist in 14 Kapitel gegliedert. Die Kapitel 1 bis 3 umreißen die historische Si-

tuation um 1920: Kapitel 1 beleuchtet hierbei die „Neue Polyphonie“, Kapitel 2 die Ideengeschichte von „Linearität und Individuation“. Wichtig ist dem Autor hier der Nachweis, dass die Analyse der Satztechnik dieser Zeit nur unter Einbeziehung psychologischer und soziologischer Gesichtspunkte angemessen erfolgen kann. In Kapitel 3 stellt der Autor kompositorische Merkmale tabellarisch zusammen, die seiner Ansicht nach paradigmatisch für die Kategorien „Individuation“ und „Integration“ sind. Die nachfolgenden zehn Kapitel sind den Analysen jeweils eines oder mehrerer Werke gewidmet: Kapitel 4 Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire*, Kapitel 5 Anton Weberns *Wiese im Park* und Igor Strawinskijs *Akahito*, Kapitel 6 Weberns Ensemble-Liedern op. 8 und op. 13, Kapitel 7 Darius Milhauds Zyklus *Machines agricoles* und Ernst Toch's *Die chinesische Flöte*, Kapitel 8 Paul Hindemiths *Kammermusik* op. 36,3, Kapitel 9 Kurt Weills *Konzert* op. 12 und Hindemiths *Kammermusiken* op. 36,1–2, Kapitel 10 Alban Bergs *Kammerkonzert*, Kapitel 11 Leoš Janáček's *Concertino* und Strawinskijs *Rag-time für elf Instrumente*, Kapitel 12 Strawinskijs *Histoire du Soldat*. Kapitel 13 schließlich befasst sich mit dem Schaffen von Edgar Varèse. Die Analysen setzen jeweils unterschiedliche inhaltliche Akzente, was sich auch in der Zusammenstellung der Werke in einzelnen Kapiteln widerspiegelt. So steht beispielsweise bei der Analyse von Schönbergs *Pierrot lunaire* und Bergs Ensemble-Liedern die Behandlung der Vokalstimme im Zentrum der Betrachtung, während sich die Analyse von Bergs *Kammerkonzert* insbesondere formalen Gestaltungsprinzipien widmet.

Mäkeläs Arbeit spannt einen weiten Bogen über Klangkompositionen des frühen 20. Jahrhunderts und stellt unter dem zentralen Aspekt der Einheit von Klang und linearer Polyphonie Bezüge zwischen Kompositionen her, die ansonsten kaum einer gemeinsamen Betrachtung unterzogen werden, die teilweise mittlerweile kaum mehr bekannt sind. Da es dem Autor nicht um den Nachweis einer geschlossenen Werkgruppe oder um den Nachweis einer eigenen Gattung geht, sondern um Gemeinsamkeiten hinsichtlich kompositorischer Prinzipien, umfasst seine Arbeit heterogene Werke, bei denen zum Teil auf den ersten Blick die Unterschiede überwiegen. Dem Autor gelingt es aber,

die verbindenden Aspekte deutlich herauszuarbeiten, und so erhält der Leser neue Einblicke in einen Zeitabschnitt der Kompositionsgeschichte, der durch vielfältige neue kompositorische Ideen, vielfach experimenteller Art, gekennzeichnet ist. Mit der gebotenen Vorsicht bringt der Autor diese neuen Ideen mit gesellschaftlichen Veränderungsprozessen in Verbindung, aber auch mit wahrnehmungspsychologischen Fragestellungen. Insofern liegt hier vom Ansatz her eine wirklich interdisziplinär angelegte Studie vor. Die Analysen selbst basieren allerdings ausschließlich auf dem jeweiligen Notentext und dem zugehörigen Skizzenmaterial der Komponisten. Klanganalysen, mittels derer sich möglicherweise die auditive Trennbarkeit von Musikinstrumenten und damit die lineare Konzeption der Werke noch besser hätten darstellen lassen, wurden nicht durchgeführt. Hier wären für die Zukunft weiterführende Studien wünschenswert, denn mittlerweile liegen gut gesicherte Erkenntnisse zur auditiven Verarbeitung von Musikinstrumentenklängen vor (siehe beispielsweise: Christoph Reuter, *Klangfarbe und Instrumentation: Geschichte – Ursachen – Wirkung*, Frankfurt am Main u. a. 2002). (September 2005) Wolfgang Auhagen

THOMAS MENRATH: *Das Unlehrbare als methodischer Gegenstand. Studien zu Grundbegriffen der Klaviermethodik von Carl Adolf Martienssen*. Augsburg: Wißner-Verlag 2003. 137 S. (Forum Musikpädagogik. Band 57. Berliner Schriften.)

1937 erschien Carl Adolf Martienssens Schrift *Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens* erstmals; in der Fassung von 1954 unter dem Titel *Schöpferischer Klavierunterricht* ist der Text bis heute eine der einflussreichsten klaviermethodischen Schriften und zugleich für die musikwissenschaftliche Leserschaft ein wichtiger Quellentext zur Interpretationsgeschichte, zur Musikästhetik sowie zur deutschen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte der zwanziger und dreißiger Jahre. Die zentralen klaviermethodischen Fragen Martienssens sind bis heute auch für den Nicht-Pianisten und Nicht-Pädagogen von Belang: Unter welchen Bedingungen entsteht Kunst? Wie verhalten sich Werk und Interpretation zueinander?

Martienssens Schriften sind hochgradig kommentierungsbedürftig und fordern von ihrem Leser einen enormen Bildungshintergrund nicht nur in den Bereichen des Klavierspiels und der Interpretationsgeschichte, sondern auch in der Instrumentalpädagogik, der historischen Psychologie, der Hirnforschung und der Psycholinguistik. In Thomas Menrath hat Martienssen einen kompetenten Exegeten gefunden. Die vielseitige Sachkenntnis des Autors und seine nüchterne, aufgeklärte und unideologische Position sorgen dafür, dass Menrath Distanz zur bisweilen beschwörenden Sprache Martienssens und der nach heutigem Kenntnisstand fragwürdigen wissenschaftlichen Untermuerung seiner Thesen wahrhaft. Besonders gelungen ist die heikle Diskussion von Martienssens opportunistischem Verhältnis zum Nationalsozialismus. Hier wird nichts beschönigt oder entschuldigt, sondern – wohl wissend, dass der Nationalsozialismus nicht erst 1933 entstanden ist – im Vergleich der verschiedenen Fassungen des Textes herausgearbeitet, wie Gedankengut der vorausgegangenen Zeit mit nationalsozialistischen Sprachklischees vermischt wird.

Martienssens Klaviermethodik basiert vor allem auf zwei Grundbegriffen, dem „Wunderkindkomplex“ und der „Synthese des schöpferischen Klangwillens“. Die drei Hauptkapitel von Menraths Dissertation befassen sich mit diesen Begriffen sowie dem Einfluss der Psychologie Wilhelm Wundts und der vitalistischen Lehre Hans Drieschs auf Martienssen. Der Verfasser stellt heraus, dass der „Wunderkindkomplex“ – also das Zusammenwirken aller Faktoren, die ein Wunderkind ermöglichen – als Funktionsmodell bis heute tauglich ist, weist aber differenziert nach, dass er als Erklärungsmodell analog dem Mutterspracherwerb nicht haltbar sei. Der zweite Grundbegriff Martienssens, der „schöpferische Klangwille“, bezeichnet ein synthetisches Modell des Werkstudiums, scheitert aber, so Menrath, an der Überbetonung des Irrationalen und damit Unlehrbaren, da der eigentliche methodische Gegenstand an die metaphysische Instanz des im Kunstwerk wirkenden „Gestaltwillens“ zurückverwiesen wird. Besonders Menraths Ausführungen über Martienssens Verhältnis zur zeitgenössischen Psychologie sind für ein Lesepublikum auch außerhalb der Instrumentalpädagogik von In-

teresse. Martienssen suggeriert durch häufige Bezugnahme auf Wundt, der Psychologe liefere mit seinem Terminus der „schöpferischen Synthese“ den Ausgangspunkt für den eigenen Begriff von der „Synthese des schöpferischen Klangwillens“. Menrath stellt jedoch heraus, dass Wundt den Positivismus nicht preisgibt. Deutliche Nähe hingegen konstatiert er zu Drieschs vitalistischer „Lebenslehre“: „Hier, in Drieschs ‚Willenserlebnis‘, und nicht in Wundts ‚schöpferischer Synthese‘ hat man das eigentliche Vorbild für den ‚schöpferischen Klangwillen‘ Martienssens vor sich“ (S. 121). Während jedoch Wundt eine anerkannte Autorität auf dem Gebiet der Psychologie war, stieß Drieschs „Lebenslehre“ auf starke Kritik vor allem seitens der Biologen und Psychologen. Möglicherweise liegt hier die Ursache dafür, so Menraths plausible Annahme, dass das eigentliche Vorbild Driesch nur marginal genannt wird.

In Carl Adolf Martienssens Schriften trifft der Leser auf eine Fülle von Begriffen und Vorstellungen, die zum festen Bestand des Denkens in der deutschen Zwischenkriegszeit gehören. Die Betonung des Linearen, des Kunstwerks als Organismus, die Diskussion um das Verhältnis von Materie und Geist bzw. Physiologie und Psychologie wären hier ebenso zu nennen wie das Denken in Typologien und die Suche nach Alternativen zum Positivismus.

Auch in ihrer sprachlichen Diffusität sind Martienssens Texte typische Produkte ihres geistigen Umfeldes. Solche Muster und Denkfiguren ‚lagen in der Luft‘, aber so häufig sie anzutreffen sind, so selten gelingt es einem Autor, wie Thomas Menrath ihre Herkunft zu bestimmen und ihre Anverwandlungen präzise nachzuzeichnen und zu begründen.

(August 2004)

Susanne Fontaine

KORDULA KNAUS: Gezähmte Lulu. Alban Bergs Wedekind-Vertonung im Spannungsfeld von literarischer Ambition, Opernkonvention und „absoluter Musik“. Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag 2004. 257 S., Nbsp. (Rombach Wissenschaften. Reihe Cultura. Band 38.)

In dieser Grazer Dissertation aus dem Jahr 2003 spürt Kordula Knaus dem komplizierten Entstehungsprozess der Oper Alban Bergs erstmals in Bezug auf die Einrichtung des Textbuches nach und will außerdem die „komplexen

Beziehungen zwischen textlich-inhaltlichen Modifikationen und musikalischen Formprinzipien“ hinterfragen. Dieser Blickwinkel, der nicht primär die Arbeits- und Denkvorgänge ‚des Meisters‘ in den Mittelpunkt stellt, sondern sein kulturelles Umfeld und mögliche Kontextualisierungen aufnimmt, ermöglicht der Autorin ein sehr differenziertes Bild des zwar musikalisch Fragment gebliebenen, textlich aber von Berg vollendeten Werkes.

Knaus arbeitet subtil die Differenzen zwischen Wedekinds Vorlage und Bergs Bearbeitung heraus, die sich auch als entscheidend für eine grundlegend andere Konzeption der Hauptfigur Lulu erweisen. Die Autorin spricht von „massiven Verschiebungen von Inhalten und Bedeutungsebenen“ (S. 12). Aufgrund von sorgfältigen Textvergleichen und genauen Analysen entsteht nicht nur ein differenziertes Bild der Texteinrichtung Bergs, sondern durch die Kontextualisierung speziell der Hauptfigur in kulturhistorischen und genderspezifischen Zusammenhängen (vgl. Kapitel „Die Neue Frau Lulu“) wird ein für das Werk sehr relevanter Diskurs beleuchtet.

Dabei hält sich die Arbeit streng an den Titel, denn während dem Umfeld Bergs von Beginn der Entstehung des Textbuches, also ab 1928, umfassend und sehr einleuchtend nachgespürt wird, ist die ja über 30 Jahre früher beginnende Wedekind'sche Konzeption der Lulu-Figur nur ein Hintergrund und wird im Kapitel „Die Urfassung Wedekinds“ auf 10 Seiten behandelt. Hier wird leider auch jeder über die textimmanente Herangehensweise hinausführende Hintergrund – beispielsweise der gesamte für Wedekind zeitgenössische Sexualwissenschaftsdiskurs (gerade in der Abgrenzung zu Freud) – ausgespart. Die implizite These von Knaus ist wohl, dass diese Konzepte für Bergs Zeichnung der Figur überschätzt werden. Trotzdem wäre – auch gerade in Bezug auf die These der Autorin von der „gezähmten Lulu“ – ein Einbezug etwa von Krafft-Ebings *Psychopathia Sexualis* (1886) vielleicht fruchtbar gewesen.

In der sehr kurzen Einleitung fehlen leider Informationen über den allgemeinen Hintergrund und kulturgeschichtlichen Zusammenhang zwischen Wedekind und Berg (was auch das ein wenig magere Literaturverzeichnis dokumentiert). Diese Einordnung wäre für Leser und Leserinnen, die mit diesem Buch ein

grundlegendes Bild über Bergs Oper erhalten wollen, sinnvoll gewesen. So erscheint das Buch als Spezialstudie, was seinen kulturwissenschaftlichen Wert zunächst verdeckt. Die einzelnen Kapitel markieren dann die verschiedenen Diskussionszusammenhänge, in der die „andere Lulu“ (so der ursprüngliche Titel der Dissertation) eingeordnet werden kann. Bei einem grundsoliden und akribischen Vergleich von Bergs Textbuch mit Wedekinds Vorlage-Dramen, bei dem Knaus das von Berg hinterlassene Gesamtmaterial (Partitur, Particell, Textbuch, Skizzen) aus dem Nachlass, der in der ÖNB liegt, verwendet, stellt die Autorin ‚tiefe Eingriffe in Anlage, Dramaturgie und Figurenkonstellation‘ der Lulu-Dramen Wedekinds fest (S. 79). Dieser Vergleich bewegt sich erwartbar allein auf der Ebene des Beschreibenden. Im Kapitel „Dramaturgische Konsequenzen“ findet sich dann eine zu vorsichtige Einordnung und Bewertung der Ergebnisse, dies auch exemplarisch am Beispiel der Zirkusmetapher. In den Kapiteln „Lulu und das Musiktheater der zwanziger Jahre“ und „Die Neue Frau Lulu“ finden sich die für Bergs Werk relevanten kulturhistorischen Kontexte. Grundlegend und durchgängig wird auch die Frage nach der „Bildhaftigkeit“ der Kunstfigur Lulu diskutiert und bekannte Bilder („Lulu als Pierrot“) werden mit Gewinn auf diese Frage hin neu bewertet. Knaus zeigt, wie Berg durch seine textlichen Veränderungen die „Stilisierung [Lulus] zur Kunstfigur“ (S. 174) wesentlich vorantreibt. Auch zeigt die Autorin beispielhaft durch Bergs Reihung der Bildakkorde in Akt II/2, wie „in der musikalischen Gestaltung die Trennung zwischen Lulu als Person und Lulu als Bild verwischt ist“ (S. 179), wobei hier noch das Problem der Künstlichkeit der Bühnenfigur als „Person“ einzubeziehen wäre. Ein kurzer Vergleich der Lulu mit Wozzeck und eine Diskussion des Werkes innerhalb der Gattung der Literaturoper beschließen die Arbeit, die sicherlich künftig Grundlage einer neuen Bewertung des Textbuches von Berg sein wird, der auch und gerade die Figur der Lulu wesentlich stärker im Vergleich zur Vorlage verändert hat, als dies bisher herausgestellt wurde. Denn diese „andere Lulu“ wird durch Bergs Auswahl und Bearbeitung der originalen Textstellen tatsächlich zu einer „gezähmten Lulu“.

Der Fokus des Buches ist die Texteinrichtung

durch Berg, während seine musikalische Anlage der Oper hier nur als ein „Spannungsfeld“ unter mehreren erscheint und konsequenterweise nicht im Vordergrund steht. Dieser Bereich ist bereits ausführlich in der Dissertation Albrecht von Massows (Stuttgart 1992) abgehandelt worden. Das Ignorieren dieser Arbeit, die auch und gerade im Bereich der kulturhistorischen Forschungen zu Bergs Lulu einschlägig – und zudem an prominenter Stelle erschienen – ist, muss trotzdem als deutliches Manko vermerkt werden. Das fehlende Namenregister wiegt da weniger schwer.
(Oktober 2005) Corinna Herr

Komposition und Musikwissenschaft im Dialog II (1999). Henri Pousseur: Parabeln und Spiralen. Zwei Hauptaspekte eines Lebenswerkes. Hrsg. von Imke MISCH und Christoph von BLUMRÖDER. Redaktion: Jan Simon GRINTSCH. Münster u. a.: LIT Verlag 2002. VIII, 233 S., Abb., Nbsp., Faltbl., CD (Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit. Band 5.)

Komposition und Musikwissenschaft im Dialog III (1999–2001). Mit Beiträgen von Toshio HOSOKAWA, Mauricio KAGEL, Gottfried Michael KOENIG, Flo MENEZES, Younghi PAGHPAAN, Jean-Claude RISSET, Makoto SHINOHARA und Daniel TERUGGI. Hrsg. von Imke MISCH und Christoph von BLUMRÖDER. Redaktion: Jan Simon GRINTSCH. Münster: LIT Verlag 2003. VII, 201 S., Abb., Nbsp. (Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit. Band 6.)

Komposition und Musikwissenschaft im Dialog IV (2000–2003). François Bayle: L'image de son / Klangbilder. Technique de mon écoute / Technik meines Hörens. Zweisprachige Edition Französisch und Deutsch mit Klangbeispielen auf einer Compact Disc. Hrsg. von Imke MISCH und Christoph von BLUMRÖDER. Redaktion: Anne KERSTING. Münster: LIT Verlag 2003. XI, 234 S., Abb., CD (Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit. Band 8.)

„Komposition und Musikwissenschaft im Dialog“ findet als Vortrags- und Konzertreihe schon seit mehreren Jahren am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Köln statt. Komponisten stellen darin ihre Musik vor, berichten über ihre Arbeitsweise und diskutieren mit dem Publikum darüber. Veranstaltungen dieser Art gehören mehr oder weniger zum

Standardrepertoire des Konzertbetriebs sowie musikwissenschaftlicher und -praktischer Institutionen. Was die Reihe in Köln jedoch ebenso ungewöhnlich wie herausragend macht, ist ihr Schwerpunkt im Bereich elektroakustischer Musik und die Tatsache der Publikation der Inhalte in gedruckter Form, denn hier herrscht aufgrund der Notationsprobleme elektroakustischer Musik und der rasanten Entwicklung im Bereich des technischen Anteils dieser Musik ein erheblicher Mangel an Literatur jeglicher Art.

Von den vorliegenden drei Bänden enthält einer, der III. Band, meist mit Skizzen, Noten und anderen Abbildungen versehene Beiträge von Toshio Hosokawa, Mauricio Kagel, Gottfried M. Koenig, Flo Menezes, Younghi Pagh-Paan, Jean-Claude Risset, Makoto Shinohara und Daniel Teruggi, an deren Ende die Diskussionsbeiträge dokumentiert sind. Das ist nicht nur informativ im unmittelbaren Zusammenhang der Vortragsgegenstände, sondern geht weit darüber hinaus, denn hier wird zusätzlich gut aufbereitetes Quellenmaterial zur musikwissenschaftlichen Weiterarbeit geboten, das sich auch für den wissenschaftlichen Unterricht eignet. Dies gilt besonders für die Beiträge von Risset und Koenig, die als „Altmeister“ der elektroakustischen Musik nicht nur eine einzelne Produktion präsentieren, sondern einen Überblick über ihre Kompositionsweisen geben und damit gleichzeitig elektroakustische bzw. computertechnische Arbeitsweisen in komprimierter Form vorstellen und erläutern, die für die damit entstandenen Kompositionen von tragender Bedeutung sind. Der enge Zusammenhang technischer Mittel und Verfahren mit musikalischen Ideen wird damit ebenso klar gemacht wie deren historische Gebundenheit, denn einige der dort beschriebenen technischen Verfahren sind längst Geschichte und damit nicht mehr der unmittelbaren Erfahrung, sondern nur noch in der selten vorkommenden verbalen Beschreibung zugänglich.

Die beiden anderen Bände sind der Arbeit von Henri Pousseur bzw. François Bayle gewidmet, was natürlich der Materialfülle und seiner Detailliertheit zugute kommt. So präsentiert Pousseur zwei Beispiele „akustischer Musik“ von 1961–1968 und 1992/93 sowie seine 1972 am elektronischen Studio des WDR in Köln entstandenen *Etudes paraboliques* in detaillier-

ter und umfangreicher Beschreibung vor allem der technischen Herstellung, die reichlich mit Skizzen, zwei Farbproduktionen der Realisationspläne für das auf der beiliegenden CD befindliche Live-Konzert mit einem Mix aus den genannten *Etudes* versehen sind. Bayle dagegen stellt in seinem zweisprachigen Band (deutsch/französisch) seine seit den 1970er-Jahren entstandenen Überlegungen und Arbeiten zu seiner Hörweise, der Akusmatik sowie den raumzeitlichen Kompositionen und Klangbildern in mehreren kürzeren Vorträgen und Notizen vor, die ebenfalls mit Skizzen und einer CD mit Klangbeispielen ergänzt sind. So erhält man einen guten Einblick in die Arbeitsweisen und das musikalische Denken von zweier sehr verschiedener Komponisten und Pioniere elektroakustischer Musik und ihrer Entwicklung über einen Zeitraum von mehreren Jahrzehnten. Dass diese mit Personen- und Sachregistern ergänzten sorgfältigen und ausführlichen Dokumentationen, an denen allenfalls die teilweise zu grobe Qualität der gescannten Abbildungen im Pousseur-Band negativ auffällt, der Natur ihrer Sache entsprechend keine Gesamtdarstellung des kompositorischen Werkes beider Künstler sind und auch keine Hilfestellung bei der Einordnung in die Geschichte der elektroakustischen Musik leisten, sollte sicherheitshalber erwähnt werden. Diese Arbeit müssen die Leser selbst leisten, zumal, da ein Standardwerk zu dem Thema ohnehin noch aussteht. Im Hinblick auf ein solches Unternehmen wie auf die weitere musikwissenschaftliche Bearbeitung der elektroakustischen Musik ist zu wünschen, dass diesen Bänden noch zahlreiche weitere folgen.

(September 2005)

Martha Brech

„*Ex oriente ...*“. *Ten Composers from the Former USSR: Viktor Suslin, Dmitry Smirnov, Arvo Pärt, Yury Kasparov, Galina Ustvolskaya, Nikolai Sidelnikov, Elena Firsova, Vladimir Martynov, Andrei Eshpai, Boris Chaikovsky.* Hrsg. von Valeria TSENOVA. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2002. VIII, 271 S., Nbsp. (*studia slavica musicologica*. Band 25.)

„*Ex oriente ... II*“. *Nine Composers from the Former USSR: Valentin Silvestrov, Roman Ledenyov, Faraj Karayev, Victor Ekimovsky, Nikolai Karetnikov, Alemdar Karamanov,*

Vladimir Tarnopolsky, Sergei Slonimsky, Andrei Volkonsky. Aus dem Russischen übersetzt von Romela KOHANOVSKAYA. Hrsg. von Valeria TSENOVA. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2003. VII, 245 S., Nbsp. (*studia slavica musicologica*. Band 30.)

„*Ex oriente ... III*“. *Eight Composers from the Former USSR: Philip Gershkovich, Boris Tishchenko, Leonid Grabovsky, Alexander Knaifel, Vladislav Shoot, Alexander Vustin, Alexander Raskatov, Sergei Pavlenko.* Aus dem Russischen übersetzt von Romela KOHANOVSKAYA. Hrsg. von Valeria TSENOVA. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2003. VIII, 206 S., Nbsp. (*studia slavica musicologica*. Band 31.)

Die drei Bände zu (bislam?) 27 russischen (ukrainischen, estnischen, kaukasischen usw.) Komponisten mag man sich als Ansatz zur aktuellsten Version eines Nachschlagwerkes vertrauensvoll in den Bücherschrank stellen, als erste verlässliche Information im Zusammenhang. Doch wären für den westlichen Leser einige Erläuterungen hilfreich, unter welchen nicht nur lexikalischen Voraussetzungen diese Zusammenstellung zustande kam, die noch vor zwanzig Jahren der Bezeichnung antisowjetischer Häresie nicht entgangen wäre. Im Vorwort zum ersten Band wird dies ausgesprochen: „The first issue of this series was [...] published under the title ‚Underground Music from the former USSR‘ in Amsterdam in 1997 (Harwood Academic Publishers).“

„Untergrundmusik“ klingt nach Dramatik und politischer Subversion: Komponisten unterhalb aller offiziellen Anerkennung, deren Manuskripte heimlich und illegal aus den Schubladen außer Landes geschmuggelt werden müssen, und so wurde dies tatsächlich bis in westliche Musikinstitutionen gesehen und im Interesse der Entspannung zu unterbinden gesucht (auf diese Weise fehlt Sofija Gubajdulina in manchen Lexika). Aber die Realität war nüchterner, banaler, hierarchischer und absurder, eben sowjetisch: Kaum einer der Genannten war zunächst eigentlich ein verfolgter, gar ins Lager gesperrter „Untergrundkomponist“ (wie das die Avantgardisten der 1920er-Jahre dann in den 30er- und 40er-Jahren erlebten). Sie hatten an ordentlichen Konservatorien ordentliche Studien absolviert und waren ordentliche Sowjetbürger und Mitglieder des Sowjetischen Komponistenverbandes, der sogar ihre

Kompositionen in Manuskripten vervielfältigte, die über die staatliche Autorenagentur auch von Verlegern im Westen erworben und dort aufgeführt werden konnten – doch genau das konnte die Genannten in den „Untergrund“ bringen.

Denn diese ordentlichen Komponisten lebten in keiner ordentlichen Situation, sondern einer sowjetischen, in der das Privileg internationaler Kenntnisnahme allein einer handverlesenen Seilschaft zukam – wem sie unbefugt zufiel, für den lösten sie Repressionen aus, die über öffentliche Diffamierung bis zum Aufführungsverbot und Arbeitsplatzverlust reichten. Anders als z. B. die Komponistenverbände Polens oder der ČSSR (vor der „Normalisierung“ nach der sowjetischen Besetzung), die für die Arbeiten der Komponisten ihres Landes eine denkbar aktive Propaganda betrieben, unternahm der sowjetische Verband oft alle Anstrengungen, Aufführungen unerwünschter Mitglieder im Ausland zu verhindern – durch Verweigerung von Notenmaterial, von Ausreisegenehmigungen oder gar über diplomatische Demarchen wie beim Warschauer Herbst 1972 oder der Ostberliner Biennale 1985. Unter solchen Umständen emigrierte Andrej Volkonskij bereits 1973, Arvo Pärt und Viktor Suslin (zuletzt als Straßenkehrer!), Elena Firsova und Dmitrij Smirnov in den 80er-Jahren. Andere blieben und harrten aus, bis sich die Lage erst mit der Gorbačev'schen „Perestroika“ besserte, überlebten unter oft phantastischen Umständen: Nikolaj Karetnikov z. B. hatte man in den 60er-Jahren seine in Hannover erfolgreiche Hoffmann-Oper *Klein Zaches* übel genommen; eine Oper über den Apostel Paulus (wegen des religiösen Sujets in der Sowjetunion undenkbar) versuchte er mit austauschbarem Text als Oper über den Kaiser Nero zu tarnen, doch als Komponisten blieben ihm schließlich alle Aufträge, Ankäufe und Konzertsäle verschlossen. Man erlaubte ihm nur eines, was man auch Dmitrij Šostakovič in den 1950er-Jahren verstattete oder Alfred Schnittke in den 1970er-Jahren: Filmmusiken zu komponieren und davon zu leben, denn die Filmproduktion unterstand nicht dem Kulturministerium. Dabei gelang es ihm, aus Filmmusiken seine Oper *Till Eulenspiegel* vorzukomponieren, die ihre Uraufführung dann 1994 in Bielefeld erlebte.

Ein Sonderfall ist der legendäre Alban Berg-

und Anton Webern-Schüler Philipp Mojseevič Heršcovici (hier Gershkovich, in hiesigen Publikationen Herschkowitz, auch Gershkowitz, in Wissenschaftlicher Transliteration Gerskovič, aber es handelt sich immer um dieselbe Person), der 1938 nach dem „Anschluss“ als Jude aus Wien fliehen musste – in seine rumänische Heimat zunächst, die durch den Hitler-Stalin-Pakt an die Sowjetunion fiel. In der Epoche fanatischen Sozialismus aus dem Komponistenverband ausgeschlossen, lebte er in Moskau als „Outcast“ und „Geheimtipp“ zugleich, vermittelte als Privatlehrer den jungen Komponisten der Tauwettergeneration – Schnittke, Edison Denisov, Sofija Gubajdulina, Viktor Suslin, Elena Firsova, Dmitrij Smirnov – die Gedanken der Zweiten Wiener Schule, und zwar so, wie es Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton Webern selbst gehalten hatten: analysierend am Spätwerk Beethovens. In dieser Funktion hatte ihn noch Václav Kučera in seiner bahnbrechenden Studie über *Neue Strömungen in der sowjetischen Musik [Nové proudy v sovětské hudbě, Prag 1967]* porträtiert, doch das war noch vor der Tschechoslowakei-Invasion und anknüpfender „Normalisierung“ – danach gingen nicht nur über Prag die Lichter aus, sondern auch über aller sowjetischer Tauwetter-Musik; Kučeras Buch wurde nie in eine westliche Sprache übersetzt – aus Entspannungsgründen.

Heršcovici unterlag in der 1968 beginnenden „Eiszeit“ („vremja zastoja“) nicht nur strengem Berufs-, sondern auch Erwählungsverbot, so dass selbst die Nennung seines Namens auf sowjetischer Seite schrille Proteste auslöste, und dass der Moskauer Musikwissenschaftler Jurij Cholopov, als es ihm mit Unterstützung von Rodion Ščedrin 1984 endlich möglich wurde, gemeinsam mit seiner Schwester Valentina Cholopova die erste sowjetische Webern-Monographie zu veröffentlichen (*Anton Vebern, žizn' i tvorčestvo, Moskau 1984*), diesen prominentesten Moskauer Webern-Schüler darin gleichwohl verschweigen musste. Von ihm stammt nun besagter Heršcovici-Artikel und weitere wichtige Studien dieser Bände, als deren „geistiger Vater“ er gelten muss, so zu Andrej Volkonskij, Alemdar Karamanov und den nach England emigrierten Elena Firsova und Dmitrij Smirnov. Als Kämpfer für die Neue Musik und damit Hoffnungsträger ist Cholopov 2003 (zu

früh) verstorben. Seine Schülerin und Nachfolgerin Valeria Cenova, zugleich seine Nachlassverwalterin und Herausgeberin dieser Reihe, schreibt ihm mit Recht zu, dass er in der Geschichte der russischen Musikwissenschaft „eine Epoche begründet“ habe (Band II, S. VII).

Es ging und geht dabei um nichts Geringeres als um die Wiederherstellung der Autonomie und damit der Seriosität des Faches Musikwissenschaft: um den Abbau von Denktabus und Bewertungsvorgaben, von Begriffen wie „feindlicher Musik“ und überhaupt von einem Freund-Feind-Denken, von Betrachtungs- und Erinnerungsblockaden. Die Aufrechnung mit solcher unrühmlichen Vergangenheit geschieht exakt und schonungslos – so wie man sich die Abrechnung der deutschen Musikwissenschaft mit nationalsozialistischem Erbe gelegentlich gewünscht hätte.

Bei der hier begehrenden Fülle weithin „unbekannter Namen“ wird übrigens ein Problem wieder deutlich, das nicht nur die verdienstvollen Editionen des Verlages Kuhn betrifft, sondern des hiesigen Musikschritftums schlechthin, soweit es sich mit russischen Themen befasst: das der weithin unregelmäßigen Transkription russischer (auch ukrainischer usw.) Namen und Titel. In dieser Zeitschrift gilt die „gute alte“ Slawistentradition der im Preussischen Bibliothekswesen festgelegten „Wissenschaftlichen Transliteration“, die sich für die slawischen Zischlaute den von Jan Hus vor 600 Jahren entwickelten diakritischen Zeichen č, š, ž usw. bedient und – gegenüber anderen Transkriptionen: der französischen, den verschiedenen angelsächsischen oder der in der früheren DDR dominierenden „Duden-Transkription“ – der Vorteil eindeutiger Retranskribierbarkeit hat: Sie verrät zweifelsfrei, wie ein russischer Name wirklich lautet. Sie stößt freilich an ihre Grenzen, wo ein Name a priori eine gültige lateinische Schreibweise hat (Heršcovici z. B., Steinberg, Meyerhold, Lourié usw.) oder ein Namensträger es anders haben will – die „voluntas auctoris“ ist heilig. Da die vorliegende Reihe nun englischsprachig ist, tauchen die Namen der 27 Komponisten folgerichtig in zumeist angelsächsischen Schreibweisen auf (russisches „X“ wird zu „Kh“, nicht wie in der preussischen oder Duden-Transkription zu „Ch“; dieselbe Schwankung ergibt sich zwischen ags. „Ts“ und deutsch „C“ oder aber „Z“; ein russisches „e“ kann ags. „ye“

oder deutsch „je“ werden oder wissenschaftlich „e“ bleiben), aber durchaus nicht durchgängig: Die Schicksale der verschiedenen Emigrationen spiegeln sich auch in den Namensformen, während der Leser irre werden mag an ungeklärter Vielfalt und die Redaktoren von Registern darob zu bedauern sind.

(Februar 2004)

Detlef Gojowy

Musical. Das unterhaltende Genre. Hrsg. von Armin GERATHS und Christian Martin SCHMIDT unter Mitarbeit von Rüdiger BERING, Michael HANISCH, Peter HAWIG, Wolfgang JANSEN, Kim H. KOWALKE. Laaber: Laaber-Verlag 2002. 352 S., Abb. (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Band 6.)

Das Musical mit seiner weit über einhundertjährigen Geschichte konnte in jüngerer Zeit einen Prestigegewinn verzeichnen, dessen Ursachen in zwei verschiedenen, sich aufeinander zubewegenden Trends liegen. Zum einen änderte sich in der Musikwissenschaft das ästhetische Erfassungsraster, zum anderen erreichte das Genre einen Grad an Selbstbewusstsein und -reflexion, der eine Ortung durch jenes System leichter machte und eine wissenschaftliche Beschäftigung nahe legte. Zudem rückte im deutschsprachigen Raum das Musical in diesem Zeitraum durch professionelle Serienspielweise in eigens errichteten Theatern überhaupt erst in das breitere öffentliche Bewusstsein, wo es sich mit etwa zehn bis fünfzehn Werktiteln, aber nur einem Komponistennamen festsetzte.

Christian Martin Schmidt hat nun zusammen mit dem Amerikanisten und Anglisten Armin Geraths ein Handbuch zum Musical herausgegeben, um sich „dem Gegenstand mit wissenschaftlichem Ernst“ zu nähern. Unerwähnt bleibt dabei, dass im englischsprachigen Raum die Wissenschaft dies längst getan hat. Dass der Aufbau des Bandes im Vorwort als heterogen bezeichnet wird und damit dem „Facettenreichtum seines Gegenstandes“ (S. 7) entsprechen soll, erweckt den Verdacht eines Konzeptionsmangels, der bei der Lektüre dann auch offenkundig wird. Die insgesamt acht Beiträge der sieben Autoren wirken in ihrer Auswahl fragwürdig, in ihrer Zusammenstellung eher beliebig und in ihrer Qualität höchst unterschiedlich.

In seiner Einführung „Das Musical als unterhaltendes Genus“ macht Geraths zunächst den Versuch einer ontologischen Bestimmung. Für ihn ist das Musical klar getrennt von Oper und Sprechtheater; es muss unterhalten, kommerziell erfolgreich sein und darf Zuschauer keinesfalls überfordern. Die Vehemenz, mit der Geraths seine von ihm gezogenen Gattungsgrenzen vertritt, befremdet. Der noch kurz zuvor konstatierte Facettenreichtum scheint nun Probleme zu bereiten, denn er warnt eindringlich, das Musical möge „nicht in falschen Wettbewerb mit verwandten Kunstformen“ (S. 28) treten. Geraths scheint den Phänotyp einschränken zu wollen, um auf einen widerspruchsfreien Genotyp zu schließen. Als historischer Bezugsraum dienen ihm hierbei vornehmlich die vergangenen dreieinhalb Jahrzehnte. Hierin erklärt er den Briten Andrew Lloyd Webber zum eigentlichen Vertreter der Gattung, während der Amerikaner Stephen Sondheim das Genre phasenweise „missbraucht“ (S. 23). Diese Art von Verkürzung und ideologischer Schwarzweißmalerei, mit der bereits die Hälfte der Einführung bestritten wird und die in seinem eigentlichen Beitrag, „Sondheim und Lloyd Webber im Kontext des Musicals seit 1970“ breitesten Raum (86 Seiten) findet, schadet dem Handbuch. Nur wenige Seiten nach dem im Vorwort reklamierten Anspruch der Wissenschaftlichkeit wird diese über Bord geworfen und durch unverständliche Polemik ersetzt. Dabei hätte sich aus dem zahlenmäßig umgekehrten Verhältnis von wissenschaftlicher Beschäftigung mit und Aufführungszahlen von Sondheims und Lloyd Webbers Werken durchaus eine Fragestellung ableiten lassen können.

Glücklicherweise folgt die Mehrzahl der übrigen Beiträge nicht dem Beispiel und konzentriert sich auf die tatsächliche Breite des Gegenstands. Neben besagtem Kapitel widmen sich zwei weitere Beiträge historischen Abschnitten. Rüdiger Bering untersucht das Musical zwischen den Weltkriegen und liefert dabei einen guten, mit wissenswerten Details versehenen Überblick. Kim H. Kowalke tut dies für die Zeit des „goldenen Zeitalters“ von *Oklahoma!* (1943) bis *Hair* (1968), wobei er auch auf den Zeitraum vor dem Zweiten Weltkrieg zurückgreift, um anschließend auf die Veränderungen und Neuerungen des Musicals in jenem Zeit-

raum hinzuweisen (besonders erhellend die Darstellung der verschiedenen Subgenres: Revue, Operette, Musical Comedy und Musical Play). Selbst im „goldenen Zeitalter“ waren jedoch, wie Kowalke eingangs erwähnt, „weniger als ein Viertel“ aller Produktionen finanziell erfolgreich (S. 137); würde man der Argumentation Geraths folgen, gehörten knapp 80 Prozent aller Musicals nicht zum Untersuchungsgegenstand.

Ergänzt werden die historischen Abrisse durch vier Kapitel, die sich mit unterschiedlichen Aspekten befassen. Peter Hawigs Beitrag zur Operette und deren Erbe ist im Prinzip wichtig für den Band, setzt aber die falschen Schwerpunkte: Nur eine von zweiundvierzig Seiten erwähnt die amerikanischen Vertreter der Gattung von John Philip Sousa bis Sigmund Romberg (Reginald de Koven fehlt), d. h. das Kapitel verzettelt sich letztlich in der Darstellung europäischer Operetten mit wesentlich geringerer Bedeutung für das Musical. Was als Pendant zu diesem Kapitel fehlt, ist ein Rückgriff auf Traditionen der Musical Comedy, die man für die USA sinnvollerweise mit *The Black Crook* (1866) ansetzen würde.

In einem nicht als solchen ausgewiesenen Exkurs widmet sich Christian Martin Schmidt dem Werk George Gershwins, dessen Sonderbehandlung unklar bleibt (etwa weil er als einziger Broadway-Komponist von Arnold Schönberg – „dessen Urteilsfähigkeit hinsichtlich der kompositorischen Produkte anderer zweifelsfrei ist“ [S. 114] – geschätzt wurde?). Da Schmidt die Quellenlage der älteren Musicals so problematisch sieht, „daß es fast sinnlos erscheinen mag, sich überhaupt diesem Untersuchungsgegenstand zuzuwenden“ (S. 123), verfällt er auf die Idee, sich auf zwei Filme mit Musik von Gershwin zu konzentrieren, die Jahrzehnte nach dessen Tod entstanden sind: Vincente Minnellis *An American in Paris* (1951) und Woody Allens *Manhattan* (1979). Dabei werden jedoch auf sträfliche Weise Gattungen vermischt. Um anschließend mit *Of Thee I Sing* und *Let 'Em Eat Cake* noch zwei tatsächliche Gershwin-Werke zu untersuchen, stützt er sich auf zwei jüngere Einspielungen, nicht aber auf weitere Literatur zu diesen Werken, so dass die Erkenntnisse hinter Bekanntem zurückbleiben. Für sich genommen brauchbar sind dagegen die Exkurse Werner Jansens zur Produktionsweise

des Musicals und Michael Hanischs zum Film-musical.

Zusammenfassend muss man den Band als vertane Gelegenheit werten, ein deutschsprachiges Standardwerk zum Musical zu schaffen. Das dürftige Konzept wirkt im internationalen Vergleich noch schwächer, und mangelnde Sorgfalt bei der Redaktion hat viele Fehler stehen lassen, aufgrund derer man das Handbuch als Nachschlagewerk nur bedingt empfehlen kann.

(Januar 2004)

Elmar Juchem

PETER JOST: Instrumentation. Geschichte und Wandel des Orchesterklanges. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. 171 S., Nbsp. (Bärenreiter Studienbücher Musik. Band 13.)

Die als zuverlässiges Hilfsmittel im Fach etablierte Reihe der *Bärenreiter Studienbücher Musik* hat als neuesten Zuwachs einen Band zu Instrumentation und Geschichte des Orchesterklanges bekommen: eine begrüßenswerte Entscheidung, da dem Thema in der deutschen Musikwissenschaft allgemein nach wie vor wenig Beachtung zuteil wird. Peter Jost versucht – wie er einleitend bemerkt –, „den so vielfältigen und nur schwer übersehbaren Bereich unter einigen wesentlichen Gesichtspunkten in konzentrierter Weise aufzufächern“. Acht Kapitel breiten kaleidoskopartig eine Fülle von Aspekten aus, konkretisiert an vielen Werkauschnitten. Die heikle Frage von Werturteilen behandelt Jost in vorbildlich abwägender, auf Argumente gestützte Weise; in seiner Kritik an der Kontrastwirkung im Kopfsatz der *Achten Sinfonie* Bruckners freilich lässt er sich zu einem persönlichen (negativen) Geschmacksurteil hinreißen, dem man sich kaum wird anschließen wollen (S. 45 f.). Besondere Beachtung verdient das abschließende Kapitel „Theorie und Lehre“, das einen vorzüglichen Abriss zur historischen Entwicklung von Instrumentationslehren und ihrer Stellung im Fächerkanon musikalischer Ausbildung bietet.

Liegen die Stärken des Buches eindeutig im Bereich der Orchester- und Instrumentationsgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, so offenbaren die Ausführungen zu den Anfängen instrumentaler Ensembles und zum Orchester der Wiener Klassiker grundlegende konzeptionelle Schwächen. Davon zeugt bereits Josts

Auseinandersetzung mit den Begriffsprägungen „Spaltklang – Schmelzklang“ von Arnold Schering, die im Kontext eines „Grundbegriffe“ überschriebenen Kapitels reichlich anachronistisch wirkt (S. 28–34). Die von Schering vor mehr als einem Dreivierteljahrhundert angesprochenen Phänomene müssten unter ganz anderen Vorzeichen neu gefasst und aufgearbeitet werden. Gleiches gilt für Hugo Riemanns problematische Ansicht von der „Nivellierung der Klangfarbe“ im klassischen Orchester, die der Autor unreflektiert übernimmt (S. 62 f.). Das gewichtigste Defizit von Josts Konzeption aber besteht darin, dass grundlegende historische Stationen der Ensemblebildung und Fragen orchesterlicher Besetzungsnormierung (wie etwa der Streichersatz bei Monteverdi, die Profilierung der Außenstimmen durch Oboen und Fagotte bei Lully, das neapolitanische Opernorchester u. a.) kaum en passant gestreift, geschweige denn eingehend erörtert werden. Eine für das Wiener klassische Orchester so grundlegende Erscheinung wie die Bläser-„Harmonie“ hätte spätestens dort, wo Jost ein konkretes Beispiel bespricht (Beethoven, *Egmont-Ouvertüre* S. 89 f.) als solche vorgestellt werden müssen. Da auch im Kapitel über das Instrumentarium eine klare Scheidung zwischen „zentralen“ und „speziellen“ Ensembleklangwerkzeugen fehlt (der Sonderstatus der Klarinette vor 1800 z. B. bleibt unkommentiert), ist einem umfassenden historischen Verständnis der Entstehung und Entwicklung des Orchesters bis hin zu Beethoven (und weit darüber hinaus) der Boden entzogen. Ein wenig unglücklich erscheint auch die Auswahl der (älteren) satztechnischen Funktionen im Kontext Instrumentation (S. 92–96). Anstelle von „Concerto-Prinzip“ und „Durchbrochener Arbeit“ wären sinnvoller das Collaparte-Prinzip und die Schichtung in Trio-Verbänden zu erläutern gewesen.

Die sorgfältig erarbeitete, aber inhaltlich zu ungleichwertige Publikation erfüllt somit nur teilweise die Ansprüche, die man an ein Studienbuch rechtens stellen kann.

(September 2005)

Klaus Aringer

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.

Reiche Schätze breitet Albrecht Dümpling vor dem Leser aus, sowohl Fakten als auch Dokumentenzitate und Abbildungen. Die Vielfalt der Problematik des Urheberrechts und der musikalischen Verwertungsgesellschaften in Deutschland in den vergangenen hundert Jahren erweist sich – gerade im Vergleich zu den vor 2003 zu diesem Bereich veröffentlichten Publikationen – als geradezu exponentiell gesteigert dargestellt. Durch die schon im Titel vorgenommene Einschränkung kann allerdings auch die Problematik des Urheberrechtes vor 1903, die Schwierigkeiten des Lebens von Komponisten durch ungenügenden Schutz, knapp gehalten werden. Auf nicht mehr als 46 Seiten wird die Vorgeschichte des Urheberrechtsgesetzes von 1901, welches zum 1. Januar 1902 ratifiziert wurde, in Art einer allgemeinen Einleitung präsentiert. Dabei geht Dümpling bis ins Mittelalter zurück und hat verständlicherweise um so weniger Platz für die direkten Voraussetzungen des Gesetzes von 1901. Und auch hier muss er notgedrungen verkürzen – wenn er Rechtsstreitigkeiten Beethovens erwähnt, so wäre es sicher auch passend zu erwähnen, dass Beethoven seine *Neunte Sinfonie* nicht nur einmal als Erstveröffentlichung anpries, sondern ein zweites Exemplar der Partitur zum Zwecke der Optimierung seiner Einkünfte der Philharmonic Society nach London sandte. Solche Fälle gibt es zur Genüge, und sie zeigen die finanzielle Unsicherheit von Komponisten, der in dem Buch durchaus mehr Platz hätte zugedacht werden können.

Auch dass 1913 zahlreiche Verleger die zum Zwecke der Durchsetzung des Urheberrechtsgesetzes 1903 gegründete Genossenschaft Deutscher Tonsetzer verließen, da sie nicht bereit waren, den größten Teil der Aufführungstantieme und insbesondere der so genannten „mechanischen Verwertungsrechte“ den Urhebern zu überlassen, wird abermals in den Konsequenzen leider nur äußerst knapp dargestellt (S. 98–104) – dabei war es dieser Sachverhalt, der im Dezember 1915 zur Gründung der verlegerfreundlicheren GEMA führte. Es mag den Leser durchaus interessieren, dass sich selbst Richard Strauss und Max Reger, zu jener Zeit die erfolgreichsten Komponisten der Zeit, in

dieser Situation in ihrer wirtschaftlichen Lage bedroht fühlten. Dass diese Problematik so kurz gefasst wurde, mag auch mit an dem Verständnis der Publikation als Festschrift für die GEMA liegen. Alle Vorgänger- und Parallelinstitutionen sind ausgesprochen kurz behandelt, die Vergleichssituation in anderen europäischen Ländern wird kaum beachtet. Leider ist hier auch nicht zu finden, ob bzw. wann der Urheberrechtsschutz wie in anderen europäischen Ländern je auf 50 Jahre nach Tod des Urhebers verlängert wurde, eine Forderung, die noch aus der Zeit vor der Gründung der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer stammt.

Schließlich muss betont werden, dass ein solches Buch ohne Sachregister herauszubringen an den Tatbestand der willentlichen Faktenverschleierung grenzt. Die zentrale Chronologie mit Abkürzungsverzeichnis am Ende des Buches gehört naturgemäß an den Anfang und müsste viel stärker mit dem Inhalt des Buches verzahnt sein. So exzellent das Buch fraglos und in vieler Hinsicht eine Standardpublikation ist, so ist doch schon jetzt eine überarbeitete zweite Auflage zu erhoffen, die insbesondere den Einschluss der Essays nochmals überdenkt, da diese zur Historie der musikalischen Verwertungsgesellschaften nur wenig beitragen.

(November 2005)

Jürgen Schaarwächter

SILVIA WÄLLI: *Melodien aus mittelalterlichen Horaz-Handschriften. Edition und Interpretation der Quellen.* Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. XI, 379 S., Nbsp. (*Monumenta Monodica Medii Aevi. Subsidia. Band III.*)

„Melodien aus Horaz-Handschriften stellen seit über zweihundert Jahren besondere Herausforderungen an die Musikgeschichtsschreibung“. Das genügt zur Begründung dieses auf eine Baseler Dissertation zurückgehenden stattlichen Buchs. Sie sind allerdings im Vergleich zu den reichlich überlieferten Texten selten: 48 fast ausnahmslos nachgetragene Neumierungen zu 26 Oden/Epoden, vornehmlich in französischen und deutschen Handschriften des 11./12. Jahrhunderts. Die von der Autorin selbst „unkonventionell“ genannte Disposition überzeugt eher abstrakt: „Teil I Grundlagen bietet zunächst eine Übersicht über die Quellenlage und führt in die spezifischen Schwierigkeiten ein, die Provenienz und Datierung

der musikalischen Aufzeichnung aufgeben“. In „Teil II Edition“ liegt der Akzent „auf der Edition und Erschließung der visuellen Spuren“ und „Teil III Interpretation der Melodien rückt die musikalische Gestaltung und den Vortrag der aufgezeichneten Melodien ins Zentrum.“

Wahrscheinlich wurden die Melodien v. a. in Schulen eingesetzt, darüber hinaus zieht Wälli auch den Vortrag vor gebildeten Zuhörern in Betracht. Äußerst selten war eine Notation intendiert, trotzdem sind Neumen nicht selbstverständlich. Dass die Neumatoren mit dem Hintergrund ihrer jeweiligen Erfahrungen – auch als Geistliche – arbeiteten, versteht sich, wäre aber auch als Parallele zu anderen (auch volkssprachlichen) Liedaufzeichnungen zu sehen gewesen. Indem die Autorin darauf nicht eingeht, begibt sie sich wohl auch einer Möglichkeit: nicht nur im Blick auf liniert aufgezeichnete Melodien, sondern auch auf die – bei Versen doch überraschend – einfach als „unlösbar“ abgetane Rhythmusfrage. Dass die Neumierung von Oden nur wenig zur Horaz-Rezeption (mit dem Mittelpunkt *Ars poetica*) passe, steht zumindest dahin. Ohne Zweifel hat die Erleichterung des Memorierens von Exempla zur Anlehnung an die Musik geführt und solcher nur erst mit den (nicht mehr behandelten) humanistischen Beispielen begonnen.

Der zweite Teil (S. 117–250) ist keine „Edition“ im üblichen Sinn, eher die Auflistung der Quellen anhand von Faksimilierungen und „Transkription“ der Notate: Letztere bei etwa einem Drittel in eine neutrale Linienschrift, sonst in „verdeutlichte“ Neumen. Obwohl Erstere bereits im Kapitel zuvor abgeleitet wurden, ist dadurch die verkürzende Überschrift nicht zu rechtfertigen. Zumindest ist es inkonsequent und werden spätere Gegenüberstellungen noch irreführender sein. Nicht nur dass die Grenze, wo die Rekonstruktion des „Tonverlaufs“ möglich erscheint und wo nicht, fließend sein muss. Weniger spezialisierte Fachkollegen und vollends Musiker, die hier anknüpfen wollten, werden in ihrer „Spannung zwischen dem historisch Greifbaren und der eigenen Intuition“ einfach allein gelassen. Da ihnen auch das spätere Kapitel „Zur Anlage und zum Vortrag der Melodien“ (S. 291–324) nicht weiterhelfen wird, bedeutet das eine Flucht der Wissenschaft vor einer ihrer Aufgaben. (Allerdings

gebe ich zu, dass sich die Schere zwischen methodischem Fortschrittsdrang und praktischer Bodenhaftung in jüngerer Zeit zunehmend öffnet.)

Auch die Überschrift zum dritten Teil („Interpretation der Melodien“, S. 251–355) ist nahezu spitzfindig: Das Wort „Interpretation“ wird fast nur im philologischen Wortsinn verstanden; eigentlich sollte es um die Frage gehen, „inwiefern in den musikalischen Aufzeichnungen überhaupt ‚Melodien‘ greifbar werden“ (wenn sich z. T. bestimmte Tonfloskeln für einzelne Versfüße namhaft machen lassen, die Musik buchstäblich zur Glosse werden kann und sich ihre Funktion trotzdem nicht im pädagogischen Bereich erschöpft haben dürfte). Über weite Strecken aber wird nur die Diskussion des ersten Teils weitergeführt. Spätestens hier, im Blick auf das Verhältnis zwischen Musik und Metrum als auch auf den „Vortrag der Melodien“, wäre auch auf neuere Thesen (v. a. von Robert Lug zu Zeichensystemen in Chansonniers) einzugehen und wohl auch nützlich gewesen. (Wie z. B. sind Bipunktierungen – Wälli: „Tonverdoppelungen“ – zu deuten und auszuführen? Bedingen Elisionen Tonrepetitionen oder Längungen, sind sie bei gesungenem Vortrag gar nicht zwingend? Verweist eine Mehrtongruppe auf einer Pänultima – oder gar generell – auf deren Länge? Wäre das Weglassen des Schlusstons einer Ligatur denn überhaupt möglich?). Erst noch fruchtbar zu machen werden Wällis Beobachtungen zur Relevanz des Versiktus vor der Modalrhythmik (in Oden häufig Korrespondenz mit dem Hochton) sein. Aufgrund der Tatsache, dass zum Hymnus *Ut queant laxis* und dem in gleichen Versmaß stehenden *carm. 4.11 Est mihi nonum* „der gleiche Tonverlauf festgehalten wurde“, ist dem Verhältnis zu dieser Gattung zu Recht besondere Bedeutung beigemessen (hier korrespondiert eher der Wortakzent mit dem Hochton). Guidos Adaptierung einer einschlägigen Melodie (oder darf man nur „Tonverläufe“ sagen?) ist weder Zufall, noch zu verallgemeinern (obwohl mit einem gewissen Austausch zwischen Gattungen immer zu rechnen ist). Während Oden-Melodien u. U. sogar den Strophenformen gemäß differenziert werden können (sie also für weitere Strophen, wenn nicht analoge Texte möglich waren), könnte die bisherige Ansicht, es sei bei Hymnen möglich,

„beliebig viele Texte zu singen, sofern diese nur dasselbe Vers-Maß haben“, einzuschränken sein. Erstaunlicherweise fällt hinsichtlich gewisser „Anpassungen“ bei Wiederholungen das Wort „Variation“ – zweifellos eines der wichtigsten musikalischen Gestaltungsmittel – nur einmal und auch da nur indirekt. Das bedeutet, den Neumen zu viel Vorschrift-Charakter beizumessen. Eindeutig ist vielmehr (aber auch nicht entmutigen sollte), dass sehr viel hinter der oft strapazierten „Orientierung an den Vorgaben des Texts“ stecken kann. Die meisten Beispiele scheinen auf vierversige Strophen hinzuweisen, doch ist eine Verallgemeinerung ebenfalls nicht möglich (noch weniger wäre an eine antike Gewähr zu denken). Wenig überzeugen (mich) die ergänzenden Beobachtungen „Zur Überlieferung und zur Struktur der Melodien“ (ah, doch! S. 325–343): Sie sollen „irgendwie voneinander abhängig“ sein. Warum nicht z. B. ebenfalls an „Spielregeln“ (etwa: „hoch–tief–hoch“ bei drei Längen, zwei absteigende Sekunden bei Daktylen, fakultativer Ersatz von Längen durch Mehrtongruppen o. ä.; methodische Ansätze wären ganz nahe, nämlich bei Max Haas, zu finden gewesen) denken? Das führte zu keinen „ Fassungen“ in nicht beweisbaren „Überlieferungszusammenhängen“, sondern zwangsläufig zu nur ähnlichen, doch – dem Befund entsprechend – unabhängigen Versionen. Den Abschluss des Buchs bilden die üblichen (Literatur, Handschriften) und zwei spezielle Verzeichnisse („Conspetus Metrorum“, „Tabelle der identifizierbaren Neumen“, S. 375–379); ebenso hilfreich wäre ein Glossar (wer hat z. B. sämtliche Fachausdrücke der Verslehre ständig parat?) gewesen. Das dem noch vorausgehende Kapitel „Bilanz und Perspektiven“ (S. 345–355) bietet keine Zusammenfassung, sondern nur eine gewisse Vermittlung zwischen den vorangegangenen Teilen: mündliche „Weitergabe“, keine mechanischen Kopierprozesse (wie aber?), Fehlen des Repräsentations-Aspekts.

Naheliegenderweise beziehen sich große Teile des Buches auf Detailprobleme und ließen sich diese nicht einfach bündeln. Gerade die Vielfalt macht einen Gutteil seines Wertes aus. Es ist umfangreich, minutiös gearbeitet und methodisch ambitioniert, doch nicht nur in manchem Wortgebrauch etwas hochgestochen, ja eigenwillig. Auch stört die – bei Dissertatio-

nen ja nicht seltene – Tendenz zur Wiedergabe sämtlicher, auch fruchtlos angestellter Überlegungen. Wieder ganz ehrlich: Als Nicht-Rezensent hätte ich manches überblättert, obwohl späteren Konsultationen mangels Indices Grenzen gesetzt sind. Das Wesentliche hätte in der Druckfassung besser darstellbar sein müssen, billiger für Hersteller und Käufer, einfacher für schlicht Information Suchende. (Die Rezeption des Zentrals teils allein kann doch nicht intendiert sein.) Auch dies mag einem Trend entsprechen und nicht nur der Autorin anzulasten sein. Doch hat sie so ein zwar beeindruckendes, aber nicht erschöpfendes oder gar gut (und gern) lesbares Buch vorgelegt. Interdisziplinäre Fortsetzungen wären ihm unbedingt zu wünschen. Uneingeschränkt erfreulich ist der großzügige, nahezu fehlerlose Druck.

(Juli 2005)

Rudolf Flotzinger

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke. Band XXXIX: Geistliches Singen und Spielen. Kantaten vom 1. Advent bis zum Sonntag nach Weihnachten.* Hrsg. von Ute POETZSCH-SEBAN. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. LIV, 278 S.

Mit dem vorliegenden Kantaten-Band wird erstmals seit der Publikation des *Harmonischen Gottesdienstes* in den fünfziger Jahren ein für Telemanns musikalisches Denken zentraler Aspekt seines Werkes wenigstens ansatzweise in moderner Edition greifbar. Wie kaum ein zweiter Komponist seiner Zeit konzipierte Telemann seine Kirchenkantaten als zusammenhängende Zyklen mit einer je einheitlichen musikalischen Struktur. Eine solche Einheitlichkeit des Kantatenjahrgangs konnte etwa durch den französischen oder italienischen Stil oder durch die Verwendung konzertierender Soloinstrumente hergestellt werden.

Der von Ute Poetzsch-Seban herausgegebene Band umfasst die Advents- und Weihnachtskantaten aus Telemanns erstem erhaltenen Kantatenzyklus, der in den Jahren 1710/11 in Eisenach entstand. Es handelt sich durchgängig um Kantaten auf Texte von Erdmann Neumeister, frühe Beispiele für die Umsetzung des Programms einer „theatralischen und affekthaften Kirchenmusik“, die sich bewusst an der Oper orientiert.

Einen Teil der Kantatentexte vertonte Telemann 1717/18 in Frankfurt aufs Neue. Die vier erhaltenen Parallelversionen sind ebenfalls in der Ausgabe enthalten, so dass sich mit den acht edierten Kantaten des ersten Jahrgangs zwölf Kantaten ergeben, angesichts der Tatsache, dass ein vollständiger Jahrgang 72 Kantaten umfasst, sicherlich nicht mehr als der sprichwörtliche Tropfen auf den heißen Stein. Im Rahmen der *Telemann-Auswahlausgabe* sind Auszüge aus weiteren zyklischen Kantatenjahrgängen geplant, etwa aus dem so genannten „französischen Jahrgang“, wobei dann jeweils Kantaten ediert werden sollen, die im Kirchenjahr auf die schon veröffentlichten Kantaten folgen, so dass sich insgesamt ein vollständiger – wenn auch aus verschiedenen Zyklen zusammengesetzter – Jahrgang ergibt. So reizvoll oder auch nur pragmatisch dieses Konzept sein mag, gerade die für Telemann so wichtige zyklische Konzeption der Kantatenjahrgänge wird am deutlichsten sichtbar nur dann, wenn die Jahrgänge vollständig ediert würden. Ist die Edition eines kompletten Jahrgangs in Zeiten kultureller Amnesie tatsächlich illusorisch und nicht durchsetzbar?

Das umfassende Vorwort von Ute Poetzsch-Seban führt in den Kontext der Kantatenproduktion zu Beginn des 18. Jahrhunderts ein. Die epochale Bedeutung Erdmann Neumeisters für die Kirchenkantate wird herausgestellt, die theologischen Kontroversen um die Rechtmäßigkeit einer theatralischen Kirchenmusik werden vorgeführt. Die Rekonstruktion der Aufführungsbedingungen in Eisenach und Frankfurt am Main liefert wertvolle Hinweise für die Aufführungspraxis. In diesem Zusammenhang stellt sich dem Rezensenten eine Frage hinsichtlich der Rezitativausführung. Die Secco-Rezitative des Jahrgangs 1710/11 sind unterschiedlich notiert, teils mit ausgehaltenen Bassnoten, teils auf anzuschlagende Viertel verkürzt. Aus dem kritischen Apparat geht nicht hervor, worauf diese Unterschiede zurückzuführen sind: auf ältere oder jüngere Quellen, Stimmsätze oder Partituren?

Telemanns Versionen ziehen alle Register, gerade auch, was die angestrebten dramatischen Effekte betrifft. Betrachtet man etwa eine Arie wie Nr. 5 aus der Kantate für den zweiten Advent (*Lacht immerhin, ihr Atheisten*), so gewinnt man den Eindruck, dass es

hier theatralischer zugeht, als auf der deutschen Opernbühne um 1710. Sehr plastisch und durch Unterlaufen der Da-capo-Erwartung wird vorgeführt, wie den Atheisten ihr Lachen vergeht. Die munter anhebende Arie erstarrt im Mittelteil zu einem Lamento, aus dem es kein Zurück mehr gibt.

Die Qualität der Musik und das hohe Niveau der Edition sollten ein hinreichendes Plädoyer für die vollständige Publikation eines Telemann'schen Kantatenzyklus darstellen. Es war schließlich nicht nur Bach, der im 18. Jahrhundert Kantaten für den Gottesdienst komponierte.

(September 2005)

Bernhard Jahn

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Volume 15: Songs with Piano. Hrsg. von Ian RUMBOLD. Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. XLIV, 303 S.

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Volume 22a: Arrangements of Works by Other Composers (I): Gluck. Hrsg. von Joël-Marie FAUQUET. Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. XXVI, 213 S.

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Volume 22b: Arrangements of Works by Other Composers (II). Hrsg. von Ian RUMBOLD. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. XXXIII, 408 S.

GUNTHER BRAAM: The Portraits of Hector Berlioz. English Translation by John WARRACK. Edited by Richard MACNUTT and John WARRACK. Designed by Paul MANNING. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. XXVII, 401 S., Abb.; Traduction du texte d'accompagnement par Josée BÉGAUD. Übersetzung der Begleittexte von Stephanie WOLLNY. 205 S. (Hector Berlioz: New Edition of the Complete Works. Volume 26.)

Mit mächtigen Schritten strebt die *Neue Berlioz-Gesamtausgabe* ihrem Abschluss entgegen. So können hier vier Bände angezeigt werden, die in ihrer Thematik kaum unterschiedlicher sein könnten. Mit dem ersten der vorliegenden Bände erhalten wir einen Überblick über Berlioz' kompositorisches Schaffen, der von den ersten Anfängen bis zum Stammbucheintrag von 1848 reicht und daneben so herausragende Werke wie *Les Nuits d'été* in ihrer ursprüng-

lichen Klavierfassung enthält. Werke wie *Le Coucher du soleil* aus dem Thomas-Moore-Zyklus von 1830 zeigen in sehr klarer Form den bewussten und wirkungsvollen Umgang mit den harmonischen Möglichkeiten (vgl. C. Berger, „Harmonie‘ und ‚mélodie‘“, in: Fs. Hortschansky, hrsg. von Axel Beer u. Laurenz Lütteken, Tutzing 1995, S. 275–277). Erfreulicherweise gibt Rumbold im Anhang seiner vorzüglichen und gut informierenden Edition auch die englischen Originaltexte wieder, die Berlioz so gern verstanden hätte, wäre er dieser Sprache mächtig gewesen.

Mit den beiden Bänden, die Berlioz' Bearbeitungen und Einrichtungen von Werken anderer Komponisten vorlegen, kommt erneut eine ganz andere Facette seines Wirkens zum Tragen. Der erste Band rückt sein großes Vorbild Gluck in den Mittelpunkt und mit ihm die für Berlioz wichtigste Oper, den *Orphée*, dessen Aufführung Berlioz am 14. Mai 1824 in der Pariser Opéra nach eigenem Zeugnis endgültig von der Medizin zur Musik gebracht hatte. Noch zehn Jahre später erinnerte er sich an die herausragende Leistung des Tenors Adolphe Nourrit, um sich zugleich noch immer über die Entweihung des Werkes zu beklagen. Aber erst 1859 konnte er seinen Traum einer Revision verwirklichen, wobei man allerdings nicht die heutigen Maßstäbe einer historischen Aufführungspraxis erwarten kann. Vielmehr drückte er dem Werk durchaus seinen eigenen Stempel auf, was dank der hervorragend dokumentierten Edition nun für den *Orphée* und die *Alceste*, auch im direkten Vergleich mit den Bänden der *Gluck-Gesamtausgabe*, genauer untersucht werden kann (vgl. auch Gabriele Buschmeier, „Le Jupiter de notre Olympe, l'Hercule de la musique.“ Aspekte zu Berlioz' Gluck-Rezeption“, in: *Berlioz, Wagner und die Deutschen*, hrsg. von Sieghart Döhring u. a., Köln 2003, S. 211–226). Allerdings wünschte man sich doch manchmal genauere Auskünfte, inwieweit es gerechtfertigt ist, den vielbenutzten Orchesterstimmen, deren Eintragungen nach eigener Auskunft (S. 178) nicht genau einer Aufführung zuzuordnen sind, bei editorischen Entscheidungen gefolgt werden kann; vgl. etwa als ein Beispiel von vielen die „fz“ im T. 9 der No. 3 (vgl. Gluck, *Orphée et Euridice*, hrsg. von Ludwig Finscher [= Sämtliche Werke I,6], Kassel 1967, S. 29). Eine Seite „List of Readings“ ist

für eine ganze Oper doch sehr knapp bemessen.

Der zweite Band versammelt eine Fülle unterschiedlicher Werke, angefangen bei den frühesten Liedsammlungen, begleitet von Berlioz' eigenem Instrument, der Gitarre, bis hin zur Orchesterbearbeitung von Schuberts *Erlkönig*. Neben der *Hymne des Marseillais* sind dabei vor allem die Rezitative zu Webers *Freischütz* zu erwähnen, die Berlioz 1841 im Auftrag der Pariser Opéra hinzukomponiert hatte und die später auch in Übersetzung für eine italienische Aufführung am Königstädtischen Theater in Berlin, später dann auch in Valparaiso, Mailand, Boston und Buenos Aires (1864) genutzt wurden.

Von ganz anderer Art ist der letzte hier anzuzeigende Band mit den Bildern Berlioz', mit dem die Gesamtausgabe einen grandiosen Schlusspunkt erhält. Eigentlich ist es erstaunlich, wie wenige Abbildungen, die immer wieder in allen möglichen Biographien reproduziert wurden, unser Bild der Persönlichkeit geprägt haben. Eigentlich sind es nur drei, nämlich die beiden Gemälde von Émile Signol aus dem Jahre 1832 und von Gustave Courbet von 1848 sowie die Photographie von Franck aus dem Jahre 1865, die Berlioz auf das Frontispiz der *Mémoires* setzte. Demgegenüber beschenkt uns der Band mit insgesamt 151 Porträts, von denen 112 hier wohl zum ersten Mal veröffentlicht werden, wobei jedes Bild nicht nur ausführlich dokumentiert, sondern auch beschrieben wird, so dass auch der nicht unbedingt sachkundige Musikkennner eine Menge Informationen daraus gewinnen kann. Die Fülle der Aufnahmen überrascht denn auch durch eine Vielseitigkeit, die dem aufmerksamen Beobachter durchaus überraschende Züge der Persönlichkeit Berlioz' nahe zu bringen vermag. Einen gelungeneren Abschluss hätte sich die Gesamtausgabe kaum machen können, zumal dieser Band pünktlich zum 200. Geburtstag des Komponisten erschienen ist.

(September 2005)

Christian Berger

Frühe Mörike-Vertonungen 1832–1856. Vorgelegt von Klaus ARINGER. Mit einem Beitrag zu den Texten von Daniel GRAF. München: Strube Verlag 2004. L, 188 S., Abb., Faks. (Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg. Band 16.)

Am 8. September 2004 jährte sich der Geburtstag des schwäbischen Dichters Eduard Mörike zum zweihundertsten Mal. Dies hat den Tübinger Musikwissenschaftler Klaus Aringer bewogen, einen Band mit Mörike-Vertonungen aus den Jahren 1832–1856 herauszugeben. Die dort zusammengestellten 55 zu meist für Singstimme und Klavier komponierten Lieder, einige davon in zwei voneinander abweichenden Fassungen, stellen mehr als eine bloße Auswahl früher Mörike-Vertonungen dar. Sieht man von wenigen andernorts problemlos greifbaren Kompositionen wie den Liedern und Chören Robert Schumanns ab, enthält der Band den kompletten Bestand der im Notentext überlieferten Mörike-Vertonungen aus der Zeit von 1832 bis 1856. Der historische Bogen spannt sich damit von den ersten publizierten Mörike-Liedern, die in der Musikbeilage zu dem Roman *Maler Nolten* erschienen sind, bis zum Jahre 1856, in dem Mörike sich „auf der Höhe seines zeitgenössischen Ansehens“ (S. XIX) befand und das mit dem Tode seines Jugendfreundes Ernst Friedrich Kauffmann zugleich eine erste Zäsur in der Geschichte der Mörike-Vertonungen markiert.

Den Anhängern Mörikes ist längst vertraut, dass die frühesten Vertonungen aus der Feder seiner Freunde Kauffmann und Louis Hetsch sowie von seinem älteren Bruder Karl stammen. Bislang waren nur einige dieser Lieder in Faksimile-Ausgaben, die bisweilen die Grenze zur Unlesbarkeit überschritten, erhältlich. Aringer legt die Mörike-Kompositionen von Kauffmann, Hetsch und Karl Mörike nun vollständig, in makelloser Druckqualität vor. Darüber hinaus präsentiert der Band Vertonungen von Komponisten, deren Namen halbwegs geläufig sind, wie Friedrich Silcher, Ferdinand Hiller oder Immanuel Faißt, aber auch Werke gänzlich unbekannter Tonsetzer. Wer hätte je von Wilhelm Mosapp oder Elise Schmezer, von Richard Seiffert oder Adolf Stahr gehört?

Die Dichtung Mörikes ist heute untrennbar verbunden mit der Musik Hugo Wolfs. Selbst Vertonungen namhafter Komponisten werden allzu gern mit den 53 im Jahre 1888 entstandenen Liedern Wolfs verglichen. Es wäre jedoch ungerecht, die von Aringer vorgelegten Mörike-Vertonungen an diesen Liedern messen zu wollen. Man muss sich vielmehr freimachen von liebgewordenen Hörgewohnheiten und versu-

chen, diese Mörike-Vertonungen aus ihrer Zeit heraus zu verstehen. Selbstverständlich sind sie von geringerem Niveau als die herausragenden Kompositionen Wolfs. Sie sind einem vollkommen anderen, älteren Liedideal verpflichtet. Manche sind ausgesprochen schlicht gehalten, aber keineswegs alle folgen dem Gebot der Einfachheit. Sicher bietet der Band keine spektakulären Entdeckungen. Aber auch und gerade vor dem Hintergrund der so gänzlich anders gearteten, bisweilen sogar in manchem Detail gleichsam vorausgeahnten Lieder Wolfs mögen etliche dieser Kompositionen ihren eigenen Reiz entfalten. Als Beispiel seien die Lieder von Gustav Pressel, dem Mörike das Gedicht *Einem Musiker* widmete, hervorgehoben. Sie verblüffen nicht nur dadurch, dass das *Jägerlied* eine in den einschlägigen Gedichtsammlungen fehlende Strophe enthält, die der Dichter auf Wunsch des Komponisten nachträglich hinzugefügt hat.

Aringer legt mit dem Band eine wissenschaftlich sorgfältig aufbereitete Edition vor, gewissenhaft kommentiert, die Quellenlage präzise vermerkend, den Kriterien einer historisch-kritischen Denkmälerausgabe streng verpflichtet. In der Einleitung stellt er Mörikes Verhältnis zur Musik dar, befasst sich mit dessen musikästhetischen Vorstellungen und informiert über die in dem Band versammelten Komponisten. Dies bringt nichts unbedingt Neues, sieht man von den Anmerkungen zu den wenig bekannten Musikern ab, fasst aber trefflich den entsprechenden Wissensstand zusammen. Schließlich wendet sich Aringer stilistischen und kompositorischen Aspekten der von ihm vorgelegten Mörike-Vertonungen zu. Ein Beitrag von Daniel Graf mit dem Titel „Die Klaviatur der Sprache. Anmerkungen zu den vor 1856 vertonten Gedichten Mörikes“ vervollständigt den Band. Graf spürt sachkundig und einfühlsam den sprachklanglichen Mitteln in der Lyrik Mörikes nach. Auch wenn er vornehmlich auf die in den Liedern vertonten Texte Bezug nimmt, ist sein Beitrag für die Konzeption des Bandes nicht zwingend erforderlich. Der Rezensent hat die lesenswerte Beigabe aber dankbar entgegengenommen und sich mit Gewinn in die anregenden Ausführungen Grafs vertieft.

Aringers Publikation ist nicht nur für die Mörike-Forschung, sondern auch für eine musikwissenschaftliche Regionalforschung des

südwestdeutschen Raumes ausgesprochen verdienstvoll. Ein besonderer Wert der Sammlung liegt gewiss darin, dass ein Großteil der Lieder das dokumentiert, was Mörrike selbst an Vertonungen seiner Gedichte kannte und schätzte. Aber auch die Musikforschung, die sich dem Lied in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts abseits der wenigen Exponenten der Liedgeschichte zuwendet, kann von dem Band profitieren. Ob diese Lieder jemals ein Konzertpublikum erreichen werden, ob sie von Sängern und Pianisten zu klingendem Leben erweckt werden, ob die aus Anlass des Gedenkjahres entstandene, mit philologischer Akribie erstellte Edition damit den Weg in die Aufführungspraxis finden wird, bleibt abzuwarten. Es wäre durchaus zu wünschen, scheint aber unwahrscheinlich.

(September 2005)

Hans-Joachim Erwe

Eingegangene Schriften

ANTHONY BAINES: Lexikon der Musikinstrumente. Aus dem Englischen übersetzt und für die deutsche Ausgabe bearbeitet von Martin ELSTE. Sonderausgabe. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2005. XII, 408 S., Abb., Nbsp.

RUDOLF BOCKHOLDT: Bau und Geschehen. Texte zur Musik. Zum 75. Geburtstag von Rudolf Bockholdt hrsg. von Petra WEBER-BOCKHOLDT. Tutzing: Hans Schneider 2005. XII, 378 S., Nbsp.

Brahms-Studien. Band 14. Im Auftrag der Johannes-Brahms-Gesellschaft hrsg. von Alexander ODEFEY. Tutzing: Hans Schneider 2005. 168 S., Abb., Nbsp.

MATTHEW BROWN: Explaining Tonality. Schenkerian Theory and Beyond. Rochester, NY: University of Rochester Press 2005. XIX, 293 S., Nbsp. (Eastman Studies in Music.)

REGINA D. BRÜHS/FRANZPETER MESSMER/REGINA REITZER: Philippine Schick. Tutzing: Hans Schneider 2005. 124 S., Abb., Nbsp. (Komponisten in Bayern. Band 46.)

INGE CORDES: Der Zusammenhang kultureller und biologischer Ausdrucksmuster in der Musik. Münster: LIT Verlag 2005. 292 S., Abb., Nbsp., CD (Beiträge zur Musikpsychologie. Band 5.)

WILLIAM ECHARD: Neil Young and the Poetics of Energy. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 2005. 260 S., Nbsp.

ARNOLD FEIL: Metzler Musik Chronik vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart. 2., erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler 2005. XII, 895 S., Abb., Nbsp.

GOLO FÖLLMER: Netzmusik. Elektronische, ästhetische und soziale Strukturen einer partizipativen Musik. Hofheim: Wolke Verlag 2005. IX, 262 S., Abb.

Frauen und Musik im Europa des 16. Jahrhunderts. Infrastrukturen – Aktivitäten – Motivationen. Hrsg. von Nicole SCHWINDT. Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. 199 S., Abb., Nbsp. (Troja. Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik. Band 4/2004.)

HEINER GEMBRIS/DAINA LANGNER: Von der Musikhochschule auf den Arbeitsmarkt. Erfahrungen von Absolventen, Arbeitsmarktexperten und Hochschullehrern. Augsburg: Wißner-Verlag 2005. 188 S., Abb. (Forum Musikpädagogik. Band 66.)

GERNOT GRUBER: Wolfgang Amadeus Mozart. München: Verlag C. H. Beck 2005. 144 S. (C. H. Beck Wissen. Band 2376.)

MANFRED FRANZ HEIDLER: Musik in der Bundeswehr. Musikalische Bewährung zwischen Aufgabe und künstlerischem Anspruch. Essen: Verlag Die Blaue Eule 2005. 654 S., Abb., Nbsp., CD (Musik-Kultur. Band 12.)

HILDEGARD HERRMANN-SCHNEIDER: Die Zithern der Sammlung Walther Schwienbacher im Südtiroler Landesmuseum für Volkskunde. Teil 2. Bozen: Verlagsanstalt Athesia 2005. 180 S., Abb.

MICHEL HUGLO: Chant grégorien et musique médiévale. Aldershot u. a.: Ashgate 2005. XVI, 380 S., Abb., Nbsp. (Variorum collected studies series. CS 814.)

MICHEL HUGLO: La Théorie de la musique antique et médiévale. Aldershot u. a.: Ashgate 2005. XVI, 356 S., Abb., Nbsp. (Variorum collected studies series. CS 822.)

Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 2004. Hrsg. von Günther WAGNER. Mainz u. a.: Schott Musik International 2005. 385 S., Abb., Nbsp.

RÜDIGER JENNERT: Paul Hindemith und die neue Welt. Studien zur amerikanischen Hindemith-Rezeption. Tutzing: Hans Schneider 2005. 346 S., Abb., Nbsp., CD-ROM (Würzburger Musikhistorische Beiträge. Band 26.)

LUCIE KAYAS: André Jolivet. Paris: Librairie Arthème Fayard 2005. 604 S., Abb., Nbsp.

FRANK E. KIRBY: Wagner's Themes. A Study in Musical Expression. Warren, MI: Harmonie Park Press 2004. XII, 232 S., Nbsp. (Detroit Monographs in Musicology/Studies in Music. No. 41.)

LINDA MARIA KOLDAU: Frauen – Musik – Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der

Frühen Neuzeit. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2005. XII, 1188 S., Abb.

ULRICH KONRAD: Wolfgang Amadé Mozart. Leben, Musik, Werkbestand. Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. 486 S., Abb., Nbsp.

ULRICH KONRAD: Mozart-Werkverzeichnis. Kompositionen, Fragmente, Skizzen, Bearbeitungen, Abschriften, Texte. Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. 251 S.

CORINNA LEMM-MIRSCHER: „Ein Weib tut wenig, plaudert viel.“ Das Frauenbild in der literarischen Rezeption der Opern W. A. Mozarts und seiner Librettisten. Ein Beitrag zur Geschlechterforschung. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2005. XIV, 346 S. (Studien zum Theater, Film und Fernsehen. Band 41.)

BRUNO LUSSATO: Voyage au cœur du „Ring“. Richard Wagner: „L'Anneau du Nibelung“. Poème commenté. Unter Mitarbeit von Marina NIGGLI. Übersetzung aus dem Deutschen von Françoise FERLAN. Paris: Librairie Arthème Fayard 2005. 829 S., Abb., Nbsp.

BRUNO LUSSATO: Voyage au cœur du „Ring“. Richard Wagner: „L'Anneau du Nibelung“. Encyclopédie. Unter Mitarbeit von Marina NIGGLI. Vorwort von Pierre BOULEZ. Paris: Librairie Arthème Fayard 2005. 832 S., Abb., Nbsp.

Mittelalter und Mittelalterrezeption. Festschrift für Wolf Frobenius. Hrsg. von Herbert SCHNEIDER. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2005. VIII, 440 S., Abb., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 24.)

HUBERT MOSSBURGER: Poetische Harmonik in der Musik Robert Schumanns. Sinzig: Studio Verlag 2005. 462 S., Nbsp. (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Studien und Quellen. Band 10.)

Mozart Handbuch. Hrsg. von Silke LEOPOLD unter Mitarbeit von Jutta SCHMOLL-BARTHEL und Sara JEFFE. Kassel u. a.: Bärenreiter / Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2005. XV, 719 S.

Music as a Bridge. Musikalische Beziehungen zwischen England und Deutschland 1920–1950. Hrsg. von Christa BRÜSTLE und Guido HELDT. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2005. XV, 263 S., Abb., Nbsp.

Musik in Bayern. Halbjahresschrift der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e. V. Heft 68/2004. Redaktion: Christian LEITMEIR, Stephan HÖRNER, Bernhold SCHMID. Tutzing: Hans Schneider 2005. 227 S., Abb., Nbsp.

Musikkultur im Gottesdienst. Herausforderungen und Perspektiven. Hrsg. von Hanns KERNER. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt 2005. 83 S.

Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft. Damals und heute. Internationales Symposium (1998)

zum Jubiläum der Institutsgründung an der Universität Wien vor 100 Jahren. Hrsg. von Theophil ANTONICEK und Gernot GRUBER. Tutzing: Hans Schneider 2005. 253 S. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 40.)

Nachgedachte Musik. Studien zum Werk von Helmut Lachenmann. Hrsg. von Jörn Peter HIEKEL und Siegfried MAUSER. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2005. 170 S., Nbsp.

KERSTIN NEUBARTH: Historische Musikinstrumente im 20. Jahrhundert. Begriff, Verständnis, kompositorische Rezeption. Köln: Verlag Dohr 2005. IX, 451 S., Abb., Tab., Nbsp.

HANS-JÖRG NIEDEN: Die frühen Kantaten von Johann Sebastian Bach. Analyse – Rezeption. München/Salzburg: Musikverlag Katzbichler 2005. 134 S., Abb., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 40.)

Opernedition. Bericht über das Symposium zum 60. Geburtstag von Sieghart Döhring. Hrsg. von Helga LÜHNING und Reinhard WIESEND unter Mitarbeit von Peter NIEDERMÜLLER und Katja SCHMIDT-WISTOFF. Mainz: Are Edition 2005. X, 211 S., Abb., Nbsp. (Schriften zur Musikwissenschaft. Band 12.)

Die Orgeln der Thomaskirche zu Leipzig. Hrsg. von Christian WOLFF. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt 2005. 144 S., Abb.

Österreichische Oper und Oper in Österreich? Die Libretto-Problematik. Hrsg. von Pierre BÉHAR und Herbert SCHNEIDER. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2005. IX, 336 S., Abb., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 26.)

SABRINA PATERNOGA: Arbeits- und Berufszufriedenheit im Orchestermusikerberuf. Eine empirische Untersuchung im Kontext arbeits-, freizeit- und persönlichkeits-psychologischer sowie musikermmedizinischer Konzepte. Berlin: Rhombos-Verlag 2005. 310 S., Abb., Tab.

FRIEDRICH PFATSCHBACHER. Der Klarinetten-Chor. Tutzing: Hans Schneider 2005. 244 S., Abb., Nbsp.

CLEMENS PROKOP: Mozart der Spieler. Die Geschichte eines schnellen Lebens. Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. 152 S., Abb., Nbsp.

MAX REGER: Briefe an den Verlag N. Simrock. Hrsg. von Susanne POPP. Stuttgart: Carus-Verlag 2005. 376 S., Abb. (Schriftenreihe des Max-Reger-Instituts Karlsruhe. Band XVIII.)

Säkularisation 1803 in Tirol. Sechzehntes Symposium 2003. Brixner Initiative Musik und Kirche. Redaktion: Josef LANZ, Konrad EICHBICHLER, Dora MUSSNER. Brixen: Verlag A. Weger 2005. 250 S., Abb.

IRMGARD SCHEITLER: Deutschsprachige Oratorienlibretti. Von den Anfängen bis 1730. Paderborn

u. a.: Ferdinand Schöningh 2005. 429 S. (Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik. Band 12.)

Schütz-Rezeption im Wandel der Zeit. Kolloquium anlässlich des Festwochenendes „50 Jahre Ausstellungen zu Heinrich Schütz in seinem Geburtshaus“. Hrsg. von Friederike BÖCHER. Bad Köstritz: Forschungs- und Gedenkstätte Heinrich-Schütz-Haus 2005. 212 S., Abb., Nbsp. (Köstritzer Schriften. Band 4.)

EMANUELE SENICI: Landscape and Gender in Italian Opera. The Alpine Virgin from Bellini to Puccini. Cambridge: Cambridge University Press 2005. X, 356 S., Abb., Nbsp. (Cambridge Studies in Opera.)

MAYNARD SOLOMON: Mozart. Ein Leben. Aus dem Amerikanischen von Max WICHTL. Kassel u. a.: Bärenreiter / Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2005. XII, 618 S., Abb., Nbsp.

ALMUT SÜBERKRÜB: Musiklernen: „Verstehen und Geschehen“. „Didaktische Interpretation von Musik“ und „Music Learning Theory“ als Grundlage für vieldimensionales Musiklernen. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2005. 270 S., Abb., Nbsp.

Tonspuren. Musik im Film: Fallstudien 1994–2001. Hrsg. von Andreas DORSCHER. Wien u. a.: Universal Edition für Institut für Wertungsforschung an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz 2005. 204 S., Nbsp. (Studien zur Wertungsforschung. Band 46.)

ULRIKE TOUSSAINT: Studien zu den Opern Werner Egks. Mainz: Are Edition 2005. VII, 444 S., Nbsp. (Schriften zur Musikwissenschaft. Band 9.)

Unterbrochene Zeichen. Klaus Huber an der Hochschule für Musik der Musik-Akademie der Stadt Basel – Schriften, Gespräche, Dokumente. Hrsg. von Michael KUNKEL. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2005. 272 S., Abb., Nbsp.

SABINE VOGT: Clubräume – Freiräume. Musikalische Lebensentwürfe in den Jugendkulturen Berlins. Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. 343 S., Abb. (Musiksoziologie. Band 14.)

BETTINA WACKERNAGEL: Holzblasinstrumente. Tutzing: Hans Schneider 2005. 439 S., Abb. (Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums. Band XXII.)

CHRISTOPH WAGNER: Hand und Instrument. Musikphysiologische Grundlagen, praktische Konsequenzen. Ein Hand-Buch für Musiker, Instrumentalpädagogen, Instrumentenhersteller, Ärzte und Physiotherapeuten im Bereich Musikermedizin. Unter

Mitarbeit von Ulrike WOHLWENDER. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2005. 368 S., Abb., 5 Einlegebl.

RICHARD WAGNER: Sämtliche Briefe. Band 15: Briefe des Jahres 1863. Hrsg. von Andreas MIELKE. Redaktionelle Mitarbeit: Isabel KRAFT. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2005. 760 S., Abb.

Weberiana. Mitteilungen der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V. Heft 15 (Sommer 2005). Redaktion: Frank ZIEGLER. Tutzing: Hans Schneider 2005. 199 S., Abb.

MARKUS ZEPF: Die Freiburger Praetorius-Orgel – auf der Suche nach vergangenem Klang. Freiburg im Breisgau: Rombach Verlag 2005. 331 S., Abb. (Rombach Wissenschaften. Reihe Voces. Band 7.)

Zwischen Bekenntnis und Verweigerung. Schostakowitsch und die Sinfonie im 20. Jahrhundert. Symposium Zürcher Festspiele 2002. Hrsg. von Hans-Joachim HINRICHSEN und Laurenz LÜTTEKEN. Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. 128 S., Abb., Nbsp. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung. Band 3.)

Eingegangene Notenausgaben

JOHAN PETER EMILIUS HARTMANN: Ausgewählte Werke. Serie IV, Band 1: Liden Kirsten opus 44. Oper in zwei Akten. Text von Hans Christian Andersen. Hrsg. von Inger SØRENSEN und Niels KRABBE. Kopenhagen: Det Kongelige Bibliotek 2005. LXII, 446 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kritische Berichte. Serie II: Bühnenwerke, Werkgruppe 5, Band 11: Idomeneo (Daniel HEARTZ) vorgelegt von Bruce Alan BROWN. Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. 266 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kritische Berichte. Serie V: Konzerte, Werkgruppe 14: Konzerte für ein oder mehrere Streich-, Blas- und Zupfinstrumente und Orchester, Band 1: Violinkonzerte und Einzelsätze (Christoph-Hellmut MAHLING) vorgelegt von Henning BEY. Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. a/63 S.

JEAN-PHILIPPE RAMEAU: Opera omnia (OOR). Reihe IV, Band 10: Platée. Hrsg. von Elizabeth C. BARTLET. Bonneuil-Matours: Société Jean-Philippe Rameau / Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. XCVIII, 435 S.

Mitteilungen

Es verstarben:

Prof. Dr. Eberhard STIEFEL am 17. Juli 2004,

Prof. Hans-Elmar BACH am 20. Mai 2005,

Prof. Dr. Albert DUNNING am 2. Juni 2005,

Prof. Dr. Willi SCHULZE am 21. September 2005.

Wir gratulieren:

Dr. Hans EPPSTEIN zum 95. Geburtstag am 25. Februar,

Prof. h. c. Dr. Dr. h. c. mult. Hans SCHNEIDER zum 85. Geburtstag am 23. Februar,

Prof. Dr. Günther MASSENKEIL zum 80. Geburtstag am 11. März,

Prof. Alfred REICHLING zum 75. Geburtstag am 21. Januar,

Prof. Dr. Wilhelm SEIDEL zum 70. Geburtstag am 5. Januar,

Prof. Dr. Friedhelm KRUMMACHER zum 70. Geburtstag am 22. Januar,

Prof. Dr. Martin GECK zum 70. Geburtstag am 19. März,

Prof. Dr. Herbert SCHNEIDER zum 65. Geburtstag am 23. März.

Dr. Daniel BRANDENBURG, Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth, hat sich am 26. Oktober 2005 an der Sprach- und Literaturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Bayreuth mit einer Arbeit zum Thema „... *far rider i savi è gran impugno!*“ *Studien zu Sängern, Gesang und Darstellungskunst in der Opera buffa des 18. Jahrhunderts* habilitiert und die Venia docendi für die Fächer Musikwissenschaft und Theaterwissenschaft erhalten.

Dr. Michael FEND, King's College London, hat sich am 1. Juni 2005 an der Universität Bayreuth im Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet *Cherubinis Pariser Opern 1788–1803*.

PD Dr. Linda Maria KOLDAU ist für ihre Habilitationsschrift, die als Buch unter dem Titel *Frauen – Musik – Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit* erschienen ist, mit dem diesjährigen Preis des Cornelia Goethe Centriums für Frauenstudien und Erforschung der Geschlechterverhältnisse der Universität Frankfurt am Main ausgezeichnet worden.

Das Istituto Nazionale di Studi Verdiani hat den Premio Internazionale Rotary Club di Parma

„Giuseppe Verdi 2005“ an Dr. Clemens RISI (FU Berlin, Sonderforschungsbereich „Kulturen des Performativen“) verliehen. Mit dem Preis wurde ein Buchprojekt mit dem Arbeitstitel *Verdi und die musiktheatrale Darstellungspraxis seiner Zeit* ausgezeichnet.

Anlässlich der 18. Magdeburger Telemann-Festtage findet vom 15. bis zum 17. März 2006 in Magdeburg eine Internationale Wissenschaftliche Konferenz zum Thema „*Telemann und die Kirchenmusik*“ statt. Im Zentrum der Konferenz werden neben Werkanalysen, gattungsspezifischen Fragestellungen sowie Stil- und Rezeptionsuntersuchungen auch poetologische Aspekte der Kompositionen Telemanns, Auffassungen der Theologie im 18. Jahrhundert, Anmerkungen zur Situation der Kirchenmusik in den Wirkungsorten Telemanns und Überlieferungswege der Telemann'schen Kirchenkompositionen stehen. Veranstalter: Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung der Landeshauptstadt Magdeburg, Telemann-Gesellschaft e. V. (Internationale Vereinigung), Institut für Musikwissenschaft der Martin-Luther-Universität Halle/Wittenberg. Informationen: Carsten Lange, Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg, Tel. (0391) 540 67 55; E-Mail: telemann@tz.magdeburg.de; Informationen: www.telemann.org.

Aus Anlass des 450. Jubiläums der Ankunft des Jesuitenordens in den böhmischen Ländern veranstaltet die Karlsuniversität Prag am 26. und 27. April 2006 eine internationale Tagung über die *Musik bei den Jesuiten in den böhmischen Ländern vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*.

Die Hochschule für Künste Bremen veranstaltet am 6. und 7. Mai 2006 eine musiktheoretische Tagung zum Thema „*Musikalische Logik und musikalischer Zusammenhang*“. Neben dem Versuch, die Begriffe „Logik“ und „Zusammenhang“ in ihren für die Musiktheorie des 19. Jahrhunderts relevanten Bereichen auszuleuchten, sollen insbesondere auch Fragen ihrer Wechselbeziehung zur Ästhetik des 19. Jahrhunderts aufgeworfen werden: Welche ästhetischen Perspektiven spiegeln sich im Entwurf oder in der Weiterentwicklung von theoretischen Begriffssystemen des 19. Jahrhunderts wider? Und umgekehrt: In welchem Fall dient Musiktheorie als Fundament einer ästhetischen Position? Zu den Vortragenden im Rahmen des Symposiums zählen u. a. Hartmut Fladt (Wien), Volker Helbing (Bremen), Andreas Ickstadt (Berlin), Ariane Jeßulat (Würzburg), Hubert Moßburger (Bremen), Birger Petersen (Rosstock), Ulrich Tadday (Bremen), Christian Thorau (Frankfurt am Main) und Martin Ullrich (Berlin).

Am Institut für Musikwissenschaft/Musikpädagogik der Universität Bremen findet vom 12. bis 14. Mai anlässlich des 150. Todestages von Robert Schumann ein internationales Symposium zum Thema

„Schumanns Spätwerk“ statt. Im Mittelpunkt steht eine umfassende Neubewertung der letzten Kompositionen Schumanns. Referentinnen/Referenten: Bernhard Appel (Düsseldorf), Ulrich Mahlert (Berlin), Beate Julia Perrey (Cambridge), Michael Struck (Kiel), Peter Jost (München), Wolfram Steinbeck (Köln), Dagmar Hoffmann-Axthelm (Basel), Olga Lossewa (Moskau), Irmgard Knechtges-Obrecht (Aachen), Ute Bär (Zwickau), Reinhard Kapp (Wien), Gerd Nauhaus (Zwickau), Martin Geck (Dortmund), Ulrich Tadday (Bremen). Kontakt: Prof. Dr. Ulrich Tadday. E-Mail: tadday@uni-bremen.de.

Die Akademie Schloss Solitude veranstaltet in Kooperation mit dem Institut für Neue Musik der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden vom 6. bis 8. Juli 2006 ein interdisziplinäres Symposium unter dem Titel „Das Ungelöste des Musiktheaters“, bei dem exemplarische Werke und künstlerische Strategien des gegenwärtigen Musiktheaters diskutiert werden sollen. Zu den Referenten gehören u. a. Klaus Zehelein sowie die Komponisten

Helmut Lachenmann, Isabel Mundry, Manos Tsangaris und Hans Zender. Die Leitung der Veranstaltung, die auf Schloss Solitude (nahe Stuttgart) stattfindet, liegt bei Jörn Peter Hiekel. Nähere Informationen: hiekel@hfmdd.de

Die 1995 an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster gegründete *Edvard-Grieg-Forschungsstelle* befindet sich seit dem Wintersemester 2005/06 unter dem Dach der Universität der Künste Berlin. Der neue Leiter der Forschungsstelle ist der Musikwissenschaftler Prof. Dr. Patrick Dinslage. Die Edvard-Grieg-Forschungsstelle ist erreichbar unter der Adresse der Universität der Künste Berlin, Fasanenstraße 1 B, 10623 Berlin; Tel. 030 / 31 85 21 49; E-Mail: egforsch@udk-berlin.de. In Edvard Griegs hundertstem Todesjahr 2007 ist ein künstlerisch-wissenschaftliches Kooperationsprojekt über das Werk Griegs mit der Musikhochschule Oslo geplant. Die Universität der Künste Berlin wird als Gastgeberin den Internationalen Edvard-Grieg-Kongress 2009 ausrichten.

Die Autoren der Beiträge

DANIEL GLOWOTZ, geboren 1969 in Münster (Westf.). Studium der Musikwissenschaft, der Byzantinistik und der Sozialwissenschaften an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster. Dort im Jahre 2003 Promotion mit der Arbeit *„Deipnosophistai“: Byzantinische Gelehrte im italienischen Exil. Studien zu ihrer Musikauffassung und zu ihrem Beitrag an der Rezeption antiker Quellen in der Musikkultur des italienischen Renaissance-Humanismus* (im Druck). Seit dem Sommersemester 2003 Lehrbeauftragter am Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster.

PHILINE LAUTENSCHLÄGER, geb. 1970, studierte Schulmusik, Cembalo und Musiktheorie an der Staatlichen Hochschule für Musik Freiburg und der Eastman School of Music, Rochester, sowie Musikwissenschaft und Germanistik an den Universitäten Freiburg und Heidelberg. Zurzeit Promotion an der Universität Heidelberg über „Phädra-Opern im 18. Jahrhundert von Jean-Philippe Rameau, Tommaso Traetta und Giovanni Paisiello“, außerdem tätig als freiberufliche Cembalistin. Seit 2004 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Musikhochschule Stuttgart.

FRIEDRICH LIPPMANN, geb. 1932 in Dessau. Studium von praktischer Musik, Musikwissenschaft, Philosophie und Germanistik in Berlin und Kiel. Promotion 1962. 1962–1964 Mitarbeiter des Joseph Haydn-Instituts in Köln, 1964–1996 Leiter der musikwissenschaftlichen Abteilung des *Deutschen Historischen Instituts* in Rom. Dort Herausgeber der Reihen *Analecta musicologica* und *Concentus musicus*. Zentrales Forschungsgebiet: italienische Oper des 18. und 19. Jahrhunderts.

Hinweise für Autoren

1. Bitte senden Sie uns Ihren Text (in neuer Rechtschreibung) entweder per Post als Ausdruck (ohne Diskette) oder per E-Mail als Anhang (DOS- oder Mac-Format, Text – wenn möglich – in MS Word, keine weiteren Formatierungen außer den unten angegebenen). Unverlangt zugesandte Manuskripte sowie später angeforderte Disketten können nicht zurückgeschickt werden.
2. Manuskripte bitte im anderthalbfachen Zeilenabstand ohne Einzüge und ohne Tabulatoren zu Beginn eines Absatzes, ohne Silbentrennungen schreiben; Rand ca. 2,5 cm, oberer und unterer Rand nicht weniger als 2 cm; doppelte (typographische) Anführungsstriche („“) nur bei wörtlichen Zitaten (nicht einrücken!); innerhalb von Zitaten stehen einfache Anführungsstriche (, ‘); kursiver Satz nur bei Werktiteln sowie bei Tonbuchstaben (z. B.: cis, fis’), nicht bei Tonarten: E-Dur, f-Moll; Hervorhebungen gesperrt (ohne Unterstreichungen). Nach Abkürzungen (S., z. B., u. a. etc.) folgt ein Leerzeichen, nicht jedoch bei Daten (23.9.2002). Bitte zwischen kurzen und langen Strichen unterscheiden: lange Striche (MS-Word-Tastaturkommando: Strg + Num -) als Gedankenstriche und für ‚bis‘ (1999–2000), kurze Striche als Bindestriche und für Auslassungen (Ganz- und Halbtöne). Alle weiteren Auszeichnungen werden von der Redaktion durchgeführt.
3. Notenbeispiele und Abbildungen müssen getrennt durchnummeriert und auf jeweils gesonderten Blättern mitgeliefert werden. Bitte im Text die Positionierung der Abbildungen und Notenbeispiele eindeutig kennzeichnen.
4. Bei erstmaliger Nennung von Namen bitte stets die Vornamen ausgeschreiben dazusetzen (nach Haupttext und Fußnoten getrennt), auch bei Berichten und Besprechungen.
5. Literaturangaben werden in den Fußnoten bei erstmaliger Nennung stets vollständig gemacht und zwar nach folgendem Muster:
 - Anon., „Tractatus de contrapuncto: Cum notum sit“, CS 3, 60a–68b.
 - Henricus Loritus Glareanus: Dodekachordon, Basel 1547, Faks.-Nachdr. Hildesheim 1969.
 - Carl Dahlhaus, „Eine wenig beachtete Formidee. Zur Interpretation einiger Beethoven-Sonaten“, in: Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag, hrsg. von Werner Breig u. a. (= BzAfMw 23), Stuttgart 1984, S. 250.
 - Dahlhaus, Grundlagen der Musikgeschichte (= Musik-Taschenbücher Theoretica 15), Köln 1977, S. 56 f.
 - Silke Leopold, Claudio Monteverdi und seine Zeit (= Große Komponisten und ihre Zeit), Laaber 21993, S. 47.
 - Bernhard Meier, „Zum Gebrauch der Modi bei Marenzio. Tradition und Neuerung“, in: AfMw 38 (1981), S. 58.
 - Ludwig Finscher, Art. „Parodie und Kontrafaktur“, in: MGG 10, Kassel 1962, Sp. 821.
 - Wolfgang Amadeus Mozart, „Konzert in G-Dur für Violine und Orchester KV 216“, in: Violinkonzerte und Einzelsätze, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke [NMA] V/14, 1), Kassel 1983, S. 95–150.

Bei wiederholter Nennung eines Titels:

 - Dahlhaus, Grundlagen der Musikgeschichte, S. 58.
 - Dahlhaus, „Eine wenig beachtete Formidee“, S. 250.
 - Meier, S. 60 ff.
 - Ebd., S. 59.
- Standardreihen und -zeitschriften sollten möglichst nach MGG2, Sachteil 1, Kassel 1994, S. XIII ff. abgekürzt werden, nach der Form: Name, arab. Jahrgangsnummer (Jahr). Ebenso sollen Handschriften mit den dort aufgeführten RISM-Bibliothekssigeln bezeichnet werden:
 - „Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. frç. nouv. acq. 6771 [Codex Reina]“ wird zu: „F-Pn frç. n. a. 6771“.
 - „Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Ms. Guelf 1099 Helmst. [W2]“ wird zu „D-W Guelf. 1099 Helmst. [W2]“.

Internet-Adresse: Name, Titel, <URL>, ISSN, Datum der Revision/Version/Zitation:

 - Adolf Nowak, „Augustinus. Die Bedeutung Augustins in Geschichte, Theorie und Ästhetik der Musik“, in: Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft 2 (1999), S. 55–77, <<http://www.rz.uni-frankfurt.de/FFb09/muwi/FZMw.html>>, ISSN 1438-857X, 31.10.1999.
6. Bitte klären Sie die Abdruckrechte für Notenbeispiele und Abbildungen selbst.
7. Bitte fügen Sie stets eine eigene Kurzbiographie auf gesondertem Blatt bei. Sie soll enthalten: den vollen Namen, Geburtsjahr und -ort; Studienorte, Art, Ort und Jahr der akademischen Abschlüsse; die wichtigsten beruflichen Tätigkeiten; jüngere Buchveröffentlichungen.
8. Wir gehen davon aus, dass Autoren, die uns Texte anbieten, einverstanden sind, wenn wir ggf. weitere fachliche Meinungen einholen, und dass uns zur Publikation vorgelegte Texte nicht zeitgleich auch noch an anderer Stelle angeboten worden sind oder bereits andernorts publiziert wurden.