

Die Musikforschung

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

59. Jahrgang 2006 / Heft 3 – ISSN 0027-4801
Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Erscheinungsweise: vierteljährlich

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

Bezugsbedingungen: „Die Musikforschung“ ist durch alle Musikalienhandlungen oder unmittelbar vom Verlag zu beziehen. Preis jährlich €69,- (SFr 124,20), zuzüglich Porto- und Versandkosten. Einzelpreis des Zeitschriftenheftes €24,80 (SFr 44,60). Für die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung ist der Bezugspreis durch den Mitgliedsbeitrag abgegolten. Letzter Kündigungstermin für das Zeitschriftenabonnement ist jeweils der 15. November. Abonnementsbüro 0561/3105-262.

Anzeigenannahme: Bärenreiter-Verlag, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, Tel. 0561/3105-153, E-Mail: lehmann@baerenreiter.com. Zur Zeit gültige Anzeigenpreisliste Nr. 18 vom 1. Januar 2006.

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

Diesem Heft liegen Beilagen von The Packard Humanities Institute, Cambridge (USA), und „Die Tonkunst“, Lübeck, bei.

Inhalt dieses Heftes

Arno Paduch: Festmusiken zu Frankfurter Kaiserwahlen und Krönungen des 17. und 18. Jahrhunderts	211
Reinald Ziegler: Die Tabulatur von Kernberg vom Beginn des 17. Jahrhunderts – ein Beitrag zur Musikgeschichte in der Umgebung Wittenbergs	233
Hellmut Federhofer: Heinrich Schenker und die deutschsprachige Musikwissenschaft	246

Berichte

Salzwedel, 16. und 17. September 2005: „Musikkultur in Sachsen-Anhalt seit dem 16. Jahrhundert“	252
Budapest, 22. bis 24. März 2006: „Bartók's Orbit. The Context and Sphere of Influence of His Works“	253
Heidelberg, 30. und 31. März 2006: „Die musikalische Rezeption des <i>Knaben Wunderhorn</i> “	253
Würzburg, 8. und 9. April 2006: „Hans Pfitzners Drama für Musik <i>Das Herz</i> und die romantische Oper“	254
Toronto, 20. bis 23. April 2006: 14. Jahrestagung der Society for Seventeenth-Century Music	255
Michaelstein, 5. bis 7. Mai 2006: XXXIV. Wissenschaftliche Arbeitstagung „Zur Flötenmusik in Geschichte und Aufführungspraxis von 1650 bis 1850“	257
Berlin, 6. Mai 2006: „Ein spanischer Mozart? Tradition und Experiment im Werk von Juan Crisóstomo de Arriaga (1806–1836)“	258
Leipzig, 7. bis 9. Mai 2006: „Ukrainische Musik. Idee und Geschichte einer musikalischen Nationalbewegung in ihrem europäischen Kontext“	258

Besprechungen

Mittelalter und Mittelalterrezeption. Festschrift für Wolf Frobenius (Huck; 273) / L'Archivio musicale della Basilica di San Giovanni in Laterano. Catalogo dei manoscritti e delle edizioni (secc. XVI–XX) (Gmeinwieser; 274) / Tullio Cima, Domenico Massenzio e la musica del loro tempo (Schrammek; 275) / Studien zu den deutsch-französischen Musikbeziehungen im 18. und 19. Jahrhundert (Jost; 276) / P. Mücke: Johann Adolf Hesses Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur (Brandenburg; 277) / Beiträge zur Wiener Gluck-Überlieferung (Betzwieser; 278) / Constanze Natošević: „Cosi fan tutte“. Mozart, die Liebe und die Revolution von 1789 (Rieger; 280) / M. Fürst: Maria Theresia Paradis. Mozarts berühmte Zeitgenossin (Rieger; 281) / Der „männliche“ und der „weibliche“ Beethoven (Rieger; 282) / Sv. Friedrich: Richard Wagner. Deutung und Wirkung (Rieger; 282) / B. Müller: Anton Bruckners Fünfte Symphonie (Boss; 283) / Bruckners Neunte im Fegefeuer der Rezeption (Röder; 284) / A. Bruch: „Verborgene Harmonien“. Satzstruktur und Gattungstradition in Griegs Duosonaten (Dinslage; 286) / Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1900–1925 (Schaarwächter; 287) / F. Hirsch: Kurt Weill on Stage. From Berlin to Broadway (Shin; 288) / Ronald Stevenson. The Man and His Musik. A Symposium (Schaarwächter; 289) / Wolfgang Rihm (Feß; 290) / J. Brügge: Wolfgang Rihms Streichquartette (Feß; 291) / New Music of the Nordic Countries (Kube; 292) / W. Gratzner: Komponistenkommentare. Beiträge zu einer Geschichte der Eigeninterpretation (Paland; 293) / Lexikon der Oper. Komponisten – Werke – Interpreten – Sachbegriffe. Band I (Kleinertz; 294) / Österreichische Oper oder Oper in Österreich? Die Libretto-Problematik (Brandenburg; 296) / St. Schroedter: Vom „Affect“ zur „Action“. Quellenstudien zur Poetik der Tanzkunst vom späten Ballet de Cour bis zum frühen Ballet en Action (Bennett; 296) / K. Neubarth: Historische Musikinstrumente im 20. Jahrhundert (Otterstedt; 298) / G. Croce: Musica Sacra (1608) (Schrammek; 299) / M. Greene: Phoebe: A Pastoral Opera (1747). Libretto von John Hoadly (Schaarwächter; 299) / H. I. Fr. Biber: Rosenkranz-Sonaten (Haberl; 300) / A. Fr. Lindblad: Symfoni D-dur (Kube; 302)

Eingegangene Schriften	303
Eingegangene Notenausgaben	306
Mitteilungen	308
Die Autoren der Beiträge	310

Festmusiken zu Frankfurter Kaiserwahlen und Krönungen des 17. und 18. Jahrhunderts

von Arno Paduch, Wunstorf/Leipzig

Im Jahr 1356 erließ Kaiser Karl IV. auf den Reichstagen zu Metz und Nürnberg die Goldene Bulle, deren wesentliche Aufgabe es war, Wahl und Krönung des deutschen Königs zweifelsfrei festzulegen. Im Rahmen eines solchen Beitrages ist es natürlich nicht möglich alle Aspekte der Wahl und Krönung der deutschen Könige und Kaiser umfassend darzustellen. Da das „Heilige römische Reich Deutscher Nation“ aber bis zu seiner Auflösung im Jahr 1806 eine Wahlmonarchie blieb, ist es für das Verständnis der deutschen Geschichte des 17. und 18. Jahrhunderts unerlässlich, die wesentlichen Grundzüge des Wahlrechtes zu kennen.¹

Im August 936 wurde mit Otto I. erstmals in Aachen ein deutscher König gekrönt. Am 2. Februar 962 wurde er in Rom von Papst Johannes XII. zum Kaiser gekrönt, womit die deutschen Könige das Anrecht auf die römische Kaiserkrönung erwarben. Schon die Nachfolger Ottos I. nennen sich nach der deutschen Krönung römischer König, wodurch sie ihren Anspruch auf die römische Kaiserwürde demonstrieren wollten. Dies war notwendig, da zwischen deutscher und römischer Krönung mehrere Jahre liegen konnten und einige Könige des Mittelalters niemals die römische Krönung erreichten. Auch in der Goldenen Bulle wird der König daher „rex romanorum“ genannt. Im liturgischen Bereich musste nicht auf politische Ambitionen Rücksicht genommen werden und so wird die Krönungsliturgie in den handschriftlichen Aufzeichnungen überwiegend als „ad consecrandum seu coronandum regem alemanie“ bezeichnet.²

Nachdem Maximilian I. mit dem Versuch gescheitert war, die römische Kaiserkrönung zu erlangen, nahm er 1508 in Trient den vom Papst bestätigten Titel „Erwählter Römischer Kaiser“ an. Auf die römische Krönung wird endgültig verzichtet, als Papst Paul IV. Ferdinand I. nach dessen 1531 in Köln erfolgten Wahl die Anerkennung verweigerte, da an dieser auch ketzerische Kurfürsten teilgenommen hätten. Wahl und Krönung des deutschen Königs waren nun gleichzeitig Wahl und Krönung des Kaisers geworden.

Ursprünglich hatten vermutlich alle Reichsfürsten das Recht an der Königswahl mitzuwirken. Erst im 13. Jahrhundert entwickelte sich das Wahlsystem der 7 Kurfürsten, das mit der Goldenen Bulle zum Reichsgesetz erhoben wurde (1648: 8 Kurfürsten, 1692:

¹ Für weitere Informationen siehe: Bernd H. Wanger, *Kaiserwahl und Krönung im Frankfurt des 17. Jahrhunderts* (= Studien zur Frankfurter Geschichte, Bd. 34), Frankfurt am Main 1994; Friedemann Bedürftig, *Taschenlexikon Dreißigjähriger Krieg*, München 1998; Hans Joachim Berbig, „Der Krönungsritus im Alten Reich (1648–1806)“, in: *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte*, Bd. 38 (1975), S. 639–700; ders.: „Zur rechtlichen Relevanz von Ritus und Zeremoniell im römisch-deutschen Imperium“, in: *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 92, 1981, S. 204–249; Heinrich Lutz, *Das Ringen um deutsche Einheit und kirchliche Erneuerung. Von Maximilian I. bis zum Westfälischen Frieden, 1490 bis 1648*, Frankfurt am Main 1987; Mario Kramp (Hg.), *Krönungen, Könige in Aachen – Geschichte und Mythos* (2 Bd.), Mainz 2000.

² z. B. Mainzer Pontificale des 15. Jahrhunderts, Hofbibliothek Aschaffenburg, Ms. 12, gleiche Formulierung, Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Handschrift nr. 887. Die Ansprache des Konsekrators an den Kaiser vor dem Absingen des Te Deum beginnt mit den Worten: „Sta, et retine amodo locum Regium, quem non iure haereditario, nec Paterna successione, sed Principum seu Electorum, in rego Alemannia tibi noscas delegatum (...)“, zit. nach: „Eigentliche Beschreibung Deren zu Francfurth am Mayn Anno 1711. vollzogenen Wahl- und Actuum Ihrer Römisch. Kayserl. Mayest. Caroli VI. mit beyfügung Deren nach denen Originalien collationirten Kayserlichen Wahl=Kapitulation und Reversalen. Johann Mayer“, Mainz 1712 (im Folgenden Mainzer Diarium Karl VI. genannt), S. 23.

9 Kurfürsten, 1777: 8 Kurfürsten, 1803: 10 Kurfürsten). Im Jahr 1526 fielen sowohl die böhmische als auch die ungarische Königskrone an das Haus Habsburg. Da der böhmische König auch als Kurfürst des deutschen Reichs fungierte und Selbstwahl möglich war, wurde die böhmische Königskrone die wesentliche Voraussetzung für die Habsburger, ihren Anspruch auf den Kaisertitel durchzusetzen. Aufgrund der Dominanz der Habsburger im Reich stand nur einmal eine wirkliche Kaiserwahl an, als mit Tode Karl VI. die ältere Linie des Hauses Habsburg in männlicher Linie ausstarb. Im Mittelpunkt der anderen Frankfurter Wahlstage stand nicht die Einigung auf einen Kaiser, da nur der Kandidat aus dem Hause Habsburg in Frage kam, sondern die Formulierung der Wahlkapitulation, in der die Einschränkungen der kaiserlichen Machtbefugnisse festgehalten wurden.

Die Goldene Bulle schreibt als Ort für die Wahl Frankfurt am Main und für die Krönung Aachen vor. Vor allem aus praktischen Gründen wurden seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts Wahl und Krönung am selben Ort, meistens in Frankfurt am Main vollzogen. Die Wahl- und Krönungsmessen wurden in der Stiftskirche St. Bartholomäus gefeiert, die heute allgemein als „Dom“ bezeichnet wird, obwohl sie nie Bischofskirche war. Die Frankfurter Wahl- und Krönungstage begannen mit dem Einzug des Mainzer Kurfürsten, dem als Direktor des Kurkollegiums die organisatorische Abwicklung der Kaiserwahl oblag, und endeten mit der Abreise des gekrönten Kaisers. Sie dauerten im Normalfall zwei bis drei Monate, aufgrund politisch schwieriger Verhandlungen, wie z. B. nach dem Tod Ferdinand III. und Karl VI., konnten sie sich jedoch auch länger als ein Jahr hinziehen.

Zur eigentlichen Kaiserwahl und -krönung kam es nur bei Thronvakanz. Zur Sicherung der Thronfolge bestand die Möglichkeit, zu Lebzeiten des regierenden Kaisers einen Nachfolger wählen zu lassen. Dieser erhielt den Titel römischer König und folgte seinem Vorgänger nach dessen Tode unmittelbar nach. Verstarb der Kaiser, ohne die Nachfolge durch die Wahl eines römischen Königs geregelt zu haben, trat das Interregnum ein, das am Tag der Kaiserwahl endete.³ Während des Interregnums lag die Verwaltung des Reichs in den Händen der Kurfürsten von der Pfalz und von Sachsen, die in der Goldenen Bulle als Reichvikare bestimmt wurden, wobei das Pfälzer Reichsvikariat zusammen mit der Kurwürde 1623 an Bayern fiel. Die Reichsvikare verwalteten das Reich in enger Absprache mit dem Mainzer Kurfürsten, der als Erzkanzler⁴ und Verwalter des Reichskammergerichtes fungierte.

Die musikalische Ausgestaltung der Wahl- und Krönungsmessen unterlag dem Ritus der katholischen Kirche, sowie den Vorschriften der Goldenen Bulle. Diese schreibt für die Wahl das Formular der Pfingstmesse (De Spiritu Sancto) vor, enthält aber keine Vorschrift für die Krönungsmesse. Liturgie und Zeremoniell der deutschen Königskrönung wurden im 10. Jahrhundert erstmals festgelegt und im frühen 14. Jahrhundert überarbeitet. Diese jüngere Fassung der Liturgie zur deutschen Königskrönung wurde mit

³ Das längste Interregnum des 17. Jahrhunderts dauerte vom Tode Ferdinand III. am 2. April 1657 bis zur Wahl Leopold I. am 18. Juli 1658, das längste Interregnum des 18. Jahrhunderts vom Tode Karl VI. am 20. Oktober 1740 bis zur Wahl Karl VII. am 24. Januar 1742.

⁴ Für weitergehende Informationen zum Reichsvikariat siehe: Susanne Schlösser/Alois Gerlich (Hg.), *Der Mainzer Erzkanzler im Streit der Häuser Habsburg und Wittelsbach um das Kaisertum 1740–1745* (Geschichtliche Landeskunde, Bd. 29), Stuttgart 1986.

geringen Veränderungen, bis zur letzten Krönung Franz II. am 17. Juli 1792 benutzt. Das übrige Zeremoniell musste jedoch der geänderten Zahl der Kurfürsten angepasst werden. Spätestens seit 1309 wurde zur Krönung das Formular des Dreikönigsfestes (In Epiphania Domini) verwendet,⁵ während im 17. und 18. Jahrhundert öfters von dieser Tradition abgewichen wurde:

Matthias I., Frankfurt, 24.6.1612	In Epiphania Domini ⁶
Ferdinand II., Frankfurt, 9.9.1619	De Spiritu Sancto ⁷
Ferdinand III., Regensburg, 29.12.1636	In Epiphania Domini ⁸
Ferdinand IV., Regensburg, 18.6.1653	De Spiritu Sancto ⁹
Leopold I., Frankfurt, 1.8.1658	De Spiritu Sancto ¹⁰
Joseph I., Augsburg, 26.1.1690	De Spiritu Sancto ¹¹ ?
Karl VI., Frankfurt, 22.12.1711	De Spiritu Sancto ¹²
Karl VII., Frankfurt, 12.2.1742	In Epiphania Domini ¹³

⁵ Walther Goldinger, „Das Zeremoniell der deutschen Königskrönung seit dem späten Mittelalter“, in: *Mitteilungen des Oberösterreichischen Landesarchivs*, 5. Bd., S. 91–111, Graz – Köln 1957. Eine Handschrift des Krönungsordos, heute im Nordrhein-Westfälischen Staatsarchiv Düsseldorf (Signatur Kurköl V. 8a), mit dem Formular des Epiphaniastages, wurde zu den Krönungen Ferdinand I. und Rudolph II. verwendet.

⁶ „(...) Evangelium Cum natus est Jesse (...), Wien, Haus-, Hof und Staatsarchiv, Mainzer Erzkanzlerarchiv/Wahl- und Krönungsakten (im Folgenden MEA/WKA genannt), Karton 10, Nr. 0499 fol. 20; MEA/WKA Karton 13, Nr. 815 fol. 167–202 Krönungsablauf, fol. 180 Liturgie für Dreikönig angegeben.

⁷ „(...) Missa solemne exordinens, De Spiritu sancto (...)“. De parintella, electione, Coronatione Ferdinandi II. Ungariae et Bohemiae Regis, Principis Electoris, Archiducis Austriae, Ducis Burgundiae, in Regem Romanorum Libri Tres. Cum stirpibus consanguineis Augustae domus Bavarica & Lotharingica. Item Palatinae, Saxonicae, & Brandenburgicae, adiectarum memorabilium brevicula narratione, & Religionum mutatione, &c. Auctore Joanne Frederico Matenesio, S.S. Theol. Doctore & Professore, D. Cuniberti Canonico, & Pastore, S.R.E. Pronotario. Colonia Agrippinae, Excudebat Arnoldus Kemensis, 1621 (im Folgenden Matenesio genannt), S. 102.

⁸ MEA/WKA Karton 25, Nr. 1790 fol. 403–440 Krönungsablauf, fol. 411 Liturgie für Dreikönig angegeben.

⁹ „Heyl. Meß de Sancto Spiritu angefangen“ MEA/WKA Karton 27, Nr. 1983, fol. 629–655, fol. 635

Die Beschreibungen der Nürnberger Krongesandten (siehe Berbig, „Der Krönungsritus im Alten Reich (1648–1806)“, S. 665–669) nennen für 1653 und 1658 das Formular für den Epiphaniastag, die Akten des Mainzer Erzkanzlerarchivs jedoch das Formular für Pfingsten. Die Nürnberger Krongesandten wurden anhand älterer Aufzeichnungen instruiert und ähnlich lautende Formulierungen in den Rechenschaftsberichten legen nahe, dass deren Abfassung unter zu Hilfenahme dieser Berichte geschah. Da der Mainzer Kurfürst die Krönung von 1653 persönlich vornahm und 1658 maßgeblich an der Krönung beteiligt war, müssen die Mainzer Akten als glaubwürdiger eingeschätzt werden. Diese Hypothese wird durch die Dresdener Akten für die Krönung von 1658 gestützt, die zwei Beschreibungen der Krönungshandlung unter Verwendung des Formulars für Pfingsten enthalten (siehe Anm. 10).

¹⁰ „Collecte: Dum completeretur dies pentecostes“, MEA/WKA Karton 30, Nr. 2201, fol. 564–600, fol. 573; Dresden, Sächsisches Hauptstaatsarchiv, 10024 Geheimer Rat (Geheimes Archiv), Loc. 10682/2 Actus Coronationis fol. 71v. „(...) das Amt der heiligen Meß de Sancto Spiritu angefangen (...)“, gleicher Wortlaut: fol. 99r.

¹¹ Für die Krönungen von 1690 und 1792 konnten leider keine Belege zur Liturgie ermittelt werden. Aufgrund der zeitlichen Nähe zum Epiphaniastag [6. Januar] kommt für 1690 auch das Formular zu diesem Festtag in Betracht, so wie es auch 1636 gehalten wurde.

¹² „(...) Amt der heiligen Meß de Spiritu Sancto angefangen. (...)“. Vollständiges Diarium, alles dessen Was vor, in und nach denen höchstansehnlichsten Wahl- und Crönungs-Solennitaeten Des Aller Durchlauchtigsten, Großmächtigsten und Unüberwindlichsten Fürsten und Herrn, Herrn Caroli des VI. erwehlten Römischen Kayzers, zu allen Zeiten Mehrern des Reiches in Germanien, Hispanien, beyder Sicilien, Jerusalem und auch Indien, wie auch zu Hungarn und Boheim, Erz-Herzogs zu Oesterreich etc., etc. Sowol im gantzen Heil. Römischen Reich, Als auch insonderheit in dieser Freyen Reichs- und Wahl- Stadt Franckfurth am Mayn, Von Anfang biß zum Ende passieret ist: Nicht weniger Was diesmal bey denen gegebenen Visiten, gehaltenen Audienzen, vor Curialien beobachtet worden, mit hertzugehörigen Contrafaiten und andern zu besserem Verstand der Sachen dienlichen Kupfferstichen, unter seiner Churfürstlichen Durchlaucht zu Pfaltz, als Dahmaligen höchsten Reich- und Vicarii, Besonderem gnädigstem Privilegio. Johann David Zunners Erben und Johann Adam Jung, Frankfurt am Main, 1712 (im Folgenden Frankfurter Diarium Karl VI. genannt) [2. Tl.], S. 36.

¹³ „Nach Verlesung der Epistel folgt das Graduale: Omnes de Saba venient. (...)“. Vollständiges Diarium Von den Merckwürdigsten Begebenheiten, Die sich vor, in und nach der Höchst-beglückten Wahl und Crönung Des Allerdurchlauchtigsten, Großmächtigsten und unüberwindlichsten Fürsten und Herrn, Herrn Carls des VII. Erwehlten Römischen Kayzers, zu allen Zeiten Mehrern des Reichs, in Germanien und Böhmeim Königs, in Ober und Nieder-Bayern, auch der Obern Pfaltz Hertzogs, Pfaltzgrafen bey Rhein, Ertz-Hertzogs zu Oesterreich, Landgrafen zu Leuchtenberg, etc. etc. etc. Im gantzen Heil. Röm. Reich, Und sonderlich in dieser Freyen und Wahl-Stadt Frankfurt am Mayn zugetragen; Nebst umständlicher Beschreibung

Franz I., Frankfurt, 13.9.1745	In Epiphania Domini ¹⁴
Joseph II., Frankfurt, 27.3.1764	In Epiphania Domini ¹⁵
Leopold II., Frankfurt, 30.9.1790	In Epiphania Domini ¹⁶
Franz II., Frankfurt, 5.7.1792	In Epiphania Domini?

Prachtentfaltung war in der Barockzeit kein dekoratives Beiwerk, sondern eine zeremonielle Notwendigkeit, diente sie doch dazu, Rang und Stand eines Fürsten demonstrativ darzustellen. Für den künftigen Kaiser und die Kurfürsten war es daher selbstverständlich zu den Wahl- und Krönungstagen mit ihren Hofkapellen oder wenigstens mit einer repräsentativen Zahl von Trompetern und Paukern zu erscheinen.

Im 17. Jahrhundert standen die Musiker in der Bartholomäuskirche auf dem Lettner, der den Chorraum vom Hauptschiff trennte. Während die Wahlmesse im Chorraum hinter dem Lettner zelebriert wurde, fand die Krönung in der Vierung vor dem Lettner statt, um einer möglichst großen Personenzahl das Zuschauen zu gewährleisten. Die Position auf dem Lettner ermöglichte den Musikern einen engen Kontakt zu den zelebrierenden Geistlichen, welche die liturgischen Gesänge intonierten, die dann von den Musikern mehrstimmig fortgesetzt wurden.¹⁷ Seit 1436 ist auf dem Lettner eine

der Ein- und Aufzüge, Freuden-Feste, und übrigen feyerlichen Handlungen, Sammt vielen Urkunden, Portraits, und andern Kupferstichen; auch einem Anhang von Beylagen, und ausführlichem Register. Johann David Jung, Frankfurt am Main 1743 (im Folgenden Diarium Karl VII. genannt), S. 43; Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Signatur M:2^o 20.

¹⁴ „(...) das Amt de Epiphania Domini, wie im Missale Romano, angefangen (...)“. Vollständiges Diarium von der Höchstbeglückten Erwehlung des Allerdurchlauchtigsten Großmächtigsten und Unüberwindlichsten Fürsten und Herrn, Herrn Franciscus, Königs zu Jerusalem, herzog zu Lothringen und Baar, Groß-Herzogs zu Toscana, Herzog zu Calabern, Geldern, Montferat, in Schlesien, zu Teschen, Fürsten zu Charleville, Margrafen zu Pont a Mousson und Nomeny, Grafen zu Provintz Vandemont, Blanckenburg, Zütphen, Haarwerden, Halm und Falckenstein, etc. etc. Zum Römischen König und Kayser Worin die Merckwürdigsten Handlungen und Begebenheiten enthalten. Mit Kupferstichen und Schematischen Vorstellungen versehen. Nebst einer Vorrede, von den Vorzügen des Regierenden Hauses bey den Teutschen Königs- und Kayser-Wahlen. Johann David Jung, Frankfurt am Main 1746, [2 Tl.] (im Folgenden Diarium Franz' I. genannt), S. 96; Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Signatur M:2^o 110:1.

¹⁵ „(...) Amt der heiligen Messe de Epiphania Domini, wie in dem Römischen Missal=Buch bemerket“. Vollständiges Diarium Von denen Merkwürdigsten Vorfällen Die sich Bey dem letzt gehaltenen hohen Churfürsten Tag Und darauf Höchstbeglückt erfolgten Wahl- und Crönung Des Allerdurchlauchtigsten, Großmächtigsten und Allergnädigsten Fürsten und Herrn, Herrn Josephi des Andern, erwehlten Römischen Königs, Zu allen Zeiten Mehrern des Reichs, in Germanien Königs, zu Hungarn, Böheim, Dalmatien, Croatioen, Schlawonien, Königlichen Erb-Prinzes, Erz-Herzogs zu Oestreich, Herzog zu Burgund, zu Lotharingen und Baar etc. etc. Erb-Prinzes zu Toscana. etc. etc. In der Freyen-Reichs und Wahl-Stadt Franckfurt am Mayn Ergeben: Samt umständlicher theils auch schematischer Beschreibung aller feyerlichen Handlungen und vielen Urkunden. Erster Abschnitt. Franz Erwin Serger, Mainz 1767. (im Folgenden Diarium Josephs II. genannt), S. 101; Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Signatur H: T 765.2^o Helmst.

¹⁶ „Nach den Kollekten wurde gelesen lectio de Epiphania Domini (...)“. Vollständiges Diarium der Römisch-Königlichen Wahl und Kaiserlichen Krönung Ihro nunmehr allgerlorwürdigst regierenden Kaiserlichen Majestät Leopold des Zweiten. Mit Kupferstichen geziert und mit allergnädigsten und gnadigsten Freiheit ans Licht gestellt. Johann Christian Jäger, Frankfurt am Main 1791, S. 321; Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Signatur M: Gl 2^o 22.

¹⁷ „Als bald hat man die Orgel zu schlagen/ und das Veni Sancte Spiritus zu singen angefangen, welches denn durch die auff dem Chorlettner stehende Musicanten vollendet.“, Wahl und Krönungshandlung, Das ist: Kurtze vnd warhafftige Beschreibung aller fürnembsten Sachen, so sich bey erwehlung vnd Crönung deß Allerdurchleuchtigsten, Großmächtigsten und Vnverwindtlichsten Fürsten vnd Herrn, Herrn Matthiae erwehlten Römischen Kaysern zu allen Zeiten Mehrern deß Reichs, in Germanien, zu Hungern, vnd zu Böheimb, Dalmatien, Croatien vnd Slavonien Königs, etc. Ertzhertzog zu Oesterreich, etc. in der Chur- vnd Wahlstatt Franckfurt im Monat Maio, vnd in Iun. Dieses 1612. Jars zugetragen vnd begeben. Auch welcher gestalt die Allerdurchleuchtigste, Hochgeborne Fürstin vnd Fraw Anna zu Hungern vnd Böheimb Königin, Ertzhertzogin zu Oesterreich, etc. Allerhöchstgemelten Ihr. Kays. Maj. Gemahlin, den 26./16. Junij gedachten Jahrs, daselbsten zu Franckfurt zur Königin gekrönt worden. Alles mit fleiß zusammen getragen, vnd in Truck verfertigt. Johann Bringern, Heinrich Kröners, Frankfurt am Main 1612 (im Folgenden Wahl- und Krönungshandlung Matthias' I. genannt), Frankfurt am Main, Stadt- und Universitätsbibliothek, Flugschriftensammlung Gustav Freytag, Signatur: 1188, S. 78, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Signatur M: Gl 3088.

Orgel nachweisbar¹⁸ und mindestens eine weitere Schwalbennestorgel befand sich an der Westwand des nördlichen Querschiffes. Der Lettner wurde im Zuge der barocken Umgestaltung des Frankfurter Domes nach dem Jahr 1700 abgebrochen. Zu Wahl und Krönung Karls VI. wurde an gleicher Stelle eine Musikerempore errichtet,¹⁹ um den ursprünglichen räumlichen Zustand wieder herzustellen. Eine entsprechende Musikerempore wurde auch schon 1690 im Augsburger Dom zur Krönung Josephs I. errichtet.²⁰ Im Jahr 1721 beauftragte das Stiftskapitel den Orgelbauer Johannes Mayer mit der Errichtung einer neuen Orgel mit 31 Registern in zwei Manualen und einem Pedal, welche 1724 fertig gestellt wurde. Gestimmt werden sollte sie im Chorton, und zusätzlich sollte sie mit einer „Verrückung oder Transposition“ versehen werden, „daß es zugleich auch im Cornetton zu gebrauchen sei.“²¹ Johann Andreas Silbermann beschrieb die Orgel als „nicht schlecht im Ton, schwer spielbar.“²² Diese Orgel wurde auf der westlichen Empore aufgestellt, wo nun auch die Hofkapellen musizierten.²³ In den Stichen der Krönungsdiarien sind seit 1742 daher nur noch die Hoftrompeter zu sehen, die von den Emporen an den nördlichen und südlichen Wänden des Langhauses spielten.²⁴

Die erste Frankfurter Kaiserwahl und -krönung des 17. Jahrhunderts wurde im Jahr 1612 vollzogen. Rudolf II. vernachlässigte zu Beginn des 17. Jahrhunderts zusehends die Staatsgeschäfte, um seinen künstlerischen und wissenschaftlichen Interessen nachzugehen. Seinen Brüdern, die ihm neben Österreich auch Böhmen und Ungarn überlassen hatten, um eine Erbteilung der österreichischen Länder zu vermeiden, bot sich damit die Gelegenheit, ihn nach und nach aus dem Amt zu drängen. Seit 1608 musste Rudolf seinem Bruder Matthias Österreich, Ungarn und Mähren, sowie 1611 Böhmen abtreten. Auf dem Regensburger Reichstag von 1611 fassten die Kurfürsten auf Druck Matthias' den Beschluss, einen römischen König zu krönen, wozu sie nach der Goldenen Bulle berechtigt waren und schrieben für den 21. Mai 1612 einen Wahltag in Frankfurt am Main aus. Die Mehrheit der Kurfürsten sprach sich aber aus Rücksicht auf den gedemütigten Kaiser Rudolf II. für den Statthalter der Niederlande, Erzherzog Albrecht, als Kandidaten aus. Am 20. Januar 1612 verstarb Rudolf II. in Prag. Da nun nicht mehr nur

¹⁸ Franz Bösen, *Quellen und Forschungen zur Orgelgeschichte des Mittelrheins*, Bd. 2, Mainz 1975, S. 221.

¹⁹ Das „Schema der St. Bartholomei Kirchen“ im Mainzer Diarium Karls VI. (wie Anm. 2) enthält zur Musikerempore die Erläuterung: „Die vor die Music oder Kayserliche Capelle verfertigte Bühne, wo vorhin das nunmehr abgebrochenen Toxal gestanden.“ Ob es sich bei der Orgel auf der Musikertribüne in der Darstellung im Diarium für Karl VI. um die alte Lettnerorgel handelt, lässt sich nicht nachweisen.

²⁰ „[...] war ein Orth von Holz auffgericht, und mit Liberey-Tuch bedeckt für die Kays. Und Churfürst. Musicanten, Trompeter und Heerpauker“. Coronatiologia, Das ist: Eine kurtze jedoch aber gründliche Beschreibung/ Von denen Kayser- und Churfürstlichen Einzügen/ in deß Heiligen Röm. Reichs-Stadt Augspurg/ Denen gehaltenen Churfürstlichen Sessionen, der Kayserl. Gethanen Proposition, und Beyden Glorwürdigsten Crönungen/ Nemlichen Ihro Kayserl. Maj. Eleonora Magdalena Theresiae, Und Ich. Röm. Königl. Maj. Josephi I.: Nebenst einer Beyfügung dessen/ was so wohl schrifftwürdiges auß Ungarn/ und dem Reich eingelauffen/ als sich auch sonst merckwürdiges bey dem Kays. Hof ereignet und zugetragen// Wienn in Oesterreich 1690, Johann Jacob Mann, Frankfurt am Main, Stadt- und Universitätsbibliothek, Flugschriften-sammlung Gustav Freytag, Signatur: 1216, S. 50..

²¹ Bösen, *Quellen und Forschungen zur Orgelgeschichte des Mittelrheins*, S. 245.

²² Ebd., S. 245.

²³ „[...] so bald Ihro Kayserl. Maj. in erwehnter Ordnung in die Kirche getreten, wurde von der Kayserlichen Capelle auf der Orgel über der Thüre dem Altar und Chor gegenüber die Antiphone: Ecce mittam Angelum meum [...] angestimmt.“ Diarium Karls VII. (wie Anm. 13), S. 41. Johann David Jung, Frankfurt am Main 1743; „Bey dem Eintritt Ihro Königl. Majestät in die Kirche liessen sich die auf der Orgel stehende Kayserliche und sämtliche Churfürstliche Trompeter und Pauker hören.“ Diarium Franz I. (wie Anm. 14), S. 94., Johann David Jung, Frankfurt am Main 1746.

²⁴ Ein Plan des Doms im Diarium Joseph II. (wie Anm. 15) gibt die Aufstellung der Trompeter in der Kirche wieder: „31 Chur Maintz. Trompeter auf der Gallerie, 32 Chur Trier. Trompeter auf der Gallerie“, die Positionen sind gegenüberliegend im Langhaus, die Trierer Trompeter auf der Nordseite, die Mainzer Trompeter auf der Südseite.

Wahl und Krönung eines römischen Königs, sondern eines deutschen Königs und Kaisers zu vollziehen waren, musste die Wahl zwangsläufig auf Matthias fallen.

Um eine freie Wahl zu gewährleisten, durfte ein Kurfürst nach den Bestimmungen der Goldenen Bulle mit maximal zweihundert Reitern, darunter höchstens fünfzig Bewaffneten, in die Wahlstadt einziehen. Diese Bestimmung wurde im 17. Jahrhundert aber von den Kurfürsten kaum beachtet. Als Matthias am 23. Mai 1612 Frankfurt erreichte, der Kurfürst von Mainz als Wahlleiter war schon am 20. Mai eingetroffen, bestand sein Gefolge aus 2061 Personen und 2116 Pferden. Auch die anderen Kurfürsten setzten sich über die Vorgaben der Goldenen Bulle hinweg, wenn ihre Delegationen auch wesentlich kleiner waren.

Über die Stärke der Delegationen unterrichten gedruckte Furierzettel, in denen der Bedarf an Quartieren für Menschen und Pferde festgehalten wurde. Die Mainzer Liste²⁵ nennt summarisch 21 Musiker und 5 Trompeter. Der Mainzer Kurfürst ließ anscheinend seine Hofkapelle noch kurz vor seinem Einzug in Frankfurt am 20. Mai verstärken,²⁶ da zwischen dem 2. und dem 20. April der neue Hofkapellmeister Gabriel Plautz, der Hoforganist Johann Textor, sowie fünf Sänger eingestellt worden waren.²⁷ Vollständig aufgeführt sind die Kapellen der Kurfürsten von Köln, Sachsen und Trier:

Köln²⁸

Ioannino Favereo Capellmeister
2 Wilhelm Blotagrio Organist
3 Wilhelm Lautenist
1 Peter Anthoni
1 Michael Bouchon
1 Jacobus Pilveck
1 Anthonius Redde
1 Mattheus Jammer
1 Hans Jiderhoffer
1 Bartholomäus Khucher
1 Simon à Cruce SengerKnab
1 Jonas Schiefel
1 Michael Mahler Herrpauker
8 Trompeter
4 Trompeter Jungen

Sachsen²⁹

Johann Leon Heßler
Thomas Dax
Wilhelm Günther
Johann Gefritz
Gregorius Haiger
Michael Mehlich
Hans Clee
Augustus Dax
Wenzel Hübner
Simon Michael
Johann Max
Zacharias Haugk
Johann Agricola/beneben vier Knaben
13 Trompeter und zwei Heerpauker.

Trier³⁰

1 Nicolaus Kirchhoff Organist
1 M. Johann Esch
1 Robertus Kirchhoff
1 Florenz Carnis
1 Michael Bassist
1 Polycarpus Posaunenbläser
5 Trompeter
5 Trompeter Jungen

Im Gefolge des Administrators der Kurpfalz, der für den unmündigen Herzog Friedrich V. die Pfälzer Kurstimme führte, befanden sich „12 Trommeter samptt einem Heerpauker“, sowie „4 Furierer und Trommeter“ des Fürsten Christian von Anhalt.³¹ Den brandenburgischen Gesandten begleiteten 4 Trompeter.³² Die Kapelle Kaiser Matthias I. wird mit 33 Musikern, sowie 17 Trompetern und Heerpaukern angegeben.³³ An der Spitze der Liste, die auch den hervorragenden Komponisten Alexander Orologio ver-

²⁵ Frankfurt am Main, Stadt- und Universitätsbibliothek, Flugschriftensammlung Gustav Freytag, Sign. 1182.

²⁶ Wanger, *Kaiserwahl und Krönung im Frankfurt des 17. Jahrhunderts*, S. 37.

²⁷ Karl Schweickert, *Die Musikpflege am Hofe der Kurfürsten von Mainz im 17. und 18. Jahrhundert*, Beiträge zur Geschichte der Stadt Mainz, Bd. XI, Mainz 1937, S. 7 f.

²⁸ Frankfurt am Main, Stadt- und Universitätsbibliothek, Flugschriftensammlung Gustav Freytag, Sign. 1181. Die vorangestellte Zahl beziffert die zugehörigen Personen. Den Organisten begleitete also ein Diener oder Kalkant. Anscheinend sind einige Listen der Forschung bisher noch nicht bekannt, insbesondere die Kölner Listen sind von großem Interesse, da die Akten im Staatsarchiv Düsseldorf erst 1628 einsetzen.

²⁹ Frankfurt am Main, Institut für Stadtgeschichte, Wahl und Krönung 11, ohne Titelblatt.

³⁰ Frankfurt am Main, Stadt- und Universitätsbibliothek, Flugschriftensammlung Gustav Freytag, Sign. 1183.

³¹ Frankfurt am Main, Stadt- und Universitätsbibliothek, Flugschriftensammlung Gustav Freytag, Sign. 1179.

³² Frankfurt am Main, Stadt- und Universitätsbibliothek, Flugschriftensammlung Gustav Freytag, Sign. 1180.

³³ Frankfurt am Main, Stadt- und Universitätsbibliothek, Flugschriftensammlung Gustav Freytag, Sign. 1187. Abgedruckt

zeichnet, wird der Vizekapellmeister Christoph Strauss genannt. Der kaiserliche Kapellmeister Lambert de Sayve ist in den Listen aber nicht nachweisbar.³⁴ Nach der Krönung widmete er Matthias I. eine Motettensammlung, die ein Te Deum und eine Festmotette zur Krönung enthält.³⁵

Schon am ersten Sonntag nach seiner Ankunft ließ Matthias „durch dero Musicanten in der Lieb-Frauen Kirchen stattlich figurieren und singen“.³⁶ Nach Beendigung der Wahlverhandlungen, die am 22. Mai im Frankfurter Römer begonnen hatten, wurde der Wahltag auf den 13. Juni festgelegt. Zuvor hatte die sächsische Delegation noch einen Trauerfall zu beklagen, denn Hans Leo Hassler war am 8. Juni verstorben und am 10. Juni auf dem Peterskirchhof beigesetzt worden.³⁷ Den Bestimmungen der Goldenen Bulle folgend mussten alle auswärtigen Besucher, die nicht den kurfürstlichen Delegationen angehörten, vor dem Wahltag die Stadt verlassen. Die Stadttore wurden verschlossen und die Schlüssel dem sächsischen Kurfürsten als Reichserzmarschall übergeben. Am Wahltag versammelten sich der künftige Kaiser, die Kurfürsten, sowie die Wahlgesandten um 7 Uhr vormittags im Rathaus und zogen, begleitet von allen anwesenden Trompetern, zum Dom. Nachdem sie die Kirche erreicht hatten, begaben sie sich in den Chor, wo die Wahl, der Goldenen Bulle folgend, im Rahmen einer Heilig Geist Messe vollzogen wurde. Die Hofkapellen standen auf dem Lettner, die Trompeter und Pauker waren auf Emporen, die extra wegen der Kaiserkrönung entlang der Kirchenwände errichtet worden waren, im Kirchenraum verteilt. Als Matthias I. nach der Wahl aus der Wahlkapelle in den Chor zurückkehrte, wurde er unter Pauken- und Trompetenklängen auf den Hochaltar gesetzt, und „das Te Deum durch deß Stiffts Organisten/ ganz prächtig unnd mit grossem Schalle angefangen worden/ den 2. Verß haben gesungen die Musicanten mit Zincken und Posaun/ den 3. Verß die Drometer aller Churfürsten sampt allen Heerpauken/ den 4. Verß der Organist widerumb/den 5. die Musicanten/ den 6. die Drometer und Heerpauken/und also fort“.³⁸ Anschließend zeigte er sich auf einer in der Vierung errichteten Tribüne dem versammelten Volk und verließ dann die Kirche. Auf dem Rückweg vom Dom zu seinem Quartier begleiteten ihn die Kur-

bei Georg Rebscher: *Lambert de Sayve als Motettenkomponist*, Diss., Frankfurt am Main 1959, S. 21.

³⁴ Caroline Valentin: *Geschichte der Musik in Frankfurt am Main vom Anfange des XIV. bis zum Anfange des XVIII. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1906, S.111. Valentin schreibt, de Sayve hätte die kaiserliche Kapelle dirigiert.

³⁵ „Regna Triumphalem“ a 12, In coronationem Rom. Imper., in: *Sacrae Symphoniae, quas vulgo Motetas appellant, tam de totius anni festis solemnibus, quam de tempore 4.5.6.7.8.9.10.11.12.13.15. et 16 tam vocibus quam instrumentis accomodatae: et nunc primum in lucem aeditae. Monasterio Lucensi (= Klosterbruck) 1612*. Faksimile des Titelblattes bei Rebscher, *Lambert de Sayve als Motettenkomponist*, S.157

³⁷ Frankfurt am Main, Bürgermeisterbuch 1612, fol. 38vf. unter dem 9. Juni 1612: „Als die Herrn Scholarchen anbracht, welch[er] gestalt der Herr Churfurst zu Sachsen bey dem Rectore alhie anhalten vnd begeren lassen, demnach Ihrer Churfurstl. G[na]d[en] gewesener Capellmeister N. Haßler alhie mit Todt abgang[en], vnd morgenden tags begraben werden sollte, daß man die Jungen vff der Lateinischen Schule [= städt. Lateinschule] alhie der Leich furgehen vnd singen vnd also Sachsischem gebrauch nach begraben lassen wölle. Auch nebenen gestatten, daß durch Ihrer Churfurstl. G[na]d[en] Hoffprediger eine Leichpredigt in der Peterskirchen gehalten werde. Darbey der Elter Herr Burgermeister referirt, daß eben dieses an heut bey Ihme durch einen Sachsischen Abgeordneten gesucht vnd noch bey einer andern Leich eines Sachsisch[en] vom Adels zugestatten begert, darneben auch angezeigt word[en], daß die vorgedachte Leichpredigt nit durch den Hoffprediger, sondern durch H. Georgium Vituon Predigern alhie geschehen solle. Stehe demnach zu bedencken, wessen sich hierin zuverhalten: Soll man solches begeren Statt geben vnd des singen vnd Leichpredigt in bed[en] fallen zulassen.“ Beerdigungseintrag Hasslers in: ISG Frankfurt am Main Totenbuch 4 (1612–1626), S. 15: „Mitwochs denn 10 dito [=Juni 1612]: Johann Leon Haseler v. Nurnberg Sachsisch. Organist“. Fr. Mitt. von Herrn Dr. Michael Matthäus, ISG Frankfurt a. M. (wie Anm. 24).

³⁸ „Relation Deß Franckfurtischen Wahltags“, Johann Schulte, Augsburg 1612, Staats- und Universitätsbibliothek Augsburg, Sig. 4° Gs Flugschriften 746; siehe Wanger, *Kaiserwahl und Krönung im Frankfurt des 17. Jahrhunderts*, Anh. 27, S. 361. Stiftsorganist war Wolfgang Getzmann.

fürsten und „...der Chur Sachsen 2. Heerpaucker/ und 12 Trommeter/in seiner Hoffarb ganz stattlich/ dann er die trawr Klaidler abgelegt gehabt/ unnd seind die Fahnen an den Trommeten/ mit Silber und Gold gestückt/ denen seind gefolgt 2. Trierische Heerpaucker / mit 9 Trommeter / darauff dessen von Cöllen 2. Heerpauker und 10. Trommeter/ ferner des Königs 2. Heerpaucker / und 12. Trommeter.“³⁹

Als nach der Wahl die Stadttore wieder geöffnet wurden, zogen zahlreiche Reichsfürsten in Frankfurt ein, von denen einige hervorragende Kapellen unterhielten.⁴⁰ Unter ihnen befanden sich die Landgrafen von Hessen-Darmstadt, Hessen-Butzbach und Hessen-Homburg, sowie Landgraf Moritz „der Gelehrte“ von Hessen-Kassel, der Entdecker und Förderer von Heinrich Schütz, der auch komponierte. Die Furierzettel⁴¹ geben für die Reichsfürsten nur die Begleitpersonen von hohem Stand und die Hofbeamten wieder. Die anderen Personen werden nur summarisch genannt und es fehlen Angaben zu den Hofkapellen.

Am Krönungstag, dem 24. Juni, hatten sich die geistlichen Kurfürsten schon um 5 Uhr im Dom versammelt, um mit den Nürnberger Krongesandten die Reichsinsignien und den Ornat vorzubereiten. Der Kaiser wurde von den kurfürstlichen Trompetern und den weltlichen Kurfürsten, die Szepter, Reichsapfel und Reichsschwert trugen, begleitet und erreichte gegen 8 Uhr den Dom. An der Kirchentür wurde er von den geistlichen Kurfürsten mit einem festgelegten Zeremoniell empfangen. Begleitet von den Kurfürsten zog er dann in die Kirche ein, während die kaiserliche Hofkapelle die Antiphon „Ecce mitto angelum meum“ sang. Für die Kaiserkrönung liegen leider keine Beschreibungen der Musikaufführungen vor. Da schon zwei Tage später seine Frau Anna von Tirol mit dem gleichen Zeremoniell zur Kaiserin gekrönt wurde, dürfte die gleiche Musik erklingen sein. Die Messe zur Krönung der Kaiserin wurde vom „Suffraganeus Moguntinus angefangen/so von der Keyserlichen Capellen mit statlicher Music continuiert worden“ und das „Te Deum durch die Orgel/Musicanten und Trommeter gesungen und figuriret und je eines umb das andere abgewechselt“.⁴²

Nach dem Ende der Krönungsmesse zogen der Kaiser und die Kurfürsten zum Krönungsbankett in den Römer, wo die Kurfürsten die in der Goldenen Bulle vorgeschriebenen Erzämter verrichteten. An der Nordseite des Festsaaes war eine Empore errichtet worden, von der aus die Musiker zuerst Tafel- und später Tanzmusik spielten.

In den Tagen nach der Krönung wurden glanzvolle Festivitäten gefeiert, deren Höhepunkte ein Turnier und ein Feuerwerk darstellten. Beendet wurde der Wahl- und Krönungstag aber mit einem Eklat. Obwohl jeder Frankfurter Bürger verpflichtet war, persönlich an der Huldigung vor dem Kaiser teilzunehmen, erschien nur ein Teil der Bürgerschaft. Die anderen nutzten die Gelegenheit, ihrer Enttäuschung über Matthias Ausdruck zu verleihen indem sie der Huldigung fern blieben und dem Rat damit eine Blamage zufügten. Der Kaiser hatte sich zuvor im Streit zwischen den Patriziern und den Handwerkern, der später in den sogenannten „Fettmilch Aufstand“ mündete, auf die Seite der Patrizier gestellt. Zwei Tage später verließ Matthias Frankfurt am frühen

³⁹ „Relation Deß Franckfurtischen Wahltags“; siehe Wanger, *Kaiserwahl und Krönung im Frankfurt des 17. Jahrhunderts*, Anh. 27, S. 362.

⁴⁰ Angaben nach Wanger, *Kaiserwahl und Krönung im Frankfurt des 17. Jahrhunderts*, S. 127 f..

⁴¹ Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main, Wahl und Krönung 11, S. 30 f., Titelblatt fehlt.

⁴² „Wahl- und Krönungshandlung Matthias“ (wie Anm. 17), zitiert nach: Rebscher, *Lambert de Sayve als Motettenkomponist*, S. 22 f.

Morgen ohne das übliche Zeremoniell, um nicht durch ein Spalier bewaffneter Bürger ziehen zu müssen und um Missfallensbekundungen zu umgehen. Die sozialen, politischen und religiösen Spannungen, die Deutschland wenige Jahre später in den dreißigjährigen Krieg trieben, waren auch in Frankfurt vorhanden und konnten durch die Inszenierungen der Wahl und Krönung für kurze Zeit verdeckt, aber nicht beseitigt werden. Matthias I. war in Spanien streng katholisch erzogen worden, verfolgte aber nach seiner Krönung eine Politik des Ausgleichs. Um des Friedens willen war er sogar bereit, der zentralen Forderung der Protestanten nachzugeben und die Administratoren der evangelisch gewordenen Bistümer Nord- und Ostdeutschlands reichsrechtlich anzuerkennen. Die Einigung scheiterte letztendlich an Bayern und Rom, und der Regensburger Reichstag von 1613 wurde erfolglos beendet, was die vollständige Blockade der Reichsinstanzen aufzeigte. In seiner Rede zum Schluss des Reichstages machte Kardinal Khlesl, engster politischer Mitarbeiter Matthias I., seinem Ärger Luft: Wenn er Kaiser wäre, „wollte er beede teil zusammensperren [...] und ihnen nichts zu essen geben, bis sie sich verglichen“⁴³.

Die Nachgiebigkeit Matthias I. rief die katholischen Fundamentalisten um seinen Bruder, den Erzherzog Ferdinand von der Steiermark auf den Plan, der Matthias in den nächsten Jahren systematisch entmachtete. Im Juni 1617 erreichte Ferdinand seine Wahl- und Krönung zum böhmischen König in Prag und anschließend reisten Matthias I. und Ferdinand nach Dresden, um den sächsischen Kurfürsten für die Wahl Ferdinands zum römischen König zu gewinnen. Der Aufenthalt in Dresden wurde zwar mit großer Pracht und mit Kompositionen von Schütz und Praetorius gefeiert, die angestrebte Königswahl war aber nicht durchzusetzen. Im Juli 1618 ließ Ferdinand Khlesl verhaften und den schwer erkrankten Matthias kaltstellen. Nach dessen Tode am 20. März 1619 war für Ferdinand der Weg zur Kaiserkrone frei.

Die Wahl Ferdinand II. am 28. August 1619 und seine Krönung am 9. September standen im Schatten der böhmischen Unruhen und der Prager Königskrönung des Pfälzer Kurfürsten Friedrich V. Der zukünftige Kaiser zog am 28. Juli mit einem relativ kleinen Gefolge in Frankfurt ein, in dem sich nur zwei Trompeter und ein „Capelldiener“ nachweisen lassen.⁴⁴ Die Anwesenheit von kaiserlichen Musikern wird zwar von Matenesio bestätigt,⁴⁵ es handelte sich aber vermutlich nur um einen Teil der Hofka-

⁴³ Lutz, *Das Ringen um deutsche Einheit und kirchliche Erneuerung. Von Maximilian I. bis zum Westfälischen Frieden, 1490 bis 1648*, S. 401.

⁴⁴ „Furier Zettul, Oder Verzeichnuß der Hochwürdigsten/ Durchleuchtigsten deß H. Römischen Reichs/ an ietzo zu Frankfurt anwesenden Herren Churfürsten/ Auch der Abwesenden Hochansehnlichen/ zum Königlichen Wahltag/ Abgesandten Botschaften/ und was für Personen in dero allerseits Comitatz einkommen/ und darinn begrieffenn seynd“, Frankfurt 1619, Johann Schmidlin, Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main, Signatur: Wahl und Krönung 90. Das Gefolge wird mit 370 Personen und 154 Pferden angegeben. Die Liste umfasst nur Personen, die direkt mit Ferdinand in Frankfurt eintrafen. Sie verzeichnet z. B. nur einen Offizier. Dass Ferdinand in Kriegszeiten ohne militärisches Geleit reiste ist aber unwahrscheinlich. Matthias erschien 1612 mit 200 Soldaten und Leopold 1658 mit ca. 130 Soldaten. Weitere Angehörige des Hofstaates waren nachweislich außerhalb Frankfurts untergebracht. Siehe Susanne Schlösser/Alois Gerlich: *Wahl und Krönungsakten des Mainzer Reichserzkanzlerarchivs 1486–1711* (Geschichtliche Landeskunde, Bd. 39), Stuttgart 1993, S. 136: „Erzbischof Johann Schweikard von Mainz teilt dem Amtmann von Königstein mit, dass 400 Pferde und Hofgesinde des Königs in Königstein unterzubringen seien“

⁴⁵ Matenusio [wie Anm. 7], S. 85. „Interea Electus in summo gradu altaris genu flexit facie ad altare conversa. Principes vero Electores omnes utrumque stantes dixerunt Adjutorium nostrum in nomine Domini etc.. Item psalmum 20. Davidicus Regis In virtute tua letabitur Rex etc. cum eodem spectantibus precibus collectisque. Quibus decursis Principes Electores Altari summo imposerunt Electum regem & triplici distinctum choro hymnum SS. Ambrosii & Augustini TE DEUM LAUDAMUS decantarunt in organo, per Musicos Regios & Electorales & per Tubicines.“

⁴⁶ Wien, Haus- Hof- und Staatsarchiv, Hoffkammerarchiv, Registraturbücher R690 (1619): fol. 282v.: Sept. 12 1619. „An

pelle, da andere Hofmusiker zur selben Zeit auch in Wien nachgewiesen sind.⁴⁶ Die geistlichen Kurfürsten erschienen aber mit einer größeren Anzahl Musikern. Für Mainz sind 5 Musikanten und 6 Trompeter belegt,⁴⁷ für die anderen Kurfürsten:

Köln:

Mr. Michel Hörpaucker
6 Trummeter
Sig. Alphonso de Fressardis Capellmeister
Anthon le Radde viceCapellmeister
Pa.re Fortunato Zanotti
Pa.re Bartholomaeo Carazio
Sig. Aegidio Ennio
Ioseph Negri
Michael Bouchon
Caspar Schellinger
Martin von Siegen
Johann Eißenschmidt
Melchior Müller
Vincenz Moeth
Eberhard Riehel
Steffan Paumiller
Augustin Sauttermeister Cornetist
Johann Meyer
Wilhelm Blotagrio⁴⁸

Trier:

Petrus Ogleus, Capellmeister
Meister Johann Esch/Hofmahler und Musicant
Noch fünf Musicanten
Vier Trommeter

Die geistlichen Kurfürsten zelebrierten an den Sonn- und Feiertagen festliche Gottesdienste, die sie durch ihre Hofkapellen ausgestalten ließen.⁴⁹ Auch ohne eine große Zahl kaiserlicher Musiker konnten die kurfürstlichen Hofkapellen die Wahl- und Krönungsmessen mit prunkvollen Musikaufführungen ausgestalten, die auch in zeitgenössischen Druckwerken eingehend beschrieben werden.⁵⁰

Angeregt durch die Krönungsfeiern von 1612 und 1619 organisierte die Stadt Frankfurt 1623 ihr Musikleben nach dem Muster einer fürstlichen Kapelle neu. Zu diesem

Hoffzahlmeister P. dargeb[ung] des Notdurfftigen Fuhr-Costens das die Kay: Quardi vnd hinterlaßene Capel Musica nach Graz geführt werden müge.“ Frdl. Mitt. von Prof. Steven Saunders, Waterville. Seinen Angaben zufolge wurde die entsprechende Anordnung schon Ende August erlassen. Siehe Steven Saunders, *Cross, sword, and lyre. Sacred music at the imperial court of Ferdinand II of Habsburg 1619–1637*, Oxford 1995, S. 102.

⁴⁷ „Furier Zettul,...“ (wie Anm. 44).

⁴⁸ Blotagrio, der 1612 als Organist aufgeführt wurde, wird hier unter den Kammerdienern genannt.

⁴⁹ Matenesio (wie Anm. 7), S. 77: „Quarta Augusti omnia fuere pacata praeterquam. Quod Regia sua Maiestas, & Serenissimus Elector Coloniensis concionem in B. Virginis templo fieri, finitaque concione Sacrificium Missae solemniter per musicos ser.tis Su.e“; S. 80 (Mariä Himmelfahrt, 15.8.) „Eodem Festo Elector Moguntinus in D. Bartholomaei Aede incruentum Missae sacrificium numerosa nobilitate praesente, obtulit modestiore Musica adsonante“; S. 81 (Sonntag, 25. August) „Die Dominico Elector Trevirensis in D Bartholomaei chora sacrum legit, cuius Musici pro choro, ubi odeum est, artificiosa Musica adsonerunt. A prandio Principem Electorem Moguntinum Electoris Saxonici Procurator convenit.“

⁵⁰ Wahl vnd Krönungs Handlung: Oder Kurtze vnnd Warhaffte Beschreibung, welcher gestalt, Der AllerDurchleuchtigste, Großmächtigste, Vnverwindlichste Fürst vnd Herr, Herr Ferdinandus II. Von Gottes Gnaden, erwähler Römischer Käyser, auch zu Hungarn vnd Böheimb König etc. zu Franckfurt, auff Mittwochs den 18. alten, oder 28. Augusti newen Calenders, Erwählet, vnd hernach den 9. Septemb. Newen Calenders daselbst gekrönet worden, auch was sich innzwischen daselbst denckwürdiges begeben vnd zugetragen hat, o. O. 1619, Ffm Hist Mus. 1/2/12. Zur Wahl: „[...] nachdem sie nun zu S. Bartholomaei Kirchen kommen/ und abgestiegen/ und hinein gangen/ da habe alsbald die Churfürstlichen Trommeter/deren ein zimliche anzahl gewesen/und auff einem in der Kirchen gemachten Lettner in der Höhe gestanden/ allesamt angefangen zublase/darunter andere mit Herrpaucken geschlagen /welches ein grossen Schall und Resonanz von sich geben/auch solange continuirt worden/ biß die Churfürsten allesamt in das Chor kommen... Wie nun die Churfürsten in solchem Chor in verordnete Sitz sich begeben/ist der Chor durch den ErbMarschallen beschlossen worden/und hat man die Orgel zuschlagen/und das Veni sancte Spiritus zu singen angefangen/ welches denn durch die auff dem Chor Lettner stehenden Musicanten vollendet [...] und sobald das Te Deum Laudamus zu dreyen Chören/ erstlich auff der Orgel/nachmal die Musik, und dann mit den Königlichen und Churfürstlichen Trommetern biß zu End gesungen worden.“ Zur Krönung: „Nach vollender Krönung/ist man in Haltung der Meß fortgefahren/ das Evangelium gelesen/ stattlich figurirt und ein herrliche Music gehalten/Symbolum Apostolicum durch die Capell figurirt, und das Offertorium georgelt/da dann Ihre May. Zum Opffer gangen/auch das Hochwürdige Sacrament empfangen.“

Zweck wurde die Stelle eines Kapellmeisters an der Barfüßerkirche geschaffen, der nicht mehr als Kantor an der Schule beschäftigt war. Seine Aufgaben beschränkten sich neben der Ausbildung von 6 bis 8 Sängerknaben, ganz auf die Ausführung der Konzertmusik. Als erster Kapellmeister wurde Johann Andreas Herbst verpflichtet, der vermutlich mit dem Landgrafen von Hessen-Darmstadt zur Krönung Ferdinand II. in Frankfurt weilte. Sein wichtigster Schüler war Philipp Friedrich Buchner (1614–1669), der seit 1648 als Kapellmeister in Mainz wirkte.

Buchner war im Gefolge des Mainzer Kurfürsten auf dem Regensburger Reichstag von 1653 anwesend, in dessen Verlauf Ferdinand IV. zum römischen König gekrönt wurde. Ein Geschenk des Wiener Hofes an ihn und weitere Mainzer Musiker legt nahe, dass er auch musikalisch an der Ausführung der Wahl- oder Krönungsmesse beteiligt war.⁵¹

Unter seiner Leitung gestaltete die Mainzer Hofkapelle die Messe zur Frankfurter Wahl Leopold I. am 18. Juli 1658 alleine aus,⁵² was auch in einem zeitgenössischen Druck bemerkt wurde.⁵³ Die Furierliste des Mainzer Hofstaates vom August 1657 nennt den „Capellmeister sampt 11 Musicanten“ und „8 Trompeter sampt dem Paucker.“⁵⁴ Da es mit einer so geringen Zahl von Musikern nicht möglich war, repräsentative Kompositionen aufzuführen, muss davon ausgegangen werden, dass vor der Wahl weitere Musiker aus Mainz anreisten. Dies ist für spätere Krönungen eindeutig belegt und erklärt auch die unterschiedlichen Angaben in den Mainzer Furierlisten. Die wenigen erhaltenen Akten erlauben keine Rückschlüsse auf die Stärke der Trierer und Kölner Hofkapellen. Auffällig ist aber für beide eine Häufung von Musikerneueinstellungen im Jahr 1657.⁵⁵ Der sächsische Kurfürst erschien mit 14 Trompetern und einem Heerpauker.⁵⁶ Als Kammerdiener wird Domenico Melani genannt, der seit 1654 als Musiker in sächsischen Diensten stand. Weitere Musiker wurden bei Bedarf in Frank-

⁵¹ „wegen drey Silbergeschier so dem Chur Mainzischen Capellmaister und zweyen Musicis verehret worden (...) 147 fl.“, Wien, Haus- Hof- und Staatsarchiv, Hofzahlamtsrechnungen 17.5.1653. Paul Nettl, „Zur Geschichte der kaiserlichen Hofkapelle von 1636–1680“, in: *Studien zur Musikwissenschaft*, Bd. 17/ 1930, S. 102.

⁵² Dresden, Sächsisches Hauptstaatsarchiv, 10006 Oberhofmarschallamt, Nr. I, 10a, fol. 324 „Das Directorium wegen der Music hat Chur Maintz allein gehabt und selbige bestellt“. Diese besondere Aufgabe verlangte von den Musikern aber sehr frühes Aufstehen. Dresden, Sächsisches Hauptstaatsarchiv, 10024 Geheimer Rat (Geheimes Archiv), Loc. 10682/3 Anweisungen zum Ablauf der Wahl: 110r, 12: die Kurfürsten werden angewiesen „Deren Trompetern und Musicanten zu befehlen, sich um halb 6 uhr morgens auf den Rathause einzufinden, damit sie zu Zeiten in die Kirche gelassen werden.“

⁵³ „Beschreibung der römischen Wahl und dabey gehaltenen Caeremonien“, Einblattdruck, eingehftet in die Wahl- und Krönungsakten, Dresden, Sächsisches Hauptstaatsarchiv, 10006 Oberhofmarschallamt, Nr. I, 10a „(...) haben ihre Fürstliche Gn. Herr Bischoff von Worms das hohe Ampt der heiligen Meß/ und die Gesäng vom Heiligen Geist mit Zuthum der Chur-Maintzischen Muicanten gehalten.“, Buchner veröffentlichte 1658 in Frankfurt ein Gesangbuch, das eine Widmung an Kaiser Leopold enthält, diese Widmung fehlt in der Mainzer Ausgabe des Gesangbuches. Répertoire International des Sources Musicales, *Das Deutsche Kirchenlied* B VIII, 1 Abteilung, 1658, 11.

⁵⁴ MEA/WKA (wie Anm. 2) Karton 30, Nr. 2211 fol. 630–633, Mainzer Furierzettel. Schweickert, *Die Musikpflege am Hofe der Kurfürsten von Mainz im 17. und 18. Jahrhundert*, nennt auf S. 15 ein Krönungsdiarium von 1658 mit einem „Chur-Maynzer Furierzettel“ mit „1 Hoff Capellenmeister, 8 Trompeter sambt dem Paucker“ und einen „Chur-Maynzer Quartier-Zettel“ mit „6 Musicanten, 2 Trompeteren, 1 Capellenmeister“. Die Mainzer Furierzettel in Dresden, Sächsisches Hauptstaatsarchiv, 10006 Oberhofmarschallamt, Nr. I, 10a fol. 202r. nennen „8 Die Hofkapell“ und „8 Trompeter sambt dem Heerpauker“.

⁵⁵ Zu Trier: Gustav Bereths, *Die Musikpflege am kurtrierischen Hofe zu Koblenz-Ehrenbreitstein* (Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte, Nr. 5), Mainz 1964, S. 24; zu Köln: Klaus Weiler, *Musiker am kurkölnischen Hofe des 17. Jahrhunderts* (Beiträge zur mittelrheinischen Musikgeschichte, Heft 52), Mainz 1962, S. 285–307.

⁵⁶ Dresden, Sächsisches Hauptstaatsarchiv, Signatur 10006 Oberhofmarschallamt, Nr. I, 10a, fol. 31r..

furt engagiert.⁵⁷ Genaue Angaben zu den fürstlichen Trompetern enthalten die Dresdener Akten.⁵⁸

- 14 Trompeter 1 Paucker, von Ih: königl. Majest:
- 6 Trompeter 1 Paucker, von Chur = Maintz
- 6 Trompeter 1 Paucker, von Chur = Trier
- 15 Trompeter 1 Paucker, von Chur = Cölln
- 12 Trompeter 1 Paucker, von Chur = Sachsen
- 10 Trompeter 1 Paucker, von Chur = Pfaltz
- 8 Trompeter 1 Paucker, bey Chur = Brandenburg: abgesandten

Neben der Mitwirkung im Gottesdienst, dem Aufwarten bei Tisch, sowie der musikalischen Begleitung beim Empfang eines Fürsten,⁵⁹ bestand die Hauptaufgabe der Trompeter, den Kaiser bei den Umzügen zu begleiten. Aufgrund der hohen Öffentlichkeitswirkung dieser Umzüge erhielten die Trompeter neue, bevorzugt silberne Trompeten,⁶⁰ und wurden neu einkleidet,⁶¹ was eine entsprechende öffentliche Aufmerksamkeit erzeugte.⁶² Die Position der Trompeter und Pauker im Zug entsprach dabei dem Rang ihres Fürsten.⁶³

⁵⁷ „Zur Musica warteten Italiener auf (...)“ Dresden, Sächsisches Hauptstaatsarchiv, 10024 Geheimer Rat (Geheimes Archiv), Loc. 10682/4 fol. 50v., Sächsisches Reisediarium vom 23. Mai., Empfang der Kurfürsten und Gesandten im sächsischen Quartier.

⁵⁸ Dresden, Sächsisches Hauptstaatsarchiv, 10006 Oberhofmarschallamt, Nr. I, 10a, fol. 327 ff.. Schon zur Frankfurter Krönung Maximilian II. im Jahr 1562 heißt es „...bis man das Te Deum laudamus ausgesungen hat, welches dann dermassen abgetheilet worden, dass die Cantorey einen theil gesungen, darnach der Organist geschlagen, und letztlich alle Trummeter und Heerpaucker, so viel deren von Röm. Keys. Und Kön. May. Auch allen Churfürsten allhie gewesen, geblasen und geschlagen haben.“ Wahl und CrönungsHandl(ung) Das ist, Warhafftige Beschreibung, welcher gestalt (...) Maximilian der ander, Römischer Keyser, (...) den 20. Septemb. Anno 1562. zu Prag zum Bohemischen, den 24. Nouem. Aber ermeltes Jars zu Franckfurt am Mayn zum Roemischen Koenig erwehlt, vn(d) den letzten desselben Monats allda in der Pfarrkirchen zu S. Bartholome, wie auch den 8. Septemb. An. 1563. zu Preßburg zum Hungerischen Koenig gekroenet worden. Beneben Ebrahim Strotschen deß Tuercischen Keyser's Botschafft, fuer der Roemischen Key. May. Auch anderer Chur vnd Fuersten auff gemeldetem Wahl vnd Croenungstag zu Franckfurt Anbringen, mit sampt seinen herrlichen Geschencken. Vnd Verzeichnuß aller Potentaten, Keyser, Koenig, Chur vnd Fuersten, Geistlichen vnd Weltlichen, Graffen, Freyen, Rittern, Adelicher vnd Gelehrten Personen, so viel man der außkuendigen hat moegen, die auff dieser Wahl vnd Croenung persoendlich erschienen. Jetzt abermals in Truck gegeben, vnd mit Kupfferstuecken gezieret / Jetzt abermals in Truck gegeben. Frankfurt am Main, Johann Bringer, 1612, Institut für Stadtgeschichte Frankfurt am Main, Signatur: Wahl und Krönung 92.

⁵⁹ „Bey der Tafel haben zweene Lauttenisten und die musicalischen Trompeter, ingleichen unten im Hofe die Churf: Sächs: Trompeter und Paucker auffgewartet. Als S. Churf: Gn: zu Trier sich in den Wagen begaben, ließen sich die Trompeter und Heerpaucker auff dem Hofe, auch nach genommenen Abschied im Fortfahren die Musicalischen aus dem Fenster hören.“ Sächsisches Reisediarium vom 24. April, Empfang des Kurfürsten von Trier im sächsischen Quartier, Dresden, Sächsisches Hauptstaatsarchiv, 10006 Oberhofmarschallamt, Nr. I, 10a fol. 22v. und 101r., „Bei der Tafel warteten die Chur Cöllnische Musica, sowie auch die Trompeter und Heerpauker auf (...)“ Dresden, Sächsisches Hauptstaatsarchiv, 10024 Geheimer Rat (Geheimes Archiv), Loc. 10682/3 fol. 40r. Sächsisches Reisediarium vom 8. Mai, Empfang des Kurfürsten von Sachsen im Kölner Quartier.

⁶⁰ Siehe: Zahlung des Wiener Hofes an den Instrumentenbauer Nagel; für Trier: Ausführlich und vollständiges Diarium oder Umständlicher Bericht alles dessen, Was vor, in und nach der Wahl so wohl als auch Crönung Des Weyland Allerdurchlauchtigsten und Unüberwindlichsten Fürsten und Herrn, Herrn Leopoldi I. Zum Römischen König u. Käyser, In der Kayserl. Und des H. Röm. Reichs freyen Wahl- und Handels-Stadt Franckfurt am Mayn, Vom 23. Martii 1657 bis 30. Julii 1658. sich merckwürdig zugetragen (...), Frankfurt am Main, Johann Philipp Andrea, 1711 (im Folgenden Diarium Leopold I. genannt), S. 40. Einzugs Kurtrier: „23. Ein Heerpauker 24. Acht Churfürstl. Trompeter mit Silbernen Trompeten/ darzu gehörigen Fahnen und Banderrollen.“; für spätere Krönungen siehe Bereths, *Die Musikpflege am kurtrierischen Hofe zu Koblenz- Ehrenbreitstein*, S. 134, Fn. 25, S. 146, S. 221; für Sachsen: „Sonst sind die silbernen Trompeten des Tages über, wenn nicht geblasen worden, unter dem Thore zur linken Hand des Eingangs gehalten.“ Dresden, Sächsisches Hauptstaatsarchiv, 10006 Oberhofmarschallamt, Nr. I, 10a fol. 448r.; siehe auch Wolfram Steude, „Die kursächsischen Hoftrompeter der Schützzeit und ihre musikalischen Aufgaben“, in: *Jahrbuch Peters*, 1986/87, S. 33–40.

⁶¹ Dresden, Sächsisches Hauptstaatsarchiv, 10006 Oberhofmarschallamt, Nr. I, 10a fol. 429v., Beschreibung der neuen Hoftracht für die Trompeter.

⁶² Diarium Leopold I (wie Anm. 60), S. 29: „Zwölf Trompeter mit Silbernen Trompeten und angehangenen Fahnen von gelbem und schwarzen Damast/ darinnen das Churfürstl. ganze Wappen mit Farben/Gold und Silber gesticket/ und zwar obige alle zusammen in vorbenannter und köstlicher Liberey und Federbüschen auf den Hüten.“

⁶³ Dresden, Sächsisches Hauptstaatsarchiv, 10006 Oberhofmarschallamt, fol. 119v. 120r.

6. des Fürsten Moritz von Nassau Heerpauker Trompeter
7. die Churfälzischen Heerpauker Trompeter
8. die Chursächsischen Heerpauker Trompeter
9. die Churkölnischen Heerpauker Trompeter
10. die Churtrierischen Heerpauker Trompeter
11. die Churmainzischen Heerpauker Trompeter
12. die Röm. Königl. Heerpauker Trompeter

Für einige Verwirrung in der neueren Literatur sorgte der Artikel über den Münchener Hofkapellmeister und Wiener Hoforganisten Johann Caspar Kerll (1627–1693), in Johann Matthesons „Grundlage einer Ehrenpforte“:⁶⁴ „Als nun Kaiser Leopold den 22. Jul. 1658⁶⁵ zu Franckfurt am Mayn gekrönert werden sollte, begab sich unser Kerl dahin, und gewann die Freundschaft des Kaiserl. Vicekapellmeisters, Johann Heinrich Schmelzer, der ihn seinem Herrn zu allen Gnaden empfahl, und seine Majestät dermassen begierig machte, Kerln zu hören (...). Wie nun folgendes eine Misse von ihm aufgeführt wurde, musste sich der Kaiser über des Kerls grosse Gaben verwundern, dass er nicht allein ein trefflicher Organist; sondern auch ein gewiegter Componist und würdig sey, einer grossen Capelle vorzustehen: hat ihn also mit Gnaden geehret, und in den Adelstand erhoben.“ Die Tatsache, dass Kerlls Nobilitierung erst auf dem Regensburger Reichstag von 1664 erfolgte, legt die Vermutung nahe, dass es sich um eine Verwechslung der Jahreszahl und Ortsangabe handelt.⁶⁶ Kaiser Leopold I. reiste nach der Krönung von Frankfurt über Nürnberg nach München. Für den Empfang in der bayerischen Residenz waren umfangreiche Hoffeste geplant, darunter auch Opernaufführungen, für deren Vorbereitung der Münchener Hofkapellmeister Kerll unentbehrlich war. Kerlls Aufenthalt in Frankfurt ist also eher unwahrscheinlich und die Behauptung, er hätte die Krönungsmesse für Leopold geschrieben, vollkommen unhaltbar.⁶⁷ Das Inventar der Wiener Hofkapelle aus der Zeit Leopold I. verzeichnet ein „Te Deum laudamus Novi Cesaris à 20. 8. voci. 2. Violini. 4. Violette. 2. Cornetti. 4. Tromboni in conc.to con Rip.ni“ des kaiserlichen Hofkapellmeisters Antonio Bertali,⁶⁸ das zur Krönung erklingen ist. Laut dem Bericht der Nürnberger Krongesandten erklang das Te Deum in „einer absonderlichen Musicalischen Composition, Die Trompeter und Heerpauker, deren 80. in der Kirche sollen gewesen seyn, liessen sich unterdessen auch stattlich hören“.⁶⁹ Da für die Krönung am 1. August 1658 das Formular des Pfingstfestes verwendet wurde, erklangen wahrscheinlich Bertalis Introitus „Spiritus Domini replevit orbem terrarum“,⁷⁰ sowie seine „Missa

⁶⁴ Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, Hamburg 1740 (Nachdruck Berlin 1910), S.135 ff.

⁶⁵ Datum nach dem julianischen Kalender.

⁶⁶ Adolf Sandberger, *Johann Caspar Kerll*, Ausgewählte Werke, Denkmäler der Tonkunst in Bayern, II/2, Leipzig 1902. Sandberger weist auf zahlreiche Ungenauigkeiten bei Mattheson hin. Wegen Fehlern in der Biographie Johann Theiles siehe: Willy Maxton, *Johann Theile*, Diss. Tübingen 1926 (Nachdruck Wolfenbüttel 2004), S. 5.

⁶⁷ Albert C. Giebler, *The masses of Johann Caspar Kerll*, Diss. U. of Michigan 1956.

⁶⁸ „Distinta Specificatione Dell'Archivio Musicale per il Servizio della Capella, e Camera Cesarea“, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Signatur: S. m. 2451 fol. 32r., die Musik ist verloren.

⁶⁹ Nürnberg, Bayerisches Staatsarchiv, Rep. 67 Nr. 29 fol. 41 f.

⁷⁰ „Distinta specificatione“ (wie Anm. 68) fol. 11v. Introitus „Spiritus Domini replevit“, zu den überlieferten Handschriften siehe: Friedrich W. Riedel, „Die Kaiserkrönung Karls VI. (1711) als musikgeschichtliches Ereignis“, in: *Mainzer Zeitschrift LX/LXI*, 1966, S.34–40; ders.: „Krönungszereemoniell und Krönungsmusik im Barockzeitalter“, in: *Mitteeuropäische Kontexte der Barockmusik*, Bericht über die internationale musikwissenschaftliche Konferenz Bratislava 1994, Bratislava 1997, S. 109–132. Dort nicht erwähnt ist die Abschrift in der Klosterbibliothek zu Kremsmünster/ Österreich, Sign. C 51, 1. Die „Distinta specificatione“ (wie Anm. 68) verzeichnet auf fol. 19r. und 19v. weitere Kompositionen Bertalis zum Pfingstfest, die zur Krönung Leopold I. erklingen sein dürften: M: Veni Creator Spiritus à 13. 2. Canti. 2. Alti. 2. Tenori. 2. Basso. 2. Violini. 2 Cornetti. è 2. Trombe in conc.to con Rip.ni; M: Veni Ste. Spiritus à 9. 6. voci 2. Violini. 1. Trombone di conc.to con Rip.ni, Veni Sancte erhalten in Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Signatur: Mus. 1501 - E - 500.

Sancti Spiritus“.⁷¹ Aufgrund der Besetzungsangaben im Inventar müsste die kaiserliche Hofkapelle mindestens aus 30 Sängern und Instrumentalisten bestanden haben, wozu noch zusätzlich 14 Trompeter und 1 Pauker zu zählen sind.⁷² Diese Stärke entspricht den Beschreibungen der Wiener Hofkapelle durch den Weimarer Hofkapellmeister Adam Drese auf dem Regensburger Reichstag von 1653.⁷³ Ob Johann Heinrich Schmelzer 1658 als Director der Instrumentalmusik Leopold I. zur Kaiserkrönung nach Frankfurt am Main⁷⁴ begleitete, ist nicht zu belegen. Dass die Hofkapelle nach Frankfurt reiste, ergibt sich aber aus Einträgen des Obersthofmeisteramtes: „Anno:1657: und:1658: ist wegen Zeitlichen Ableiben, Ihrer Römi: Kay: Maytt: Ferd: 3ty seel: andenckhens und der Hoffstatt darauf erfolgten abraiß, nacher Prag und franckfurth zu der Röm: Königl. Wahl nichts Expedirt Wordten.“⁷⁵

Die Hofzahlamtsrechnungen für das Jahr 1658⁷⁶ enthalten folgende Angaben:

Recompens adjuta und verehrungen.

Augustino Pflegern musico zur recompens (...) 50fl

Den gesamten Churfürstl. Musicis zur verehrung (...) 3550 fl.⁷⁷

Sieben Chur Cöllnischen Musicis zur Verehrung (...) 150fl.

Den gesamnten Churfürst. Trompetern in Franckfurth zur verehrung (...) 150fl.

25. Mai An Jacob de Famars Handelsmann zu Franckfurth umb aines nacher Rom für ainen Musico Nambens Francisco Cianci übermachten Wexl (...) 630 fl.

Auf bezahlte Wahrn. Michael Nagln Posaun und Trompetermachern zur Nuernberg wegen für die Khays. Trompeter gelieferten 12 Silbern und vergolten Trompeten (...) 1169 fl. 22 kr.

Wegen der fehlenden Datierungen sind die Angaben nicht zweifelsfrei zu interpretieren. Die Zahlung an den Böhmen Augustin Pfleger kann noch vor der Abreise Leopolds aus Prag nach Frankfurt erfolgt sein. Wofür der römische Musiker eine Zahlung erhielt, ist leider nicht bekannt.⁷⁸ Die Zahlungen an die Kölner Musiker könnten für einzelne

⁷¹ „Distinta specificatione“ (wie Anm. 68) fol. 11v.: Missa Sancti Spiritus à 14. 8. voci. e 6 Stromenti, con 2. Trombe ut Agnus in conc.to con Rip.ni; Komposition erhalten in: Kremsier, Signatur: 53-A 132; dort mit 2 zusätzlichen Trompeten. Die in Kremsier erhaltene Missa Coronationis von Giovanni Valentini (Signatur: 638-A 1) ist vermutlich zur Regensburger Königskrönung Ferdinand III. im Jahr 1636 erklungen.

⁷² Dresden, Sächsisches Hauptstaatsarchiv, 10006 Oberhofmarschallamt, Nr. I, 10a fol. 184r.–195 v. enthält eine Liste der 730 Personen, die im Gefolge Leopold I. und des Erzherzogs Leopold Wilhelm, am 19. März 1658 in Frankfurt eintrafen. Darunter befanden sich ein Capelldiener, 1 Heerpauker und 11 Hoftrompeter, 1 Heerpauker und 5 Trompeter der Leibgarde, sowie 5 Trompeter des Erzherzogs. Eine Visitation ergab, dass sich in den Quartieren beider Fürsten am 13. Mai 1486 Personen befanden. Herr Dr. Rouven Pons (Dresden) fand in Wien im Haus-, Hof- und Staatsarchiv, unter: Ältere Zeremonialakten Karton 6 Nr. 11 Kaiserkrönung in Frankfurt 1658, fol. 490–492 eine Aufstellung von 430 Personen des kaiserlichen Hofstaates, die „5 Personen der Hofkapelle“ nennt. Der Hofstaat ist nicht geschlossen in Frankfurt angekommen, sondern wegen Verpflegungsschwierigkeiten in verschiedenen Gruppen angeeist. Siehe: Susanne Schlösser/Alois Gerlich: *Wahl und Krönungsakten des Mainzer Reichserzkanzlerarchivs 1486–1711*, S. 223.

⁷³ „Die Music darauf welche von etlichen 40 Persohnen bestellet war (...)“. Adolf Aber, *Die Pflege der Musik unter den Wettinern und wettinischen Ernestinern. Von den Anfängen bis zur Auflösung der Weimarer Hofkapelle 1662*, Bückeburg und Leipzig 1921, S. 148.

⁷⁴ Ludwig Ritter von Köchel, *Johann Joseph Fux*, Wien 1872 (Nachdruck Hildesheim) 1974, S.44.

⁷⁵ Herwig Knaus: *Die Musiker im Archivbestand des kaiserlichen Obersthofmeisteramtes (1637–1705)*, Wien 1968 (Bd. I), S. 138.

⁷⁶ Nettl, „Zur Geschichte der kaiserlichen Hofkapelle von 1636–1680“, Bd. 18/1931 S. 34.

⁷⁷ Nettl schreibt: „Den gesamten Churfürstl. (Cöln) Musicis zur verehrung“. (Cöln) ist offensichtlich ein Zusatz Nettls. Sandberger, Johann Kaspar Kerll, S. XVII, Fn. I schreibt: „Dass die anwesenden Kurfürsten bei der Krönung ihre Musiker hören liessen, geht aus einem Eintrag in den Wiener Hofzahlamtsrechnungen (1658, k. k. Hofbibliothek, mit freundlichst mitgeteilt von Dr. Kroyer) hervor, nach welchem ihnen der Kaiser 3.150 fl., und den kurkölnischen Künstlern noch eigens 150 fl. verehrte.“ Eine Nachfrage im Haus- Hof und Staatsarchiv Wien brachte leider keine Klärung des Sachverhalts.

⁷⁸ Im Januar 1647 wirkte Francesco Cianci als Sänger (Bass) in der Kapelle von San Luigi dei Francesi in Rom, und ebenfalls von September 1650 bis zum 27. Juni 1656, als er von Rom nach Wien reiste. Am 19. September 1669 wurde er Sänger in der päpstlichen Kapelle. Er starb am 27. Oktober 1675 im Alter von 64 Jahren. Jean Lionnet, *La musique à Saint-Louis des Français de Rome au XVIIe siècle*, Venezia, Fondazione Levi, 1985–1986, vol. I, p. 81. Frdl. Mitt. von Herrn Professor Arnaldo Morelli/Rom.

Aufwartungen erfolgt sein, und die Kurfürstlichen Trompeter könnten Zahlungen für Dienste bei Ein- oder Umzügen erhalten haben. Zahlungen an Musiker bewegen sich normalerweise zwischen 20 und 50 Gulden, gelegentlich konnten auch Zahlungen bis 100 Gulden geleistet werden. Die große Summe von 3550 Gulden lässt mindestens 30 bis 40 kurfürstliche Musiker vermuten.

Anlässlich der Wahl und Krönung Karls VI. erschienen in Frankfurt und Mainz zwei Diarien⁷⁹, die sich bezüglich der Angaben zur Musik ergänzen. Der Kurfürst von Trier erschien mit dem Kapellmeister Ignatius Lichtenauer und 15 weiteren Musikern, darunter „5 Musicanten aus Lothringen“, einem Kapellknaben, sowie sechs Trompetern und einem Pauker.⁸⁰ Im Gefolge des Mainzer Kurfürsten befanden sich der Kapellmeister Theodor Herold,⁸¹ ein Kammermusiker und ein Kastrat, sowie „9 Trompeter und Pauker mit 2 Dienern“. Zur Leibgarde gehörten weitere „5 Trompeter und Pauker“. ⁸² Der berühmte Geiger Johann Jacob Walther wird unter seinem Hoftitel „Latein- und Italienischer Expeditions-Secretarius“ genannt. Selbst wenn sich unter dem Hofpersonal weitere Musiker befanden, war die Mainzer Hofkapelle in dieser Besetzung nicht in der Lage ihre Verpflichtung zur musikalischen Ausgestaltung der Wahlmesse am 12. Oktober zu übernehmen, was auch in den Diarien bemerkt wurde.⁸³ Die finanziellen Belastungen des Mainzer Kurstaates in Folge der Verwüstungen durch die niederländischen, pfälzischen und spanischen Erbfolgekriege ließen keine großen Ausgaben für eine Hofkapelle zu. Dem Mainzer Kurfürsten war es unmöglich, in der kurzen Zeit zwischen dem unerwarteten Tod Joseph I. am 17. April und dem Einzug in Frankfurt am 7. August eine leistungsfähige Kapelle aufzubauen, und er bat daher den Kurfürsten von der Pfalz „die ruhmvolle Hofkapelle zur Kaiserwahl mitzubringen, da weder Churmainz noch andere Fürsten genügend Kräfte besäßen“. ⁸⁴ Mit Kurfürst Johann Wilhelm erschienen daraufhin „sämtliche Churfürstliche Cammer- Musici in Summa 53, mit 15 Bedienten und 4 Calcanten“, sowie „12 Trompeter drey Pauker, Undt Obristtrompeter“. ⁸⁵ Kurpfälzler Kapellmeister war zu dieser Zeit Johann Hugo von Wilderer (1670–1724). Seine Missa in g-Moll, die Johann Sebastian Bach zwischen 1730 und 1740 kopierte, gelangte vielleicht in Folge der Kaiserkrönung Karl VI. nach Sachsen. Die genannten Kriegslasten trafen natürlich auch das Kurfürstentum Trier, doch

⁷⁹ Mainzer Diarium Karl VI. (wie Anm. 2), Frankfurter diarium Karl VI. (wie Anm. 12).

⁸⁰ Frankfurter Diarium (wie Anm. 12), S. 153 f.

⁸¹ Eine „Cantata qua victiria et reditus (...)“, von Herold anlässlich der Eroberung von Landau (Pfalz) durch Reichstruppen im Jahr 1702 befindet sich in der Österreichischen Nationalbibliothek, Mus ms. 18758. Lautenkompositionen unter dem Titel „Harmonia quadripartita“ aus dieser Bibliothek sind in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich, 50 (1918) veröffentlicht.

⁸² Alle Angaben zu den Musikern aus dem Frankfurter Diarium (wie Anm. 79), S. 146 f.

⁸³ „(...) hat Herr Bischoff von der Wienerischen Neustadt, (...) den Antiphon veni Sancte Spiritus zu singen angefangen, welcher durch die auff dem Toral gewesene Chur- Pfälzische Music (auf Verlangen Sr. Churfürstl. Gnaden zu Mayntz, weilien sie damahlen genugsame Musicanten nicht zur hand gehabt) vollendet (...)“, Frankfurter Diarium (wie Anm. 12), S. 124; „(...) wurde das Veni sancte Spiritus gesungen/wobei sich die Chur= Pfälzische Music sehr wohl hören ließ.“ Das über die zu Franckfurt am Mayn vollzogene Römische Kayserliche Wahl und Krönung erfreute Teutschland sambt der anietzo aus Engeland und Holland neuerschallenden Friedens-Fama, wobey einige unvorgreifliche Reflexiones über die gegenwärtigen Staats-Angelegenheiten Europae beygefügt zu befinden. Köln, Peter Marteau, 1712.

⁸⁴ Fritz Zobeley, „Die Musik am Hofe des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz“, in: *Neues Archiv für die Geschichte der Stadt Heidelberg und der Kurpfalz*, Bd. 13, 2. und 3. Heft, 1928, S. 133–164, hier S. 160.

⁸⁵ Frankfurter Diarium (wie Anm. 12), Kurpfälzische Furierliste, S. 16; siehe auch Gerhard Steffen, *Johann Hugo von Wilderer (1670 bis 1724) Kapellmeister am kurpfälzischen Hofe zu Düsseldorf und Mannheim* (Beiträge zur mittelhheinischen Musikgeschichte, Heft 40), Mainz 1960. Hier findet sich eine Namensliste mit 52 Musikern. Zu Johann Sebastian Bach siehe: Christoph Wolff, *Der Stile antico in der Musik Johann Sebastian Bachs*, Wiesbaden 1968.

lagen hier die Verhältnisse anders. Der Kurfürst Johann Hugo von Orsbeck war am 6. Januar 1711 verstorben und sein Nachfolger Karl Joseph von Lothringen, Bischof von Osnabrück, konnte unmittelbar das Amt übernehmen, da er schon am 24. September 1710 zum Koadjutor gewählt worden war. In Osnabrück unterhielt er eine Hofkapelle, die er mit den wenigen Musikern seines Trierer Amtsvorgängers vereinigte. Eine Liste der Trierer Hofkapelle von 1711 nennt 13 Musiker und 4 Kapellknaben,⁸⁶ das Diarium aber nur zehn Musiker und einen Kapellknaben. Die „5 Musicanten aus Lothringen“ sind wahrscheinlich kurzfristig als Verstärkung engagiert worden. Die Kurfürsten von Köln und Bayern aus dem Hause Wittelsbach waren wegen ihrer Parteinahme für Frankreich im seit 1702 andauernden Spanischen Erbfolgekrieg geächtet und von der Wahl ausgeschlossen, die anderen Kurfürsten ließen sich durch Delegationen vertreten.

Ende November fand sich in Frankfurt „die ganze Kayserl. Hofkapelle nach und nach ein“⁸⁷. Da die Musiker direkt von Wien anreisten und vor Karl VI. in Frankfurt ankamen, sind ihre Namen nicht in den Furierlisten der Diarien verzeichnet. Eine Wiener Liste⁸⁸ nennt 32 Musiker, die für die Reise nach Frankfurt ausgewählt wurden. Neben dem Vizekapellmeister Marco Antonio Ziani reisten so hervorragende Musiker, wie der Theorbist Francesco Conti und der Geiger Nicola Matteis nach Frankfurt. Die Liste verzeichnet nur drei Trompeter und einen Pauker, das Diarium nennt für den Krönungszug zum Dom aber „Zwölf kayserliche Trompeter und Pauker“,⁸⁹ sodass mindestens 8 Trompeter und Pauker im Gefolge des künftigen Kaisers in Frankfurt einzogen. Ob weitere Musiker aus der spanischen Hofkapelle Karls VI. nach Frankfurt reisten, ist nicht belegbar. Karl VI. verließ Spanien am 26. September 1711 in Richtung Italien und erreichte nach einer Reise über Mailand, Innsbruck, Augsburg und Aschaffenburg am 19. Dezember Frankfurt. Noch am selben Tag beschwor er im Rahmen einer Festandacht in der Wahlkapelle des Doms die Wahlkapitulation. Während dieser Andacht führte die kaiserliche Hofkapelle die Antiphon „Elegit eum Dominum“⁹⁰ und ein Te Deum auf.⁹¹ Auch die anderen Kaiser und Könige des 18. Jahrhunderts folgten diesem Beispiel und zogen erst nach ihrer Wahl in Frankfurt ein. Diese Andacht wurde somit neben den Wahl- und Krönungsmessen zur dritten liturgischen Feier, die mit Musik ausgestattet werden musste. Nach der Krönung am 22. Dezember, die ebenfalls von der kaiserlichen Hofkapelle ausgestaltet wurde,⁹² blieb der Kaiser noch bis zum 11. Januar 1712 in Frankfurt.

⁸⁶ Bereths, *Die Musikpflege am kurtrierischen Hofe zu Koblenz-Ehrenbreitstein*, S. 30 f.

⁸⁷ Frankfurter Diarium (wie Anm. 12), S. 6.

⁸⁸ Siehe Riedel, „Die Kaiserkrönung Karls VI. (1711) als musikgeschichtliches Ereignis“, S. 35 und Fußn. 25.

⁸⁹ Frankfurter Diarium (wie Anm. 12), S. 33.

⁹⁰ Die Liturgie ist in Wien, Österreichische Nationalbibliothek, erhalten (wie. Anm. 100).

⁹¹ Siehe Friedrich W. Riedel, *Kirchenmusik am Hofe Karls VI. (1711–1740). Untersuchungen zum Verhältnis von Zeremoniell und musikalischem Stil im Barockzeitalter* (= Studien zur Sozial- und Landeskunde der Musik 1), München-Salzburg 1977; ders.: „Kirchenmusik als politische Repräsentation. Zur Vertonung des Te Deum laudamus im 18. und 19. Jahrhundert“, in: P. Ackermann, U. Kienzle und A. Nowak (Hg.), *Festschrift für Winfried Kirsch zum 65. Geburtstag*, Tutzing 1996.

⁹² „Der Introitus Missae ist durch die Kayserliche Capell, wie gebräuchlich, deßgleichen das Kyrie eleison und Gloria in excelsis gesungen worden, darauff die Oration und Collecten: Deus qui corda fidelium & & erfolget. Nach der Collecte ist die (...) (Epistel) gelesen worden: in diebus Illis dum compleretur dies Pentecostes & & sodann die Sequens; Veni Sancte Spiritus.“ Frankfurter Diarium (wie Anm. 79), 2. Tl., S. 36. „Den Eingang musicierte, dem Gebrauch nach, die kayserliche Capelle, wie auch das Kyrie eleison, ec. und das Gloria in excelsis (...)“, Kurtze, doch Vollkommene Nachricht von der Wahl und Crönung eines Röm. Königs und Kayzers, Worinnen von allen Curialien, Ceremonien und Geprängen, so man zufolge der guldnen Bulle Carls des IV. und sonst vor, bey und nach der Wahl, auch vor, bey und nach der Crönung desselben,

Am 9. Februar 1712 trat Georg Philipp Telemann, der bis dahin in Eisenach wirkte, als Kapellmeister an der Barfüßerkirche in den Dienst der Stadt Frankfurt. Die genauen Umstände seiner Anwerbung sind leider nicht bekannt. Sein Bewerbungsschreiben ist nach dem 10. Dezember 1711, dem Todestag seines Amtsvorgängers Johann Heinrich Christan entstanden. Laut der Frankfurter Chronik von Johann Georg Ochs ist Telemann aber erst am 18. März 1712 erstmals in Frankfurt eingetroffen.⁹³ Da Telemann nach eigenen Angaben niemanden in Frankfurt kannte⁹⁴ und keine Eisenacher Delegation in den Diarien nachweisbar ist, liegt der Schluss nahe, dass er durch einen Besucher der Kaiserkrönung von der vakanten Stelle gehört hatte, oder gezielt empfohlen wurde. Am wahrscheinlichsten ist eine Empfehlung durch Christoph Graupner, einem Leipziger Studienkollegen Telemanns, der seit 1709 als Hofkapellmeister in Darmstadt wirkte und gezielt Musiker aus seinem Leipziger Umkreis nach Darmstadt verpflichtete.⁹⁵ Am 18. Dezember 1711 traf „Ihro Fürstl. Durchl. von Darmstadt sammt dero grosse Suite“⁹⁶ in Frankfurt ein. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Graupner und der berühmte Gambist Ernst Christian Hesse, der erst ein Jahr zuvor mit Telemanns Eisenacher Kollegen Panthaleon Hebenstreit vor Kaiser Joseph I. konzertiert hatte, zum Gefolge des Landgrafen gehörten. Die hervorragenden Musikaufführungen durch die Hofkapellen müssen dem Rat der Stadt Frankfurt die Notwendigkeit vor Augen geführt haben, die Musikpflege an der lutherischen Hauptkirche Frankfurts auf den neusten Stand zu heben. Ebenfalls am 18. Dezember traf „Ihro Durchl. Der Prinz von Sachsen-Weimar“ in Frankfurt ein. Francesco Contis Kantate „Languet anima mea“, die Johann Sebastian Bach 1716 in Weimar bearbeitete, könnte auf diesem Weg nach Thüringen gelangt sein.

Karl VI. verstarb am 20. Oktober 1740 ohne männlichen Erben, worauf kurze Zeit später der österreichische Erbfolgekrieg ausbrach. Franz Stephan von Lothringen, der Ehemann von Maria Theresia von Österreich, wurde vom Kurkollegium nicht als Kandidat zugelassen und somit wurde mit der Wahl des Wittelsbachers Karl Albrecht von Bayern am 24. Januar 1742 zum ersten Mal seit 1438 wieder ein Kaiser gewählt, der nicht dem Haus Habsburg entstammte. Zum Zeitpunkt seiner Wahl hielt er sich noch in Mannheim auf, wo am 18. Januar 1742 eine glanzvolle Doppelhochzeit zwischen Prinzessinnen und Prinzen der pfälzischen und bayerischen Linien des Hauses Wittelsbach gefeiert wurde. Kaiser Karl VII. versuchte den Makel, kein Habsburger zu sein, mit besonderer Prachtentfaltung zu kompensieren, wozu auch die Veröffentlichung eines besonders prachtvollen Krönungsdiariums⁹⁷ zählte. Dieses ist vor allem für seine aufwändigen Stiche bekannt, enthält aber auch die komplette Krönungsliturgie sowie

Imgleichen bey den Einzügen, Visiten, Gegen-Visiten, feyerlichen Aufzügen zu solcher Zeit zu beobachten pflieget; Ferner von der Kays. Wahl-Capitulation, von dem Reichs-Vicariat überhaupt, und von dem jetzigen insonderheit, genugsamer und höchst-nöthiger Bericht mitgetheilet wird. Frankfurt am Main, 1741, Hist. Mus. 1/2/24, S. 190. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Signatur: M: Ro 441.

⁹³ Zu Telemanns Frankfurter Aufenthalt und den genannten Akten siehe Roman Fischer, *Frankfurter Telemann-Dokumente* (= Magdeburger Telemann Studien 16), Hg. von Brit Reipsch und Wolf Hobohm, Hildesheim 1999.

⁹⁴ „Also folgte ich 1712. dem nach Franckfurth am Mayn, als Capellmeister an der Barfüsserkirche, erhaltenen Berufe, ohne daß ich einen Menschen daselbst kannte.“ Mattheson. (wie Anm. 58) zit. nach Werner Rackwitz (Hg.), *Georg Philipp Telemann, Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen*, Leipzig 1985, S. 205.

⁹⁵ Elisabeth Noack, *Musikgeschichte Darmstadts vom Mittelalter bis zur Goethezeit* (= Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte, Bd. 8), Mainz 1967, S. 166 ff..

⁹⁶ Frankfurter Diarium (wie Anm. 12), S. 87.

⁹⁷ Diarium Karl VII. (Wie Anm 13).

zahlreiche Hinweise auf die Musikaufführungen. Persönlich waren nur die Kurfürsten von Köln und Mainz anwesend, deren Hofkapellen detailliert im Diarium aufgeführt werden. Alle anderen Kurfürsten ließen sich durch Delegationen vertreten.

Die Mainzer Hofkapelle unter der Leitung des Kapellmeisters Johann Ondratschek und des Konzertmeisters Ignaz Schwachhofer umfasste weitere 4 Sängerinnen, 13 Musiker, 1 Kalkant, 1 Instrumententräger, 10 Trompeter, 1 Pauker und 1 Paukenträger. Weitere „Vocalisten kommen noch zum Wahl=actu und Crönungs=Zeit“⁹⁸. Der Mainzer Kurfürst Philipp Karl Graf Eltz verzichtete für dieses Mal auf sein Krönungsvorrecht und gestattete es dem Kölner Kurfürsten Clemens August die Krönung seines kaiserlichen Bruders vorzunehmen. Im Gefolge des Kölner Kurfürsten befanden sich neben dem „Rath und Director von der Cammermusik“ Evaristo Felice Dall’ Abaco noch 8 Kammer- und Hofmusiker, ein Kalkant, 14 Hoftrompeter sowie 2 Pauker.⁹⁹ In der Trierer Gesandtschaft, der Kurfürst war nicht persönlich erschienen, befanden sich 6 Trompeter und 1 Pauker.¹⁰⁰ Die Münchener Hofkapelle, die nun zur kaiserlichen geworden war, umfasste neben dem Hofkapellmeister Giovanni Porta und dem Konzertmeister Giovanni Battista Ferrandini, drei Sängerinnen, den „Cammer-Compositor“ Kammerloher, 18 weitere Musiker, 2 Kopisten, 2 Kalkanten, 12 Trompeter und 3 Pauker. Die Messe zur Wahl wurde auf die gewohnte Weise durch die Mainzer Hofkapelle musikalisch ausgestaltet,¹⁰¹ die Krönungsmesse durch die kaiserliche Hofkapelle.¹⁰² Die erneute Verwendung des traditionellen Formulars zum Epiphaniastag¹⁰³ und die Einfügung des „Tractus Quadragesima Desiderium animae eius tribuisti“¹⁰⁴ zwischen Graduale und Evangelium wird im Diarium ausdrücklich mit „Wie solches alles nach dem uhralten Aachischen Rituali bemerkt worden“ begründet.¹⁰⁵ Man griff für die Krönung also auf den Aachener Ritus zurück und beseitigte die Veränderungen, die seit der Krönung Ferdinand II. im Jahr 1619 vorgenommen worden waren.¹⁰⁶ Die Staatsbibliothek zu Berlin besaß vor dem Zweiten Weltkrieg ein „Componimento drammatico per l’incoronazione della Sacra Cesarea, e Real Maestro di Carlo Settimo, Imperator de Romani Semptra Augusto“ von Ferrandini. Wahrscheinlich handelt es sich um eine Festkantate, die im Rahmen der weltlichen Feierlichkeiten aufgeführt wurde.

Da die bayerische Hauptstadt von österreichischen Truppen besetzt war, wurde Frankfurt am Main für mehr als zwei Jahre kaiserliche Residenzstadt. Eine kombinierte Offensive der Franzosen in Süddeutschland und der Preußen in Böhmen, den stärksten Verbündeten Karls VII., deren militärischer und finanzieller Unterstützung er letztend-

⁹⁸ Diarium Karl VII. (wie Anm. 13), Mainzer Furierliste S. 6.

⁹⁹ Diarium Karl VII. (wie Anm. 13), Kölner Furierliste S. 18 f.

¹⁰⁰ Diarium Karl VII. (wie Anm. 13), Trierer Furierliste S. 26.

¹⁰¹ Diarium Karl VII. (wie Anm. 13), S. 288. „[...] hat der Mayntzische Herr Weyh- Bischoff (...) das Veni Sancte Spiritus zu singen angefangen, welches sodann von der Chur- Mayntzischen Capell=Music vollendet [...]“.

¹⁰² Diarium Karl VII. (wie Anm. 13), S. 41. „[...] so bald Ihrö Kayserl. Mai. in erwehnter Ordnung in die Kirche getretten, wurde von der Kayserlichen Capelle auf der Orgel über der Thüre dem Altar und Chor gegenüber die Antiphone: Ecce mitam Angelum meum, qui praecedat te & custodiat in via, & introducat in locum, quem praeparavi. angestimmt.“

¹⁰³ Diarium Karl VII. (wie Anm. 13), 2. Tl., S. 43. „Der Introitus Missae, das Kyrie eleison und Gloria in excelsis Deo aber ist, wie gebräuchlich, von der Kayserl. Capelle gesungen worden. Nach Verlesung der Epistel folgte das Graduale: „Omnes de Saba venient [...]“; Zu den Mittelalterlichen Krönungen siehe Goldinger, „Das Zeremoniell der deutschen Krönung seit dem späten Mittelalter“.

¹⁰⁴ Diarium Karl VII. (wie Anm. 13), 2. Tl., S. 43.

¹⁰⁵ Diarium Karl VII. (wie Anm. 13), 2. Tl., S. 43.

¹⁰⁶ Die Stellung des „Desiderium anima eius [...]“ im Krönungsdarium entspricht z. B. der Handschrift Ms. 12, Schlossbibliothek zu Aschaffenburg, fol. 60v.–72r..

lich seine Kaiserwahl verdankte, ermöglichte ihm am 23. Oktober 1744 den Einzug in München. Als Reaktion formierte sich die Allianz zwischen England, Österreich, den Niederlanden und Kursachsen, die allmählich militärisch die Oberhand gewann. Nach dem Tode Karls VII. am 20. Januar 1745 musste sein Sohn Max III. Joseph im Füssener Frieden vom 22. April auf alle Ansprüche auf den Kaisertitel verzichten. Den Kurfürsten blieb keine andere Wahl, als Franz Joseph von Lothringen, als einzigen Kandidaten am 13. September zum Kaiser zu wählen. Das Diarium zur Wahl und Krönung Franz I.¹⁰⁷ enthält nur eine Liste der Mainzer Hofkapelle,¹⁰⁸ da kein anderer Kurfürst persönlich erschienen war.¹⁰⁹ Neben dem Kapellmeister Johann Michael Zach¹¹⁰ werden der Konzertmeister Ignaz Schwachhofer, 3 Sängerinnen, 13 Sänger und Musiker, 1 Kalkant, 1 Instrumententräger, 10 Trompeter, 1 Pauker und 1 Paukenträger genannt. Dies stellte aber nicht die gesamte Besetzung dar, denn weitere „Vocalisten kommen noch zum Wahl=actu und Crönungs=Zeit“. Die Wahlmesse wurde von der Mainzer Hofkapelle alleine bestritten.¹¹¹ In den kurfürstlichen Delegationen befanden sich nur einzelne Trompeter und Pauker. Die kaiserliche Hofkapelle wird in den Furierlisten nicht genannt, da sie wahrscheinlich vor dem Kaiser in Frankfurt eintraf, um die Feier zum Eid auf die Wahlkapitulation vorzubereiten.¹¹² Zur Krönungsmesse, die von der kaiserlichen Hofkapelle musikalisch ausgestaltet wurde,¹¹³ wählte man wieder das Aachener Zeremoniell. Zur Aufführung kam ein Te Deum von Antonio Caldara,¹¹⁴ für dessen Ausführung fast 40 Musiker notwendig waren, sowie vermutlich Werke von Johann Georg Reutter.¹¹⁵

¹⁰⁷ Diarium Franz I. (wie Anm. 14).

¹⁰⁸ Diarium Franz I. (wie Anm. 14), Kurmainzer Furierzettel, S. 5.

¹⁰⁹ Wanger, *Kaiserwahl und Krönung im Frankfurt des 17. Jahrhunderts*, S. 49.

¹¹⁰ Klaus Bernward Springer, „Von Prag bis Ellwangen-Leben und Wirken des Mainzer Hofkapellmeisters Johann Zach“, in: *Mitteilungen der Internationalen Joseph Martin Kraus-Gesellschaft*, Buchen 2000, S.175–191.

¹¹¹ „On 4 October of the same year a mass by Zach was given at Frankfurt at the coronation of Emperor Franz I.“ Milan Postolka, Art. „Zach“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 27, London 2001, S. 708–709, hier S. 708.

¹¹² Möglicherweise war Christoph Willibald Gluck anwesend; siehe Bruce Alan Brown, Art. „Gluck“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 10, S. 24–58, hier S. 25.

¹¹³ „Bey dem Eintritt Ihro Königl. Majestät in die Kirche liessen sich die auf der Orgel stehende Kayserliche und sämtliche Churfürstliche Trompeter und Pauker hören“. Diarium Franz I., (wie Anm. 14), S. 94.

¹¹⁴ Caldara, Antonio (ca. 1670–1736): Te Deum a due Chori e con 2 Clarini, 2 Trombe e Timpani, 2 Violini e 1 Trombone concertanti, in: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Signatur 16105. Der Umschlag trägt die Aufschrift: „1.8bris 1745 a Frankforte in die coronationis“. Eine Abschrift befindet sich in der Staatsbibliothek zu Berlin: „Te Deum laudamus/ a due Chori, con 2 Clarini, 2 Trombe e/ Timpani, 2 Violini ed un Trombone in con=/certo,/del/ Sigr Antonio Caldara,/ Vice=Maestro di Capella di/S: M. C. e C. Carlo VI.o (:Zum Feste der Taufe Josephs II. am 13. März, 1741, und/zu Frankfurt an dessen Krönungstage aufgeführt:) Componiert 17.3.1724. Autograph M.V.I. 11887/R.u.f 106/Abschrift K.K Hof-Bibl. Wien 16105.“ Das Werk erschien 1906 in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich. Der Herausgeber bezieht sich aber auf das Autograph als Quelle, nennt jedoch keine Bibliothek. Vermutlich befindet sich das Autograph unter der in Berlin als „Signatur M.V.I. 11887/R.u.f 106“ bezeichneten Quelle in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde/Wien. Eine Nachfrage ergab nur, dass diese Signatur dort nicht bekannt ist. Frdl. Mitt. von Frau Dr. Ingrid Fuchs, Wien.

¹¹⁵ Johann Georg Reutter d. J. (1708–1772): „Elegit eum Dominus“, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Signatur HK 908. Der Komposition liegt ein Blatt mit dem Zeremoniell zum Schwur Karls VI. auf die Wahlkapitulation bei. Ein weiteres, zeitlich jüngeres Blatt enthält nur ein Gebet für den Kaiser aus dieser Zeremonie, wobei „Carolus“ durch „Franciscus“ ersetzt wurde. Wahrscheinlich erhielt Reutter 1745 den Auftrag, für diese Zeremonie eine neue Komposition zu schaffen. Unter der Signatur HK 923 befinden sich in dieser Bibliothek auch zwei kurze Kompositionen über die Gesänge zur Salbung (Unxerunt Salomonem, Unxit te Deus), sowie eine Komposition über „Desiderium anima ejus“. Textlich stimmen die Kompositionen mit dem Diarium von 1746 überein. Diese Stücke sind anscheinend zusammen zur Krönung Franz I. aufgeführt worden. Sowohl HK 923 als auch HK 908 sind zahlreiche Stimmen verschiedener Schreiber des 18. und 19. Jahrhunderts beigelegt. Sie sind demnach bis ins 19. Jahrhundert hinein regelmäßig aufgeführt worden. In österreichischen Bibliotheken existieren zahlreiche weitere Werke Reutters zur Liturgie des Epiphaniastages, z. B. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, HK 844, Graduale „Omnes de Saba venient“, sowie verschiedene Te Deum Kompositionen, die ebenfalls zur Krönung Franz I. entstanden sein könnten.

Auch das Diarium zur Wahl und zur Krönung Joseph II. zum römischen König im Jahr 1764 enthält nur eine Liste der Mainzer Hofkapelle.¹¹⁶ Neben dem Kapellmeister Johann Michael Schmidt und dem Konzertmeister Johann Ignaz Schwachhofer umfasst sie 6 Sängerinnen, 24 Sänger und Musiker, sowie „1 Calcant und Geigenmacher“, weitere „Vocalisten kommen noch zum Wahl=actu und Crönungs=Zeit“.¹¹⁷ Zur Delegation des Kurfürsten von Trier gehörten 7 Trompeter und 1 Pauker¹¹⁸ sowie zwei Trompeter und ein Pauker der Leibgarde. Der Kölner Delegation gehörten 4 Trompeter, 1 Pauker sowie 4 Trompeter und 2 Pauker der Leibgarde zu Pferd an.¹¹⁹ Aus Wien reisten Christoph Willibald Gluck, der für die Krönungsfeierlichkeiten möglicherweise die Kantate „Enea e Ascanio“ komponierte,¹²⁰ Karl Ditter von Dittersdorf, der berühmte Kastrat Quadagni und noch 20 weitere Personen der Wiener Hofkapelle an.¹²¹ Die kaiserlichen Trompeter und Pauker sind in dieser Aufstellung wahrscheinlich nicht enthalten. Eine weitere Festkantate zu dieser Krönung komponierte Johann Adolf Hasse.¹²² Nach den Angaben im Diarium musizierte die kaiserliche Hofkapelle in der Krönungsmesse teils allein, teils mit Unterstützung der Mainzer Hofkapelle.¹²³ Für die Behauptung, Dittersdorf habe die Messe zur Krönung Joseph II. geschrieben,¹²⁴ gibt es keinen Beleg. Seine „Missa solemnis in C“ ist frühestens 1768/69 entstanden und kam erst 1792 anlässlich der Krönung Franz II. zur Aufführung.¹²⁵

Die Frankfurter Krönung Leopold II. am 9. Oktober 1790 hat immer die meiste Beachtung gefunden, da Wolfgang Amadeus Mozart am 15. Oktober ein Konzert gab, in dem er auch das Klavierkonzert Nr. 26 D-Dur KV 537, das sogenannte „Krönungskonzert“ aufführte. Am 20. September 1790,¹²⁶ drei Tage vor Leopold II., reisten Antonio Salieri mit Ignaz Umlauf als Substitut sowie weitere 15 Hofmusiker aus Wien nach Frankfurt ab, wo am 28. September Salieris Oper „Axur, Re d’Ormus“ aufgeführt wurde. Die geringe Stärke der Wiener Hofkapelle weist darauf hin, dass für die Aufführung der Krönungsmesse eine Zusammenarbeit mit der Mainzer Hofkapelle geplant war. Die erhaltene Honorarliste Salieris für die Mainzer Hofkapelle¹²⁷ lässt auf eine Stärke von ca. 50 Musikern, darunter 13 Sängerinnen und Sänger schließen. Die Trierer Hofkapel-

¹¹⁶ Diarium Joseph II. (wie Anm. 15).

¹¹⁷ Mainzer Furielisten, Diarium Joseph II. (wie Anm. 15), S. 14.

¹¹⁸ Trierer Furielisten, Diarium Joseph II. (wie Anm. 15), S. 20, siehe auch Bereths, *Die Musikpflege am kurtrierischen Hofe zu Koblenz-Ehrenbreitstein*, S. 61 f.

¹¹⁹ Kölner Furielisten, Diarium Joseph II. (wie Anm. 15), S. 30 f.

¹²⁰ Bruce Alan Brown, Art. „Gluck“ in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, S. 34.

¹²¹ Karl Ditter von Dittersdorf, *Lebensbeschreibungen*, Leipzig 1801.

¹²² Johann Adolf Hasse: Egeria. Festa teatrale da rappresentarsi in musica nell’ imperial regio corte per l’incoronazione di Giuseppe II. re de’ Romani [...] L’anno 1764. Opus duarum partium. Libellum fecit Petrus Metastasio. Notantur personae et nomina cantorum. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Mus.Hs.18280.

¹²³ Diarium Joseph II. (wie Anm. 15), S. 108. „Während der Salbung sang die kaiserliche Hofkapellen=Musik unter Beihülfe der Kur=Mainzischen nachfolgende Antiphonun: Unxerunt Salomonem Sadoc Sacerdos et Nathan Propheta in Gihon, et ambulantes laeti dixerunt: Vivat Rex in aeternum. Alleluia!“, Diarium Franz I., (wie Anm. 14), S. 109. „Und nach Beschehener dieser Salbung ward von der kaiserlichen Hofkapellen= Musik die Antiphone abgesungen. Unxit te Deus oleo laetitiae prae consortibus tuis.“

¹²⁴ Diese Behauptung findet sich erstmals bei: Ignaz Arnold, *Gallerie der berühmten Tonkünstler des 18. u. 19. Jahrhunderts*, Erfurt 1910. Frdl. Mitt. von Herrn Johannes Kirner, München; sie wird noch heute verbreitet, z. B. „In 1764 he was commissioned to write the mass for the Frankfurt coronation of Archduke Joseph (later Emperor Joseph II) as King of the Romans“. Margaret Grave, Jay Lane, Art.: „Dittersdorf“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 7, S. 385–390, hier S. 386.

¹²⁵ Frdl. Mitt. von Herrn Johannes Kirner, München, Herausgeber dieser Messe.

¹²⁶ Rudolph Angermüller, *Antonio Salieri, Dokumente seines Lebens* (3 Bde.), Bad Honnef 2000, Bd. 2, S. 212 f.

¹²⁷ Konrad-Jürgen Kleinicke, *Das Kirchenmusikalische Schaffen von Vincenzo Righini*, Tutzing 1984, S. 210 f.

le kam nicht im Gefolge des Kurfürsten, sondern gastierte unter Johann Heinrich Böhm als kurtrierische Hofschauspielertruppe in Frankfurt.¹²⁸ Zur Wahl am 30. September erklang die „Missa in d“ des Mainzer Hofkapellmeisters Vincenzo Righini.¹²⁹ Eine Abschrift dieses Werkes übersandte Righini am 8. Mai. 1791 dem Trierer Kurfürsten.¹³⁰ Während der eigentlichen Wahl, die ca. 30 Minuten dauerte, spielten die Musiker zur Unterhaltung der Anwesenden weiter,¹³¹ eine Praxis die auch für frühere Krönungen anzunehmen ist.

Für die Krönungsmesse am 9. Oktober, die von den Wiener und Mainzer Hofkapellen gemeinsam ausgestaltet wurde, schuf Salieri sein „Te Deum laudamus de Inconorazione“ in D-Dur.¹³² Welche Messe zur Krönung erklang ist nicht zu klären, da sowohl die Abschrift der „Missa in Dis“ von Peter von Winter, als auch eine Quelle der „Missa in B“ von Ignaz Walter, der anlässlich der Krönung eine „Cantata sacra“¹³³ komponiert hat, entsprechende Eintragungen enthalten.¹³⁴ Möglicherweise erklang eine dieser Messen zur Krönung und eine in einem anderen Gottesdienst. Auch Righinis Messe wird allgemein als Krönungsmesse bezeichnet,¹³⁵ obwohl sie für die Wahlmesse komponiert wurde. Ein besonderer Augenzeugenbericht zur Krönung findet sich in den Lebenserinnerungen des Ritters von Lang.¹³⁶

„Am possierlichsten war es, als eine Bischofsmütze im lieblichsten Nasentone und lateinisch zur Orgel hinaus intonierte, ob sie oben nun wirklich den Serenissimum Dominum, Dominum Leopoldum wollten in regem suum habere, worauf der bejahende Chorregent gewaltig mit dem Kopfe schüttelte, seinen Fiedelbogen gräulich auf= und niederschwenkte, die Chorjungfern und Singknaben aber im höchsten Diskant herunterriefen: fiat! fiat! fiat! Sowie also von Seiten dieser kleinen Herrschaften nichts mehr entgegenzustehen schien, ging's nun mit der Krone eilends auf das kaiserliche Haupt, vom Empor aber mit Heerpauken und Trompeten donnernd herab: Haderipump! Haderipump! Pump! Pump!“

¹²⁸ Bereths, *Die Musikpflege am kurtrierischen Hofe zu Koblenz-Ehrenbreitstein*, S. 243.

¹²⁹ Kleinicke, *Das kirchenmusikalische Schaffen von Vincenzo Righini*, S. 19, Fußn. 55: „Vollständige Beschreibung... Leopolds II.“ Wien, 1790 „(...) Die Musik bei dem Hochamte war von dem Chur Mainzischen Kapellmeister Giggini (sic).“ Autograph in: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, S. m. 34234. Siehe auch Adam Gottron, *Mainzer Musikgeschichte von 1500-1800* (Beiträge zur Geschichte der Stadt Mainz, Bd. 18), Mainz 1959, S. 172 f.

¹³⁰ Kleinicke (wie Anm. 129), S. 24.

¹³¹ Erna Berger/Konrad Bund (Hg.): *Wahl und Krönung Leopolds II. 1790. Brieftagebuch des Feldschers der kursächsischen Schweizergarde*, Frankfurt am Main 1981, S. 51. Zur Wahl: „Es wurde anfangs eine Meße gelesen und sehr schöne Musice abwechselnt mit Trompeten und Pauken. Die 3 Herren Churfürsten wie auch die Herren Gesandten giengen die Zeit über in das Conclave und daurete eine halbe Stunde, ehe sie wieder herauskamen. Die Music daurete beständig fort.“; S. 63. zum Schwur auf die Wahlkapitulation am 4. Oktober: „Um 4 Uhr kam der Käyßer an der Pforte der Thumkirche. Er ist sehr lang und etwas schwächtigt. Er wurde durch die Herren Churfürsten und Ministres und den Reichsgraffen von Pappenheim, welcher vorangeng in römischen Habit, in das Conclave geführt, allwo das allerhöchste neuerwählte Reichsoberhaupt die Wahlkapitulation beschworen. Die Music hörte nicht auf, wie auch Trompeten und Pauken.“

¹³² *Te Deum laudamus de Inconorazione D-Dur*, Neuausgabe: J. Wojciechowski, Frankfurt 1977. In der Klosterbibliothek zu Kremsmünster befindet sich eine Komposition Salieris über „Desiderium anima eius“, s. Werkverzeichnis Jane Schatkin, John A. Rice, Art. Salieri in: *New Grove* (wie Anm. 111) Bd. 22, S. 149–155, hier S. 154

¹³³ Gottron, *Mainzer Musikgeschichte von 1500–1800* S. 170; Thomas Bauman Art. „Walter“, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 27, S. 55–56, hier S. 55.

¹³⁴ Peter von Winter (1754–1825): *Missa in Dis* „Producirt bei der Krönung des Kayssers Leopoldi in Francfurd“ CZ Pnm-XXLIX F 196, RISM A/II. 0550041593, Ignaz Walter (1755–1822) *Missa in B* „...prima vice pducta sub Coronatione / Aug: Imp: Leopoldi II^{di} / Francoforti ad Moenum...“ CZ Psj – 273 RISM A/II: 551.000.277; Répertoire International des Sources Musicales Serie A/II, *Musikhandschriften nach 1600*, CD-ROM, 11. kumulierte Ausgabe, 2003.

¹³⁵ Siehe: Kleinicke, *Das kirchenmusikalische Schaffen von Vincenzo Righini*. Laut Quellenverzeichnis S. 79 trägt die Kopie der Messe in Prag, Národní Museum, Signatur: Ry 2133 die Aufschrift: „asquita nel Domo di Franchfort li 9. Octobre 1790 per il giorno del Elazione di Sua Sacra Vesarea Maesta l'imperatore Leopoldo II.“

¹³⁶ Hans Hausherr, *Die Memoiren des Ritters von Lang, 1764-1835*, Stuttgart 1957, S. 114.

Nach dem plötzlichen Tod Leopold II. stand 1792 die letzte Kaiserwahl und -krönung in Frankfurt an. Am 3. Mai wies die Hofmusikdirektion Salieri an in Mainz anzufragen, „ob nicht zur Erzielung mehrerer Ersparniß nach dem Beyspiele von ad: 790, die Kurmainzische Hof Kapelle die dreimalige Bedienung bey des K: Königl Krönung in Frankfurt, gegen ein zu bestimmendes billiges Pauschquantum übernehmen würde“¹³⁷. Am 12. Mai antwortete der Mainzer Hofmusiker Johann Franz Xaver Sterkel, dass sein Schwager Righini in Berlin weilt, die Mainzer Hofkapelle aber unter Salieris Leitung spielen würde, wenn Righini nicht rechtzeitig zurückkehren sollte.¹³⁸ Salieri teilte dieses Ergebnis der Hofmusik-Direktion mit und erstellte anscheinend auch einen Besetzungsvorschlag, denn am 22. Mai fertigte diese ein Schreiben an Salieri aus, in dem die Mitnahme der 4 Kapellknaben und des Substituten Umlauf als unnötig angesehen wird. Für die Mainzer und die Wiener Hofkapellen liegen keine Besetzungslisten vor, doch dürften beide in etwa die Stärke von 1790 gehabt haben. Zur Wahl erklang vermutlich wieder Righinis „Missa in d“, die er später nach Wien übersandte und für die er ein Honorar von 50 Zechinen erhielt.¹³⁹ Zur Krönung Franz II. am 14. Juli 1792 kamen eine Messe von Dittersdorf¹⁴⁰ und vermutlich wieder Salieris „Te Deum“ zur Aufführung. Im Gefolge des Kurböhmischen Wahlbotschafters Fürst von Esterhazy befand sich auch Joseph Haydn.¹⁴¹

Obwohl dieser Beitrag aufgrund der immensen Aktenbestände in den kurfürstlichen und kaiserlichen Archiven, deren lückenlose Bearbeitung Jahre in Anspruch nehmen würde, zwangsläufig lückenhaft bleiben muss, lässt sich trotzdem zweifelsfrei erkennen, dass die Reichsstadt Frankfurt durch die Anwesenheit der kaiserlichen und kurfürstlichen Kapellen während der Wahl- und Krönungstage zu einem bedeutenden deutschen Musikzentrum wurde.

Vollkommen unbeachtet mussten hier auch Festkompositionen zu den Krönungsfeierlichkeiten und Inthronisierungen aus anderen Reichsstädten und fürstlichen Residenzen bleiben. Da es sich um eine sehr große Zahl von Werken hervorragender Komponisten, wie z. B. Dietrich Buxtehude, Philipp Heinrich Erlebach, Francesco Antonio Vallotti, Gottfried Heinrich Stölzel, Joseph Haydn und Ludwig van Beethoven handelt, wären weiterführende Studien durchaus lohnenswert.

¹³⁷ Angermüller, *Antonio Salieri, Dokumente seines Lebens*, S. 246.

¹³⁸ Gotttron, *Mainzer Musikgeschichte von 1500–1800*, S. 174. Die Österreichische Nationalbibliothek in Wien besitzt zwei Kaiser Franz II. gewidmet Werke Sterkels: „Messa a quatro parti cantanti...“, Mus.Hs.16208. und „Te Deum, a quatro parti cantanti [...]“ Mus.Hs.16209, frdl. Mitt. von Herrn Erich Staab, Erlangen, siehe auch Riedel, „Kirchenmusik als politische Repräsentation. Zur Vertonung des Te Deum laudamus im 18. und 19. Jahrhundert“.

¹³⁹ Kleinicke, *Das kirchenmusikalische Schaffen von Vincenzo Righini*, S. 20, Quittung S. 219.

¹⁴⁰ Carl Ditter von Dittersdorf (1739–1799) *Missa solemnis* in C k327, in: München, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. Ms. 1639, nur Kyrie und Gloria: „Ist bey der Kaiser Krönung in Frankfurth gemacht worden“, Neuausgabe: Carus-Verlag, Echterdingen, herausgegeben von Johannes Kirner.

¹⁴¹ Hubert Unverricht, „Joseph Haydns briefliche und persönliche Begegnung mit Mainzer Musikern“, in: *Festschrift Helmut Federhofer zum 75. Geburtstag*, Tutzing 1988, 427–443.

Die Tabulatur von Kemberg vom Beginn des 17. Jahrhunderts – ein Beitrag zur Musikgeschichte in der Umgebung Wittenbergs

von Reinald Ziegler, Stuttgart

I.

Im Jahr 1907 greift Johannes Rautenstrauch eine Anmerkung zu einem Quellenfund Arno Werners in unmittelbarer Nähe Wittenbergs auf, die dieser 1902 in seiner *Geschichte der Kantorei-Gesellschaften im Gebiete des ehemaligen Kurfürstentums Sachsen*¹ mitgeteilt hat: er spricht davon, dass sich „eine große Anzahl von Buchstaben-tabulaturen [...] in den Kantoreiakten der Probstei Kemberg“ befänden.² Werner hatte dagegen lediglich angegeben, dass es sich um „eine größere Anzahl“ [Hervorhebung nicht im Original] handele. Im Jahre 1932 kommt Arno Werner noch einmal auf seine Forschungen in Kemberg zu sprechen³, als es ihm darum geht, die Rolle der Instrumentalbegleitung für den Chorsatz zu diskutieren:

„Die Orgel, soweit eine solche schon vorhanden war, begleitete in gewissen Fällen den Choralgesang. Dafür sprechen handschriftliche für Orgelbegleitung abgesetzte Gesangswerke, wie ich solche in Kemberg bei Wittenberg sah, und die allerdings geringe Zahl von Motettenwerken mit Hinweis auf Orgelbegleitung.“

Seine Einschätzung der Tabulaturschriften, deren Entstehungszeit er etwas großzügig zur „Lutherzeit“ ansetzt, geschieht aus der Erinnerung heraus⁴, wobei ihm wegen seiner auf den mitteldeutschen Raum begrenzten Forschungen die umfangreichen schon 1890 publizierten Arbeiten Emil Bohns zu den Breslauer Tabulaturen wohl nicht bekannt geworden waren⁵. Seitdem hat offenbar keine Prüfung der Quellenlage im Einzelnen stattgefunden.

Zunächst sind die Aussagen Arno Werners zu präzisieren und zu korrigieren: Die Durchsicht der zahlreichen Einzelbände der Probstei-Verwaltung, die in Kemberg seit dem 16. Jahrhundert erhalten sind, erbrachte, dass sich in dem umfangreichen Bestand ein Band mit 745 nummerierten Blättern befindet, der nach dem Archivverzeichnis⁶ „Miscella Kembergensis“ enthält. Dieser 31. Band des Rechnungs-Archivs unterscheidet

¹ Arno Werner, *Geschichte der Kantorei-Gesellschaften im Gebiete des ehemaligen Kurfürstentums Sachsen*, Leipzig 1902, S. 22, Anm. 1.

² Johannes Rautenstrauch, *Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen (14.–19. Jahrhundert). Ein Beitrag zur Geschichte der katholischen Bruderschaften, zur Geschichte der vor- und nachreformatorischen Kurrenden, Schulchöre und Kantoreien Sachsens*, Leipzig 1907, S. 145, Anm. 5.

³ Arno Werner, *Vier Jahrhunderte im Dienste der Kirchenmusik. Geschichte des Amtes und Standes der Kantoren, Organisten und Stadtpfeifer seit der Reformation*, Leipzig 1932, Repr. Hildesheim / New York 1979, S. 7.

⁴ Meine Kenntnis geht auf einen Forschungsaufenthalt in Weimar 1988 zurück, als ich u. a. umfangreichen Einblick in den Nachlass Arno Werners nehmen konnte, der damals zum Besitz des Instituts für Volkskunde (heute übergegangen in das Institut für Musikwissenschaften) der Hochschule für Musik Franz Liszt in Weimar gehörte. Dort fand sich innerhalb der Akte 1350 folgender Vermerk: „Im Pfarrarchiv Kemberg fand ich Orgeltabulaturen, eingehftet in die Kantoreiakten für [sic !] Gesänge von Lassus u. Gallus.“ Weiter: „Kantoreiakten gehen bis 1560 zurück.“ Seiner Entdeckung liegt ein Ortsbesuch im Jahre 1902 zu Grunde. Meinen Versuchen, Forschungen zur Quellenlage zu unternehmen, war erst 2002 Erfolg beschieden: ich bedanke mich ausdrücklich für das freundliche Entgegenkommen von Herrn Pfarrer Neithard Ebel, Kemberg.

⁵ Emil Bohn, *Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Staatsbibliothek zu Breslau. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik im XVI. und XVII. Jahrhundert*, Breslau 1890 (Repr. Hildesheim / New York 1970).

⁶ *Verzeichnis der Kirchenbücher in Kemberg*, aufgestellt von „Reimer“, datiert am 8.10.1958, S. 46, Folio-Bände.

sich äußerlich nicht von den umstehenden Bänden: als Einband wurden Pappeckel benutzt, die mit einem braun-schwärzlich marmorierten Papier beklebt worden sind, das auf der Vorderseite schon etwas gelitten hat. Die Deckel konnten ursprünglich mit Lederschnüren zusammengebunden werden, die noch am vorderen Deckel erhalten sind. Die Ecken sind zusätzlich mit Leder verstärkt. Auf dem ledernen Buchrücken finden sich oben Spuren eines alten Etiketts. Die Einbinde-Arbeiten sind nach dem Deckblatt von dem Kemberger Praepositus und Superintendenten D. Augustus Müller⁷ am 30. August des Jahres 1721 abgeschlossen worden⁸. Er hat in diesem Band Blätter verschiedenen Formates vereint, deren Inhalt zumeist die Kantorei betrifft. Darunter findet sich u. a. eine große Anzahl von Kantorei-Ordnungen und Mitglieder-Verzeichnissen der Kantorei-Gesellschaft⁹, die Arno Werner vor allem interessiert haben dürften. Innerhalb des Bandes, der Niederschriften aus der Zeit zwischen 1563 und 1724 enthält¹⁰, finden sich auch 23 Blätter¹¹ einer Orgeltabulatur im üblichen Kanzlei-Format (ca. 19,3 x 32 cm), deren leergebliebene Stellen offenbar als Konzept für das Zahlenwerk des jährlich zu erstellenden Rechenschaftsberichtes gedient haben. Dementsprechend verstümmelt sind viele der Abschriften: Rund die Hälfte der insgesamt 21 verschiedenen Notate ist nur noch lückenhaft oder durch den Verlust von Seiten unvollständig erhalten. Über einen Vergleich der in einer Liste konzeptartig erfassten Namen der Kantorei-Mitglieder mit denen der umgebenden Rechenschaftsberichte kann auf das frühe 18. Jahrhundert als Zeitpunkt der Zweckentfremdung rückgeschlossen werden.¹²

⁷ D. August Müller stammt aus Meuro in der Umgebung Wittenbergs. Er hat sich am 10.7.1699 zum Studium in Wittenberg eingetragen. Ab 1700 trägt er den Magistertitel, wird am 25.8.1707 Adjunkt der philosophischen Fakultät und am 20. 3. 1710 Lizentiat der Theologie. Nach den Matrikeln promoviert er zum Doktor der Theologie am 2.10.1711 (Vgl. Fritz Junke (Bearb.), *Album Academiae Vitebergensis, Jüngere Reihe*, Teil 2 (1660–1710), Textband, Halle 1952 (= Arbeiten aus der Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt in Halle a. d. Saale, (Bd. 1), S. 233). Eine recht genaue Darlegung seines Lebenslaufes, dessen berufsbezogene Daten nicht immer genau mit den Matrikeln übereinstimmen, ist von seinem Sohn und Amtsnachfolger Gottlieb anlässlich der Heirat seiner Schwester mit dem Rektor der Stadtschule in Leipzig, Johann Jacob Reiske, am „23. des Heumonats 1764“ in Leipzig erschienen (Repr. hg. v. Günther Böhme als: „Die Geschichte seiner Voraeltern von Dr. Gottlieb Müller, Probst und Pastor der Stiftskirche zu Kemberg, auch der dasigen Dioces Superintendent“, in: *Heimatgeschichtliche Mitteilungen* 4, [Kemberg] 1998, unpaginiert).

⁸ Müller hatte zu Beginn seiner Amtszeit als Probst (vgl. *Die Geschichte seiner Voraeltern*) 1716 noch zusätzlich das Bürgermeister-Amt bekleidet, vgl. den obengenannten Band 31 des Rechnungsarchivs, fol. 408.

⁹ Vgl. a. die folgende Anm. Erhalten sind Kantorei-Ordnungen aus den Jahren 1633 (fol. 534–537), 1653/1657 (als Korrektur-Exemplar auf der Basis der vermutlich ersten Satzung, fol. 538–541, in weitreichenden Auszügen nachgedruckt in: *Bilder aus der Geschichte der Stadt Kemberg, Festschrift zum Heimatfest 1910*, Kemberg 1910, Repr. Kemberg Juli 2003, S. 49–51), 1679 (fol. 542–546), 1698 (fol. 548–556), 1718 (fol. 648–651, abgefasst von A. Müller), Mitgliederverzeichnisse der Kantorei – beginnend mit dem „CATALOGVS / Regum Musici Chori, in Ecclesia et Schola Kembergensi, ab anno Christi 1563“ – die jährlich erstellt wurden und mit geringen Lücken bis zum Jahr 1609 erhalten sind (fol. 475–527) und zusätzlichen Abrechnungen für die Convivien. Dazu kommen Kantorei-Rechnungen und Mitglieder-Listen für die Convivien aus den Jahren 1699–1721 (fol. 560–576, die Tabulaturseiten eingeschlossen). Innerhalb der Akte K 12/1 findet sich in einem blauen Umschlag eine weitere Kantorei-Ordnung aus dem Jahr 1686 mit 18 Unterschriften der Mitglieder und einer separaten Liste für die auswärtigen Mitglieder. In derselben Akte sind Kantorei-Rechnungen aus den Jahren 1746, 1747 und 1748 (ausgeführt von August Müller) enthalten. In der Akte K 12/2 findet sich eine weitere Kantorei-Ordnung aus dem Jahr 1752 (fol. 1–4) nach der Vorlage der Satzung von 1718 (von Gottlieb Müller (s. o.), Pfarrer und Superintendent, „übersehen und gebeßert“, fol. 8–11), dazu ein laufend ergänztes Mitglieder-Verzeichnis, fol. 4v–7 aus der Zeit von 1750 bis gegen 1824) und drei weitere Kantoreirechnungen aus den Jahren 1790/1791 bis 1792/93 (fol. 12ff, 16ff, 20ff.). Bezugspunkt der Zitate ist, wenn nicht anders angegeben, im Folgenden immer die erstgenannte Akte der *Miscella Kembergensis*.

¹⁰ Die Aufschrift des Bandes gibt als Zeitrahmen lediglich Schriftstücke der Jahre 1624 bis 1724 an. Einzelne Vermerke sind auf bestehende Schriftstücke noch später nachgetragen worden.

¹¹ Das auf fol. 667 folgende Blatt wurde bei der Follierung übersehen; die Blattzahl wurde von mir im nachstehenden Konkordanzverzeichnis mit [667a] ergänzt.

¹² Der Tabulatur voran stehen Papiere, die auf 1721/1722 datiert sind. Die auf die Tabulatur folgenden Seiten sind dann wieder älter: fol. 679 ist auf den 25. Februar 1668 datiert. – Der Zeitraum lässt sich zudem eingrenzen, wenn man die Namen einzelner Teilnehmer mit den umstehenden Jahresberichten vergleicht: so ist beispielsweise W. Zincke 1701, 1707/08 (fol. 575 bzw. 591v), 1716–1718 (fol. 613v–614) und auch noch 1721 (fol. 623v) genannt.

II.

Die recht bräunlichen Papiere von relativ grober Qualität sind mindestens drei verschiedenen Produktionsstätten zuzuordnen: der größte Teil (ab fol. 661) besteht aus Papieren der Papiermühle Untergöltzsch¹³, zwei Blätter (fol. 659f.) besitzen das Wasserzeichen der Papiermühle Niederzwönitz¹⁴. Das erste Blatt, dessen Wasserzeichen nur schwer zu erkennen ist, stammt aus der Papiermühle im schönburgischen Waldenburg.¹⁵ War die Datierung im letzten Fall nur annähernd möglich (um 1607), so ließen sich wegen fehlenden Vergleichsmaterials auch im ersten Fall keine Rückschlüsse ziehen; dagegen konnten ähnliche Zeichen für die Niederzwönitzer Papiere zwischen 1613 und 1621 festgestellt werden.¹⁶

Aus den leichten Wasserschäden auf der oberen Innenseite der Blätter 659 bis zum Ende der Tabulatur (fol. 678) lässt sich schließen, dass das Einzelblatt 668, dessen Rückseite nur zur Hälfte beschrieben war, erst später, vielleicht zum Zeitpunkt seiner Verwendung als Rechnungspapier, verkehrt (auf dem Kopf stehend) mit eingebunden worden ist. Um 180° verdreht wurde die Vorlage noch für einige weitere Konzepteinträge.¹⁷

Fol. 672 ist erst nach seiner Verwendung zu Rechnungszwecken bis auf einen Rest fast vollständig ausgerissen worden; dadurch ging der um 90° verdreht geschriebenen über zwei Seiten hinweg reichenden (und oben schon erwähnten) Namensliste der Anfang verloren. Wegen der sehr straffen Bindung können Rückschlüsse auf den Zusammenhang der Blätter nur über die Wasserzeichen in Verbindung mit den Heftfäden gezogen werden: jeweils vier Doppelblätter umfasst der Teil von fol. 661 bis [667a] und 669 bis 678. Das Einzelblatt 668 (s. o.) enthält den Anfang des Hymnus *Veni redemptor gentium* von Leonhard Schröter (Zitier-Nr. 7) und gehört ursprünglich vor Blatt 661. In-

¹³ Die gängigen Karteien enthalten keine Abbildung dieses Zeichens. Ein im weiteren Sinn ähnliches Zeichen findet sich bei Wolfgang Schlieder (Hg.), *Besitzer und Papiermacher auf Papiermühlen in Sachsen und angrenzenden Gebieten*, zusammengestellt von Dora Doss, bearbeitet von Wolfgang Schlieder, Marburg / Lahn 1993, S. 60. Charles-Moise Briquet (*Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600. A Facsimile of the 1907 edition with a supplementary material contributed by a number of scholars*, hrsg. v. Allan Stevenson, Amsterdam 1968) gibt mit Nr. 845 zwar ein ähnliches Zeichen (wesentlich kleinerer Durchmesser, andere Umschrift) wieder, kann es aber noch nicht zuordnen (die beiden Buchstaben MK beziehen sich auf die Person des Papiermüllers Martin Kunz, der ab 1590 bekannt ist, vgl. Doss, ebd.).

¹⁴ Ein ähnliches Zeichen findet sich nur einmal in den gängigen Wasserzeichenkarteien: bei Gerhard Piccard, *Die Wasserzeichenkartei Piccard im Hauptstaatsarchiv Stuttgart*, Findbuch XV/2, Stuttgart 1987, Nr. 1788. Es gehört einer späteren Zeit an.

¹⁵ Vergleichbare Wasserzeichen innerhalb der Leipziger Papierhistorischen Sammlungen finden sich in der Mappe Waldenburg 444/0/2a, Slg. Steinmüller; sehr ähnlich ist das Zeichen mit der Zugangs-Nr. 1982–285, datiert 1607; Abbildungen ähnlicher Zeichen sind einsehbar innerhalb meiner Arbeit *Die Musikaliensammlung der Stadtkirche St. Nikolai in Schmölln. Repertoiregeschichtliche Studien und Katalog. Ein Beitrag zur Musikgeschichte im 16. und 17. Jahrhundert in Mitteldeutschland*, Tutzing 2003 (= Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft Bd. 23), Bd. 2, S. 451, Waldenburg 2a (Wasserzeichen zwischen zwei Stegen).

¹⁶ Freundliche Mitteilung von Frau Andrea Lothe, Deutsches Buch- und Schriftmuseum der Deutschen Bibliothek in Leipzig, Papierhistorische Sammlungen. Die zum Vergleich herangezogenen Wasserzeichen mit der Signatur Niederzwönitz II 441/0/4 befinden sich demnach davon abweichend zumeist nicht zwischen den Stegen, sondern auf dem Steg.

¹⁷ Auf Fol. 660v findet sich nach einer ausführlichen Anrede der Beginn eines Briefes, in dem ein Anliegen formuliert werden soll: „Nach dem der harthe wintter bey vns wiederumb sich ein stellet hatt Vndt man einer warmen stube nicht wol entrathen kann [die letzten vier Worte sind gestrichen] zu Verrichtung seiner befohlenen [Anm. schlecht leserlich, weil gestrichen] Sachen dem Ehrwürden Achtbaren Vnd“ hier abbrechend; darunter „dem Ehrwürdigen“; wiederum darunter der Text: „Herr Vnßer Herscher wie herlich ist dein Nahmen in Allen landen dann“. – Fol. 667av sind nur wenige Zeilen einer Anrede eingeschrieben worden, die fol. 669 in der untersten Spalte, die für die Tabulatur nicht benötigt worden ist, zum Konzept eines Briefes an einen „Ober-Lieutenant“ ausgeweitet sind, in dem um einen Zahlungsaufschub nachgesucht wird. Nicht verdreht findet sich auf fol. 674 in den leergebliebenen Platz über dem Textincipit „Sicut locutus est ad patres nostros“ [sic] des Magnificats die Schreibübung „Demnach Ihre Churfl.“.

nerhalb der ersten fünf Blätter (Heftfäden zwischen fol. 656 und 657 bzw. 658 und 659) sind insgesamt vier Blätter ausgerissen worden, wobei das fol. 657 nachfolgende Blatt noch vor dem Eintrag der Tabulatur entfernt worden sein muss, die durchgehend die beiden Seiten fol. 657v und 658 heutiger Zählung umfasst. Textverluste sind nach fol. 658 (zwei Blätter) eingetreten und auch nach fol. 660 wahrscheinlich (ein Blatt).

Die Stücke bilden einen Teil einer umfangreicheren Tabulatur, die mindestens 34 gezählte Stücke umfasst haben muss, wie an den noch erhaltenen originalen Nummern abzulesen ist. Verloren sind die Stücke bis zur Nummer 17; eine der Hymnen des Leonhard Schröter, „Christe qui lux es“ war von der Nummerierung nicht erfasst. Um alle Abschriften – auch die fragmentarischen – nach ihrer Reihenfolge zu erfassen, wurde hier eine fortlaufende Nummerierung eingeführt, nach der im Folgenden zitiert wird (Zusammenstellung am Ende dieses Artikels).

Die Tabulatur-Abschriften sind mit Tinte unterschiedlicher Färbung als Gebrauchsniederschriften mit schneller Feder zu Papier gebracht worden. Das erste der beiden vertikal geschriebenen Tabulaturnotate (Nr. 6), dessen erste Zeile im Falz kaum zu lesen ist, liegt sicher noch vor dem Zeitpunkt, zu dem die Idee eines größeren Zusammenhangs Gestalt annehmen konnte. Zudem sind die Zeilenstriche ohne Lineal auf Geratewohl gezogen wie bei der Abschrift Nr. 15, die nur den Anfang des Stückes umfasst und unvollständig bleibt. Nachdem Nr. 16 nicht in die ursprüngliche Nummerierung eingegangen ist, kann angenommen werden, dass das *Magnificat quarti toni*, das nur unvollständig abgeschrieben worden und dessen zugehörige linke Seite verlorengegangen ist, schon damals nicht für den Rang einer gezählten Abschrift vorgesehen war. Die unvollständige Reihe der Magnificats ist demnach zusätzlich unterbrochen. Späteren Datums wird auch die Abschrift einer kurzen dreistimmigen „Aria“ in unregelter Partitur (Nr. 11) auf dem unteren Teil von fol. 663v sein.

III.

Schriftstilistische Eigenheiten lassen an mindestens zwei verschiedene Stadien derselben Handschrift denken. So bleibt die Buchstabenform weithin konstant, auch die systematische Oktavtrennung zwischen h und c ist allen Abschriften eigen. Tonhöhenstriche der zweiten Oktave werden über dem Strich der ersten ergänzt. Die Buchstaben einer Schreibgruppe, im tempus imperfectum diminutum immer eine Semibrevis umfassend, werden häufig ligiert. Breven können unzerteilt notiert werden, ebenso Synkopen im Wert einer Semibrevis; auch andere Notenwerte, die die Tactus-Grenze überschreiten, bleiben in aller Regel unzerteilt. Bindungen oder Ligaturen werden nicht verzeichnet. Die rhythmischen Zeichen der punktierten „Noten“ ab dem Wert der Minima werden mit den nachfolgenden kürzeren Werten ligiert, punktierte Breven werden immer zerteilt. Die Kleinbuchstaben für die Tonhöhen der kleinen bis zur zweigestrichenen Oktave entstammen der Kursive; eine Spezialform hat das g, das ausschließlich in der schneller zu schreibenden Gamma-Form (γ) auftritt. Für den Kleinbuchstaben h werden nebeneinander zwei Formen gebraucht: neben der für Korrekturen zu h besonders geeigneten Form, die aus dem Kleinbuchstaben b mit angehängter Unterlänge besteht, kommt die meist ligierte Form des h mit einer oberen und einer unteren Schleife vor.

Die für die große Oktav verwendeten Buchstaben G und B gehören wie die Kleinbuchstaben der Kursive an, A, D, E und F der einfacheren Versalien-Form. Eine Sonderform für F bahnt sich im letzten Stück an: hier nimmt der Schreiber immer wieder den Kleinbuchstaben und setzt ihn mit einer Schleife links an. Das große H wird meist in einem Zuge notiert – nur einmal innerhalb der fragmentarischen Abschrift Nr. 5, an der Stelle (fol. 659), wo die achte Stimme flüchtig nachergänzt wurde, steht die Versalienform; daneben findet sich nur an dieser Stelle die Form der Kursive für das große F.

IV.

Von den insgesamt 21 Stücken konnten bislang drei nicht identifiziert werden, wobei Nr. 5 stilistisch den Motetten Friedrich Weissensees verwandt ist, aus dessen 1602 erschienenen *Opus melicum* drei Stücke übernommen worden sind (Nr. 19–21). Nur um Weniges älter ist Hieronymus Praetorius' achtstimmige Motette *Factum est silentium* (Nr. 15), die zuerst 1599 gedruckt vorliegt. Der fragmentarisch ausgeführte Anfang ist um 90° verdreht noch vor Einführung der originalen Nummerierung auf einer zu diesem Zeitpunkt noch nicht genutzten Schlussseite eines Heftes zu 6 Doppelblättern notiert worden. Diese Abschrift liegt innerhalb der Reihe der fünf Magnificats von O. di Lasso aus dem Druck des Jahres 1567, zugleich die ältesten Stücke der Tabulatur. Auch mehrere andere Stücke hat der namentlich nicht bekannte Schreiber immer wieder unmittelbar nacheinander aus einem Druck abgeschrieben: Nr. 2 und 3 entstammen Johann Knöfels *Cantiones piae* aus dem Jahre 1580, und aus Leonhard Schröters *Hymni sacri* (1587) sind vier Stücke in Folge entnommen worden (Nr. 7–10).

Ein übergeordneter Zusammenhang für die ursprüngliche Nummerierung scheint darüber hinaus nicht lückenlos zu bestehen; die Stimmenzahl wechselt zwischen acht und sechs; auch das Repertoire ist heterogen: es umfasst Motetten, Hymnen, einen Teil einer Messe und Magnificats, allenfalls lässt sich eine gewisse Ordnung nach dem Kirchenjahr annehmen, die von der kompakten Abschrift der Hymnen allerdings durchbrochen worden ist. Die Repertoirevielfalt lässt andererseits darauf schließen, dass es sich um die persönliche Handschrift des Organisten handelte¹⁸, der zu einem späteren Zeitpunkt seine für die Praxis benötigten Niederschriften zusammengebunden hat. Insofern wären die 23 Blätter der Tabulatur sicher nur als ein kleiner Rest seiner Intavolierungen anzusehen.

Die Reihenfolge der abgeschriebenen Stimmen ist nach der Schlüsselung festgelegt worden: doppelhörige Partien lockern so das Gefüge auf. Dem Schreiber unterlaufen nur relativ wenige Fehler, die die Tonhöhen betreffen, doch sind die Lagen der kleinen und eingestrichenen Oktave immer wieder fehlerhaft gekennzeichnet. Eine geringe Abweichung im Stimmverlauf findet sich bei Nr. 3¹⁹, bei der zusätzlich – wahrscheinlich aus Platzgründen – der Schluss in der Altstimme verkürzt worden ist. Abweichungen gegenüber der Druckvorlage finden sich zudem bei dem Hymnus Nr. 8²⁰, so dass hier an eine hand-

¹⁸ Ähnliche Beobachtungen ließen sich bei den Schmöllner Tabulaturen machen, vgl. Ziegler, Bd. 1, S. 71.

¹⁹ Ab der 44. Semibrevis ist die Altstimme mit der Nachbarstimme für die Dauer von neun Semibreven verwechselt worden.

²⁰ Die Altstimme ist in der dritten Zeile der Druckvorlage ab der Dauer der 10. Semibrevis für insgesamt 7 Semibreven verbessert, wohingegen die bei Ligaturen rhythmisch nicht fehlerfrei notierte Basstimme ab der Stelle, die der 16. Semibrevis entspricht, in der vierten Zeile der Druckvorlage für die Dauer von sechs Semibreven noch fehlerhafter wird.

schriftliche oder wenigstens handschriftlich verbesserte Vorlage gedacht werden muss. Die beiden Bassstimmen sind bei Nr. 21 vom Beginn bis zur Hälfte der dritten Zeile gegenüber der Druckvorlage immer wieder gekreuzt, wobei das Bemühen spürbar wird, die tiefsten Noten zumeist im Zusammenhang mehrerer Tempus-Einheiten in die unterste Stimme zu bringen. In der ersten Zeile des drittletzten Stückes Nr. 19 ist die als vierte abgeschriebene Stimme zunächst fehlerhaft notiert worden (die der zehnten Brevisgruppe vom Beginn an entsprechenden Noten sind versehentlich ausgelassen worden), doch ist das Versehen noch vor dem Abschreiben der fünften Stimme bemerkt worden: die vierte Stimme wird gestrichen, erneut abgeschrieben und die Abschrift insgesamt fortgesetzt.

Ein Hinweis auf die Funktion der Orgel als Begleitinstrument ist das Fehlen einer der beiden Stimmen in Diskant- bzw. Altlage, so dass die sechsstimmigen Magnificats nur im fünfstimmigen Satz erscheinen.²¹

Drei Stücke sind quarttransponiert (Nr. 2, 3 und 12), wobei innerhalb einer Motette von Knöfel (Nr. 3) eine Leittonschärfung, die in der Transposition ein dis erfordert hätte, weggelassen wird.²²

V.

Über die Kirchenmusik in Kemberg lässt sich einiges aus derselben Akte entnehmen: Das früheste Mitglieder-Verzeichnis der Kantorei stammt aus dem Jahre 1563.²³ Die Zahl der Mitglieder liegt in der Folgezeit bis 1609 immer bei 17 bis 18 Personen, die namentlich aufgeführt sind. Aus den Forschungen A. Werners und J. Rautenstrauchs ist bekannt, dass die Organisten wie auch die Kantoren und die Pfarrer kraft Amtes Mitglieder des Vereins waren²⁴, dennoch wird innerhalb derselben Zeit nur einmal, im Jahre 1564 (fol. 477v) ein Organist direkt genannt, während andere Dienstbezeichnungen weitaus häufiger beigegeben sind.²⁵ Die Orgel findet im Jahre 1628 Erwähnung, als das Consistorium in Wittenberg die ratenweise Rückzahlung der 200 Gulden verlangt, die zu ihrer Verbesserung „erborget“ worden sind.²⁶

Wie sich aus den Visitationsakten des Jahres 1575 ergibt, die schon Rautenstrauch zitiert²⁷, war in Kemberg wie auch in anderen kleinen Städten Mitteldeutschlands das Amt des Organisten zumeist mit dem des Stadt- und Kastenschreibers verbunden.

²¹ Den Verlust eines Stimmbuches anzunehmen erübrigt sich, weil jede Stimme separate Stimmbücher hat.

²² Erste Stimme, vierte Zeile, achte Semibrevisgruppe. – Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Bd. 3, Wolfenbüttel 1619 (Repr. Kassel u. a. 1978), S. 81, geht auf dieses Stimmungsproblem ein und nennt drei Möglichkeiten, diesem zu begegnen: der Klang könne ohne die Terz (dis) oder stattdessen mit der kleinen Terz (d) gespielt werden, daneben könne der Ton mit ‚Mordanten‘ so verziert werden, dass die klangliche Unreinheit („Dissonantz“) nicht zu hören sei.

²³ Arno Werner, *Geschichte der Kantorei-Gesellschaften*, S. 18, gibt – möglicherweise aus dem Gedächtnis zitierend – entgegen seinen eigenen handschriftlichen Notizen an, die frühesten Nachrichten zur Kantorei in Kemberg nur bis zum Jahr 1648 zurückverfolgen zu können (vgl. a. Anm. 4 dieses Artikels).

²⁴ Vgl. A. Werner, *Geschichte der Kantorei-Gesellschaften*, S. 23, ebenso in: ders., *Freie Musikgemeinschaften alter Zeit im mitteldeutschen Raum*, Wolfenbüttel / Berlin 1940 (= Schriftenreihe des Händelhauses in Halle. Veröffentlichungen aus dem Musikleben Mitteldeutschlands, Heft 7), S. 8. und J. Rautenstrauch, *Luther und die Pflege der kirchlichen Musik*, S. 140f., S. 142 und S. 145.

²⁵ Ähnlich liegt der Fall in der damals Schönburgischen Kleinstadt Waldenburg (vgl. Ziegler, Bd. 1, S. 30f. zur Person des Organisten Michael Sieber).

²⁶ Rechnungsbuch Kemberg, Bd. 31, fol. 428.

²⁷ Ebd., S. 144, Anm. 6; unklar bleibt der Zeitraum, für den er diese Angabe machen kann. Die präzisere Angabe bezieht sich auf die Publikation der Akten: vgl. Karl Pallas (Bearb.), *Die Registraturen der Kirchenvisitationen im ehemals sächsi-*

Für die Zeit, in der die Tabulatur-Fragmente entstanden sind, lassen sich lediglich zwei Namen nennen: um 1592 bekleidet Barthel Montag das Amt des „scriba et organista“; bei der Visitation im Jahre 1617 ist zumindest das Amt des Organisten auf Jacob Heine übergegangen, der als Bürger und Ratsverwandter bezeichnet wird.²⁸

Nach Christoph Züllich, der sein Amt bis zu seinem Tode 1682 bekleidet hatte, wird der am 27. Juli 1647 in Kemberg geborene Tobias Hedewich, ein ehemaliger Schüler Züllichs²⁹, Organist, der 1723 nach vierzigjähriger Tätigkeit verstirbt. Auch er war zwischenzeitlich Bürgermeister und sogar Richter gewesen (biographische Daten in der bei der Beerdigung verlesenen Zusammenstellung fol. 442 bis 447)³⁰. Beziehungen zu Wittenberg, die die Musikpraxis betreffen, sind in einem Schreiben der Witwe des kurz zuvor verstorbenen dortigen Schloss-Organisten Johann Christoph Ziegler angesprochen: sie bittet am 9. November 1692 um die Auszahlung eines zugesagten Betrages, der wegen Orgeldiensten ihres verstorbenen Mannes in Kemberg noch überfällig sei (fol. 432).

Anders als bei den Organisten sind viele der Kantoren, die oft direkt nach dem Studium im nahen Wittenberg verpflichtet werden konnten, innerhalb der Akte namentlich erfasst; dazu sind einige zudem in den Visitationsakten verzeichnet. Viele Kantoren stammten direkt aus Kemberg. Die Amtszeit lässt sich nicht in jedem Fall präzise bestimmen; insbesondere vor 1570 und in der Zeit während des Dreißigjährigen Krieges und dessen Folgezeit bleibt manches unscharf, wie die folgende Zusammenstellung ausweist:

Johannes V o n d e r L ö h e r, 1555, Donnerstag nach Quasimodogeniti, „von der Neustadt an der sal, ist vor 1 1/2 iaren vom probst angenommen und vom rat bestetiget worden, ist zuvor 1 iar in academia Vitebergensi und 1 iar in Jenensi gewesen.“³¹

„Cantor S c h i c k“ 1563 (fol. 476v)

Donatus K r e m e r i c k (Kremrigk, von Kemrich, 1578 Grünreich), seit 9. April 1568 Student in Wittenberg³²; Kantor seit 1570, damals 22 Jahre alt, genannt 1571 (fol.

schen Kurkreise, 2. Abt., Teil 1: Die Ephorien Wittenberg, Kemberg und Zahna (= Geschichtsquellen der Provinz Sachsen und angrenzender Gebiete, Bd. 41), Halle 1906, S. 197. Die Originalquellen befinden sich nach einer Mitteilung von Herrn Dr. Lusiardi vom Landeshauptarchiv Sachsen-Anhalt in Magdeburg heute in Wernigerode.

²⁸ Pallas, S. 199 bzw. 210. Er erhält 21 fl. als Besoldung. Im Taufregister Kemberg (Buch 1), das den Zeitraum zwischen 1586 und 1598 umfasst, lässt sich Montag von Anfang an bis 1695 als Stadtschreiber nachweisen; schon 1595 und auch im folgenden Jahr ist er als „Consul“ geführt. Es scheint so, als ob sein Vater schon das Amt des Schreibers bekleidet hätte (1590, am 24. Feb. wird ein Kind dessen Tochter geboren). – Die Lebensdaten beider konnten nach den Kirchenbüchern nicht verifiziert werden, weil das zweite Kirchenbuch mit Einträgen zwischen 1698 und 1686 während des Zweiten Weltkrieges im Laufe der Restaurierungsarbeiten verbrannt ist.

²⁹ Aus der o. gen. Zusammenstellung, die wahrscheinlich von ihm selbst stammt, geht hervor, dass er bis 1663 dessen Schüler gewesen ist, danach aber „zum berühmten Organisten zu Leißnig, Hn. Johann Hörnigken auff etl. Jahre“ geschickt worden sei, um sich weiter zu vervollkommen. 1665 wurde er in Gräfenhainichen Organist und Schulcollaborator, 1673 kam er zur Übernahme der väterlichen Güter nach Kemberg zurück.

³⁰ Er wird bei den Convivien immer wieder mit seiner Berufsbezeichnung versehen (1701 fol. 577v, in der Folge mit wenigen Ausnahmen bis 1715, fol. 602); 1706 (fol. 586f.) und 1715 (fol. 602) wird er als Bürgermeister bezeichnet. – Vgl. a. weiter unten bei Cantor Türcke.

³¹ Pallas, (vgl. Anm. 27), S. 183. – Es könnte sich um einen Lesefehler von Pallas handeln; der Name Hans von Löser [!] ist im Zusammenhang mit mehreren freundschaftlichen Begegnungen Luthers genannt worden (R. Reichardt-Kotta, *Luther im Kirchenkreise Kemberg. Vortrag, gehalten auf dem 2. Kirchentag zu Kemberg am 22. April 1928*, Kemberg [1928], Repr. Kemberg 2003, S. 9f.). Es könnte sich demnach um einen Verwandten handeln.

³² Otto Hartwig (Bearb.), *Album Academiae Vitebergensis, Ältere Reihe*, Bd. 2, Halle 1894, Repr. Aalen 1976, S. 154a, 22; er stammt aus Kemberg.

482v); ist noch 1575 ledig und „zu solcher Cantorei gelehrt genug“³³; noch 1578 im Amt³⁴

[...] M ü h k e³⁵

M. Andreas W e h s e (Whese, Waise), studierte ab 10. Mai 1582 in Wittenberg³⁶, im Amt des Kantors nachweisbar zwischen 1587 und 1592³⁷, Heirat am 30. Mai 1592 (Buch 1 der Taufen / Beerdigungen / Hochzeiten)³⁸

Philip C r a f f t ab 1593³⁹, hat zuvor in Wittenberg studiert⁴⁰; 1597 bis 1599 in den „Miscella“ (fol. 513–516)⁴¹ im Amt nachweisbar; schon 1592 als Tertius genannt; er wird zusammen mit dem Schulmeister nach acht Tagen Gefängnis wegen dauernden übermäßigen Alkoholgenusses anders als jener entlassen, weil er sich nicht gebessert hat.⁴²

Matthias K r e m r i c h (Kremberg, 1608 Martin Krembergk)⁴³, hat zuvor in Wittenberg studiert⁴⁴, Heirat am 10. Februar 1601 (Quelle wie bei Wehse: Buch 1 etc.); 1602 (fol. 519v); 1603 (fol. 520v), 1608 acht Jahre im Dienst, 39 Jahre alt⁴⁵

M. Christoph R o t h e (Rhodius) aus Kemberg, 1609 vom Rat berufen, „er wohnt auf der Mägdlein-Schule“⁴⁶, hat in Wittenberg studiert⁴⁷ und seine dort während des Studiums angehäuften Schulden verschwiegen (fol. 274, Berichtszeit 1612)

Conrad G ö d i c k e (Gödecke), hat zuvor in Wittenberg studiert⁴⁸; Beginn der Amtszeit 1624 (fol. 212f. Bitte um Bestätigung seiner Anstellung)

Christoff S c h m a g e r 1654 (fol. 217), zuvor Student in Wittenberg⁴⁹

David G o l d b a c h (?)⁵⁰

³³ Ebd., S. 195, betreffend die Angaben zu allen Jahreszahlen bis auf 1571. Er wird ebd. S. 199 im Jahre 1592 als einer der Vorsteher des Gotteskastens und als Ratsperson genannt.

³⁴ Ebd., S. 197. – Im Kirchenbuch 1 ist er noch 1588, am 28. April, und 1592, am 11. Oktober, als Pate genannt; der sonst übliche Zusatz der Dienstbezeichnung fehlt hier allerdings: er wird das Amt nicht mehr bekleidet haben.

³⁵ Kirchenbuch 1, Taufen, wird 1587 am vierten Sonntag nach Epiphania als Patin „Maria, des alten Cantors Mühkens, tochter“ genannt.

³⁶ *Album Academiae Vitebergensis* (vgl. Anm. 32), S. 306a, 17, „Andreas Weise“, aus Kemberg stammend.

³⁷ Zum Beginn der Amtszeit: fol. 498v (1587), ebenso Kirchenbuch 1, 1587, 13. Mai als Pate; 1593, am 12. Februar anlässlich der Geburt der Tochter Magdalena als „quondam hic cantoris, tochterlein“ bezeichnet, bei der Patenschaft am 12. Mai 1597 als Amtsrichter.

³⁸ Ebenso Pallas, (vgl. Anm. 27), S. 199, betreffend die Visitationsakte vom 30. August desselben Jahres.

³⁹ Kirchenbuch 1, 29. Dezember, als Pate.

⁴⁰ *Album Academiae Vitebergensis* (vgl. Anm. 32), S. 251b, 12; er stammt aus Wittenberg und hat sich am 31. November 1574 zusammen mit seinen beiden Brüdern einschreiben lassen.

⁴¹ Ebenso Pallas, S. 205, betreffend die Visitationsakte vom 20. Juli 1598, er liest „Philippus Crato“ (!).

⁴² Ebd., S. 199 bzw. 205. – Der Tertius wurde im Kirchenbuch damals offenbar nicht mit der Dienstbezeichnung vermerkt; er befindet sich jedenfalls schon 1586 in Kemberg (Kirchenbuch 1, Taufen, 9. Dezember), ebenso 1589 (19. Juli) und 1591 (26. Juni).

⁴³ Fol. 530f. ein Schreiben von seiner Hand zum Akzidentienstreit zwischen dem Ludimoderator und dem Cantor.

⁴⁴ *Album Academiae Vitebergensis* (vgl. Anm. 32), S. 436a, 36, „Matthias Kremericus Kembergensis“, 7. Dezember 1596.

⁴⁵ Pallas, (vgl. Anm. 27), S. 207.

⁴⁶ Ebd., S. 209, Angaben bei der Generalvisitation im Jahre 1617; Pallas gibt die latinisierte Schreibweise des Namens.

⁴⁷ Bernhard Weissenborn (Bearb.), *Album Academiae Vitebergensis, Jüngere Reihe*, Teil 1 (1602–1660), Textbd., Magdeburg 1934 (= Geschichtsquellen der Provinz Sachsen und des Freistaates Anhalt, Neue Reihe, Bd. 14), S. 22a, Nr. 293, eingeschrieben am 25. Juni 1604 als „Christophorus Rhodius Magdeburg.“ Aus Anlass der Verleihung seines Magistergrades am 20. September 1608 wird seine Herkunft aus Kemberg angegeben. Der Hg. vermutet, dass er zuvor in Magdeburg seine Schulzeit verbracht hat.

⁴⁸ *Album Academiae Vitebergensis* (vgl. Anm. 47), S. 245a, Nr. 465, „Conradus Gödekenius Walbecensis“ (= aus Wallbach bei Meiningen stammend), am 14. September 1620.

⁴⁹ *Album Academiae Vitebergensis* (vgl. Anm. 47), S. 353a, Nr. 14, „Christophorus Schmager Kembergensis.“ am 13. Januar 1631; er muss damals jünger als 18 Jahre alt gewesen sein, denn er wurde nicht eingeschworen.

⁵⁰ Es ist nicht bekannt, ob der Bitte der Kantorei um seine Anstellung vom 26. März 1668 (fol. 218f.) entsprochen worden ist. Ebenfalls unklar ist, ob er mit „David Goltbeck Kembergensis“ identisch ist, der am 25. Januar 1642 in Wittenberg Student wird.

Herr W i n d e r⁵¹

Martin H a c k, der seit 3. Juli 1673 in Wittenberg studiert hat, und am 16. Oktober dort sein Magisterexamen abgelegt hat⁵², Dienstbeginn 26. Mai 1676 (fol. 222, 1677; ein Schreiben von ihm am 21. Mai 1681, fol. 277). Die von ihm mehrfach verlangte bei seiner Anstellung versprochene Besoldungserhöhung kann er erst erreichen, als er sich erfolgreich um das Amt des Subrektors in Torgau beworben hat.⁵³

Johann Christoph Z e r n i g a l l, zuvor Student in Wittenberg⁵⁴: am 6. August 1681 ergeht die Bitte, ihn in das Amt zu „introduciren“ (fol. 224); er ist noch am 20. Januar 1684 Kantor (fol. 262).

Reinhold T ü r c k e, der zuvor in Wittenberg studiert hat⁵⁵, ist gewählt worden: die Bitte um Confirmation ergeht am 12. August 1690 (fol. 225); er ist am 10. April 1691 im Amt (fol. 270); er hat die 1686 abgefassten Leges E: Löbl[ichen] Cantorey zu Kemberg (vgl. Anm. 7) zusammen mit dem Organisten T. Hedewich und dem nun als Rektor auftretenden Johann Christoph Zernigall unterschrieben. Noch 1594 ist er im Amt.⁵⁶

M. Michael G a t t e r m a n n; er setzt sich gegen seinen Mitbewerber Johann Gottfried Herman durch (fol. 226f.), kann seinen Dienst aber erst verspätet ab dem 21. April 1698 antreten⁵⁷, weil er zuvor noch sein Magisterexamen abzuleisten hat, wie aus den Matrikeln zu erschließen ist⁵⁸; weitere Belege aus den Jahren 1699 (fol. 560–564), 1701 (fol. 383); 1702 ein Schreiben mit der Bitte, die Akzidentienregelung neu festzusetzen (fol. 271f.); er ist bis Anfang 1707 im Amt.⁵⁹

Gottfried H e i n e, der am 24. Oktober 1701 sein Studium in Wittenberg beginnt⁶⁰, hat sich im gleichen Jahr 1701 als Substitut des Tertius David Hacke beworben (fol. 295) und wird nach erfolgreicher Bewerbung um das Kantorat noch im Laufe des Jahres 1707 eingeführt.⁶¹ Er ist längere Zeit im Amt verblieben: Am 16. Mai 1718 ist er noch als Kantor nachweisbar (fol. 441) und bewirbt sich am 28. November 1717 als Nachfolger seines Stiefvaters um die Kastenschreiber-Stelle (fol. 456); er unterschreibt die Akzidentienverordnung am 30. Juli 1624 (fol. 236f.) und hat auf Betreiben des Superintendenten Müller (s. o.) den Wochenstundenplan des Schulunterrichts aufgelistet (fol. 88ff.).

⁵¹ Fol. 251v ist im Jahre 1680 von dem damaligen Kantor Winder die Rede, der zum Rektorat berufen worden sei.

⁵² *Album Academiae Vitebergensis, Jüngere Reihe*, Teil 2, Textbd. (vgl. Anm. 7), S. 149b. Zum Zeitpunkt seines Magister-Examens wird er bereits als Subrektor der Torgauer Schule bezeichnet.

⁵³ Fol. 251 bittet Hacke um die 1676 zugesagte Erhöhung, wieder am 28. März (fol. 252f.) und am 4. Juli (fol. 255) desselben Jahres; seine Bitte um Entlassung am 17. August 1681. Er bekommt schließlich auf Grund einer Verfügung des Konsistoriums zu Wittenberg (fol. 262, 20. Januar 1684) nachträglich endlich sein Geld (fol. 264, 15. März desselben Jahres).

⁵⁴ *Album Academiae Vitebergensis* (vgl. Anm. 7), S. 384a, am 22. Oktober 1674, gratis.

⁵⁵ *Album Academiae Vitebergensis* (vgl. Anm. 7), S. 354b; er ist am 26. April 1682 gratis eingeschrieben. Er war schon am 25. September 1676 vorgemerkt.

⁵⁶ Seine Ehefrau wird angeklagt, „Krautdrüben“ unerlaubt gezogen zu haben, fol. 278, 14. September 1694.

⁵⁷ Vgl. sein eigenhändiges Schreiben fol. 228.

⁵⁸ *Album Academiae Vitebergensis* (vgl. Anm. 7), S. 127b. Er stammt aus Planitz bei Zwickau, ist ab 9. Mai 1696 eingeschrieben und bekommt ab 29. April 1698 seinen Magistertitel.

⁵⁹ Die Abrechnung des Conviviums 1707 unterschreibt Gatterman noch in seiner Funktion als Kantor (fol. 585v). Um die Nachfolge Gattermanns bewerben sich im Februar des Jahres 1707 Simon Reuter aus Annaberg (fol. 230), Johannes Puchelt (fol. 231) und Gottfried Heine (fol. 232).

⁶⁰ *Album Academiae Vitebergensis* (vgl. Anm. 7), S. 161a; er stammt aus Kemberg.

⁶¹ Fol. 233 die Ankündigung zu seiner Ernennung vom Probst und Superintendenten Gottfried Schoning vom 20. April. Heine unterschreibt die Abrechnung zum Convivium 1708 (fol. 591). Weitere ihn betreffende Schreiben: fol. 234 (22. März 1719), fol. 250 (20. März 1719).

Daneben ist mit Johann Christoph Thiele um 1700⁶² bis gegen 1715⁶³ ein „Kunstpfeifer“ als Instrumental-Musiker bei der Stadt angestellt, der Mitglied der Kantorei war, und dessen Dienste immer wieder in Anspruch genommen wurden. Schon im Jahr 1596 ist von einem Stadtpfeifer die Rede⁶⁴.

Die hier auszugsweise mitgeteilten Daten lassen den Schluss zu, dass die Kantorei-Tradition in Kemberg seit der Mitte des 16. Jahrhunderts bis zum Beginn der zwanziger Jahre des 18. Jahrhunderts ungebrochen lebendig war.⁶⁵ In den Akten K 12/1 und 2 sind die Kantoreirechnungen in der Folge zwar nur noch lückenhaft erhalten, doch lassen sie zusammen mit den Satzungen aus der Mitte des 18. Jahrhunderts erkennen, dass die Kantoreitradition darüber hinaus bis nach 1800 weitergeführt worden ist.⁶⁶

VI.

Seit 1528 lag die schulische Erziehung in der Hand des Schulmeisters und des Cantors, dessen Aufgabe es war, „die knaben im latein und der musica zu lernen“.⁶⁷ Der Schulmeister war im Einvernehmen zwischen dem Probst und dem Rat zu bestellen, wohingegen über die Person des Cantors vom Probst und dem Schulmeister entschieden wurde. Die Grund-Besoldungen des Schulmeisters (20 fl.) und des Cantors (15 fl., jeweils zuzüglich des Schulgeldes jedes Schülers) waren für die damalige Zeit offenbar zu knapp bemessen, denn schon 1533 wird davon berichtet, dass dem Schulmeister zu wenig Zeit für den Unterricht verblieben sei, weil er den Dienst des Stadtschreibers mit verrichte.⁶⁸ In der Folge wurde das Amt des Stadtschreibers von dem des Schulmeisters getrennt und das Besoldungsgefüge so verändert, dass der Schulmeister mit nunmehr 30 Gulden bezahlt wurde, während dem Stadt- und dem Kastenschreiber jeweils 10 fl. zustanden. Damit erreichten die Schul-Kollegen etwa dasselbe Niveau der Grundbesoldung wie in Wittenberg, wo nur der Schulmeister, der hier von Anfang an drei Kollegen vorstand, besonders in der Folgezeit deutlich besser bezahlt wurde.⁶⁹

Der Orgeldienst, der nur bei der Generalvisitation 1555 erwähnt wird, wurde mit 10 fl. honoriert.⁷⁰ Die Bezahlung der Schul-Kollegen hat sich seit der Jahrhundertmitte verbessert: neben dem Schulgeld der Knaben bekommt der Schulmeister 40 fl. und der Kantor 30 fl., und auch die Akzidentien haben offenbar einen größeren Umfang angenommen.⁷¹ Die Grundbeträge des Gehalts sind bis in das frühe 17. Jahrhundert beibehalten worden.⁷²

⁶² Er bittet am 9. Juni 1692, trotz der Landestrauer musizieren zu dürfen, um Einkünfte zu haben (fol. 464). Auch beim Convivium 1699 ist er verzeichnet (fol. 560–564). Er unterschreibt die Kantoreisatzung 1698 (fol. 556).

⁶³ Fol. 601f.

⁶⁴ Kirchenbuch I, am 13. Dezember, Geburt eines Sohnes.

⁶⁵ Die Anwesenheitspflicht wurde häufig verletzt und mit Bußgeldern geahndet, die jedenfalls in der erhaltenen Aufstellung der Jahre 1721/22 eine einträgliche Einnahmequelle sicherten (vgl. fol. 645–647).

⁶⁶ Eine Anfrage nach weiteren Akten beim Archiv der Evangelischen Kirche der Provinz Sachsen in Magdeburg wurde abschlägig beschieden. Die dort aufbewahrten Akten betreffen erst den Zeitraum ab 1815. – Die Akte K 12/2 enthält zu Beginn eine geraffte Darstellung der Geschichte der Kantorei aus dem Jahre 1769, abgefasst von Gottlieb Müller, dem damaligen Probst und Superintendenten (zu seiner Biographie vgl. Anm. 7, *Die Geschichte seiner Voraelttern*).

⁶⁷ Pallas, (vgl. Anm. 27), S. 177–180, Kirchenordnung der Parochie Kemberg 1528; Zitat S. 178.

⁶⁸ Ebd., S. 181.

⁶⁹ Ebd., S. 36 u. 38 (1555), S. 47 (1575) 40 fl. Grundbesoldung zusätzlich weiterer Akzidentien, S. 50 (1581) 65 fl., bei denen es auch noch 1617 geblieben war (ebd. S. 85); 1608 wurde ein fünfter Schulkollege eingestellt (ebd. S. 80).

⁷⁰ Ebd., S. 189. Der Organist übte zusätzlich die Ämter des Stadt- und Kastenschreibers aus.

⁷¹ Ebd., S. 188f. und zusammenfassend S. 190, die Visitation 1555 betreffend.

⁷² Ebd., S. 209, die Visitation 1617 betreffend.

Seit 1555 wird neben dem Schulmeister offenbar auch der Kantor gemeinsam vom Rat und dem Probst bestellt.⁷³

Der Schulmeister war zumeist auch des Singens kundig, so dass er seine Einkünfte bei Hochzeiten, Beerdigungen und beim Fest der heiligen drei Könige verbessern konnte.⁷⁴ Das Familieneinkommen verbesserte sich noch dadurch, dass die Frau des Schulmeisters schon vor 1555 eine Mädchenschule eingerichtet hatte, über deren Fortbestand im Einzelnen allerdings die Nachrichten fehlen.⁷⁵

1555 wird auch von einer Erweiterung des Schulpersonals durch den Tertius collega berichtet, der für den Unterricht bei den Schulanfängern zuständig war⁷⁶; daneben hatte man ihm um 1575 das Amt des Küsters zugewiesen.⁷⁷ Zu diesem Zeitpunkt „hat das stetlein fast in die 250 wirt in und vor der stat.“⁷⁸

VII.

Lässt sich aus den wenigen und zufällig erhaltenen Zeugnissen praktischer Musikausübung, die den Anlass zu diesen Nachforschungen gaben, noch kein hinlängliches Bild von den Gegebenheiten zeichnen, so geben sie doch im Zusammenwirken mit den Archivalien eine Vorstellung davon, auf welchem Niveau sich die musikalische Praxis zu Beginn des 17. Jahrhunderts in den Kleinstädten Mitteldeutschlands bewegte. Die positive Einstellung Luthers und Melanctons zur Musik stand am Ausgangspunkt einer Entwicklung, die über das rein schulische Lernen hinaus auf den Mittelpunkt des gesellschaftlichen Lebens zielte. Die Kantorei von Kemberg⁷⁹ zählt neben denjenigen von Torgau, Oschatz, Delitzsch, Großenhain und Leisnig⁸⁰ nachweislich mit zu den frühesten Vereinigungen dieser Art.

Die geschichtliche Bedeutung Kembergs ist dabei vor allem darin zu sehen, dass sich dort seit der Reformation der Sitz einer der beiden Superintendenturen des Amtes Wittenberg befand. Zum Verwaltungsbereich Kembergs zählte außerdem die Stadt Schmiedeberg, für die ebenfalls seit 1528 eine ähnliche kirchliche Verfassung und Verwaltung wie in Kemberg bestand; auch in Pretzsch, ebenfalls dem Verwaltungsbereich von Kemberg zu-

⁷³ Ebd., S. 183.

⁷⁴ Ebd., S. 209; 1617 wird berichtet, dass der Kantor ohne jede Entschädigung für den Schulmeister diesen Teil der Einkünfte bekommen hatte, weil dieser offenbar mangels eigener Fähigkeiten auf diesem Gebiet sich von den schulischen Singestunden und von allen anderen Verpflichtungen, die mit der Musikpraxis einher gingen, habe entbinden lassen. Allein die Kollekte aus Anlass des Dreikönig-Festes erbrachte damals 7 fl. – Rautenstrauch, *Luther und die Pflege der kirchlichen Musik*, S. 62, kann grundsätzlich nur wenige Beispiele für die Beteiligung des Schulmeisters an der Musik nennen.

⁷⁵ Pallas, (vgl. Anm. 27), S. 183f. u. 188; außerdem wird damals ein Neubau des Schulgebäudes zugesagt (ebd. S. 190). 1614 wird die Mädchenschule nicht mehr von der Frau des Schulmeisters geleitet (ebd. S. 210).

⁷⁶ Ebd., S. 183.

⁷⁷ Ebd., S. 195. Die Ämterverbindung lässt sich dort bis zum Jahr 1617 belegen, vgl. ebd. S. 209. – Auch in Schmiedeberg ist der dritte Schulkollege (Tertius) um dieselbe Zeit eingeführt worden, vgl. ebd. S. 328: der Infimus versieht 1555 dort zugleich das Organistenamt.

⁷⁸ Ebd., S. 182. – Weitere Aufschlüsse zur Entwicklung der Stadt im Allgemeinen sind auf der Basis des vor wenigen Jahren nach Kemberg rücküberführten Aktenmaterials zu erwarten, das gegenwärtig im Stadtarchiv sortiert und katalogisiert wird. In diesem Zusammenhang bedanke ich mich für die fachkundigen Hinweise zur Lokalgeschichte von Günther Böhme, Stadtarchiv Kemberg.

⁷⁹ Kurz nach 1800 scheint die Kantorei in der traditionellen Form auch in Kemberg nicht weiter bestanden zu haben. Im Jahr 1829 hat der damalige Kantor Gottlob Quilitzsch dann den Kantorei-Männergesangverein Kemberg neu gegründet, zu dessen 125-jährigem Jubiläum vom 4. bis 11. September 1954, nun unter dem Namen „Volks-Chor Kemberg“, eine Broschüre als Festschrift erschienen ist (ebd. S. 9f.). Der Gründungsaufwurf wurde 1910 in der Festschrift zum Heimatfest (vgl. Anm. 9, S. 54) veröffentlicht. Nach Auskunft von Pfarrer Ebel, Kemberg, feierte die in Kemberg neugegründete evangelische Kantorei vor wenigen Jahren ihr dreißigjähriges Bestehen.

⁸⁰ Vgl. Richard Schaal, Art. „Kantorei“ in *MGG* 7, Kassel u. a. 1958, Sp. 637.

gehörig, ist seit 1575 ein Kantor, ab 1618 sogar von einem Organisten die Rede.⁸¹ Es überrascht schon, wenn bei der Fülle der seit langem bekannten musikgeschichtlichen Details, die den Großraum Wittenberg betreffen, weder in der Neuausgabe der MGG noch in der des New Grove ein Haupteintrag „Wittenberg“ aufgenommen worden ist.⁸² Die „Musikgeschichte Wittenbergs und seiner Umgebung“ muss erst noch geschrieben werden.⁸³

Inhalt und Konkordanzen der Kemberger Tabulatur

Spalte (abgek. Sp.) 1 bezeichnet die laufende Nummer, Sp. 2 die im Original vorgefundene, Sp. 3 die Folio-Zahl des Aktenkonvolutes. Die folgenden Spalten betreffen die Textincipits, die Stimmenzahl und die Komponisten. Die vorletzte Spalte enthält im Original vorgefundene Anmerkungen, die letzte die Druckkonkordanzen und Hinweise zu Gesamtausgaben und anderen Veröffentlichungen mit Noten.⁸⁴ Die Angaben in den Spalten 4, 6 und 7 geben die originale Schreibweise wieder, Abkürzungen sind aufgelöst und kursiv gedruckt.

1	656	[Gloria et honore] [Fragment von 3 Zeilen, nur rechte Seite]	8	[Jacobus Gallus]		1590a H 1985, Nr. 17 DTÖ 48, S. 67 MAMS 14, S. 156, ab Takt 6.3	
2	19	656v	[O admirabile commercium] [trsp. p. 4]	6	Johan Kneffel	In Natiuitate Domini Nostrī Jesu Christi weinnachten	1580 K 991, Nr. 7
3	20	657v	Verbum caro factum est et habitauit in nobis [trsp. p. 4]	6	[Johann Knöfel]		1580 K 991, Nr. 8
4	21	658v	Verbum caro factum est [Fragment, nur linke Seite]	6	[Hans Leo Hassler]		1591 H 2323, Nr. 23 DDT 2, S. 77
5		659	[Fragment ohne Titel zu 8 Stimmen]	8			
6		660v	[Fragment ohne Titel mit 4 Stimmen (oder mehr?)]	4?			
7	24 [fol. 668]	661	Veni redemptor gentium [Beginn fol. 668]	5	[Leonhard Schröter]	Hymnus in Aduentu Domini [fol. 668]	1587 S 2232, Nr. 2

⁸¹ Pallas, (vgl. Anm. 25); Schmiedeberg: S. 299–319, den Zeitraum von 1528 bis 1555 betreffend, Pretzsch: S. 258–270, zwischen 1528 und 1624.

⁸² Keinen Ersatz bietet der Artikel „Universität und Musik“ in *MGG 13*, Kassel u.a. 1966, Sp. 1093–1138 von Heinrich Hüschen und der unter demselben Stichwort verzeichnete von Emil Platen in *MGG₂*, Sachteil 9, Kassel u. a. 1998, Sp. 1165–1186.

⁸³ Reinhard Vollhardt hat nur den seit 1815 verbliebenen Teil Sachsens zum Gegenstand seiner Ermittlungen gemacht, wie Hans-Joachim Schultze in seinem Nachwort vermerkt (vgl. Reinhard Vollhardt, *Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*, Berlin 1899, hrsg. v. Hans-Joachim Schultze, Ergänzungen und Berichtigungen von Eberhard Stimmel, Leipzig 1978, S. 1). Keiner der oben für Kemberg genannten Namen lässt sich in Vollhardts Zusammenstellung andernorts nachweisen.

⁸⁴ MAMS = Monumenta artis musicae Sloveniae, hg. v. Dragotin Cvetko, Ljubljana 1983ff. – Garbe = Garbe, Daniela, *Das Musikalienrepertoire von St. Stephani zu Helmstedt. Ein Bestand an Drucken und Handschriften des 17. Jahrhunderts*, Band 1/2, Wiesbaden 1998, (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, in Zusammenarbeit mit dem Wolfenbütteler Arbeitskreis für Barockforschung hg. v. der Herzog August Bibliothek, Bd. 33).

8	25	661v	A solis ortus cardine	5	[Leonhard Schröter]	Hymnus in natiuitate Jesu Christi	1587 S 2232, Nr. 6
9	[o. Nr.]	662v	Christe qui lux es et dies	5	[Leonhard Schröter]	Quinquagesima	1587 S 2232, Nr. 12
10	26	663v	Festum nunc celebre	5	[Leonhard] S[chröter]	Hymnus in festo Ascensionis Domini nostri Jesu Christi	1587 S 2232, Nr. 19
11	[o. Nr.]	663v unten	Wenn ich mein liebchen	3	anonym	Aria	
12	27	664v	Missa super Elisabeth Zachariae [nur Kyrie, Christe, Kyrie; zweites Kyrie teilweise beschädigt] [trsp. p. 4]	6	Jacobj Gallj		1580b H 1977, Nr. 6 DTÖ 117, S. 3
13	28	665v	Magnificat primi Toni	6	Orlandi	[C II nicht notiert]	1567b L 805, Nr. [1] GA NR 13, S. 3
14	29	667v	Magnificat Secundi Toni [Fragment]	6	Orlandi	[A II nicht notiert]	1567b L 805, Nr. [2] GA NR 13, S. 15
15		668v	[Factum est silentium in coelo] [Fragment, vertikal geschrieben, eine Zeile zu 8 Stimmen, eine weitere nur noch mit der Stimme des C I umfassend]	8	[Hieronymus Praetorius]		1599 P 5336, Nr. 39 Weitere Nachweise bei Garbe, Bd. 2, S. 39, Nr. 45
16		669	[Magnificat quarti toni] [Fragment, linke Seite fehlt, unvollständig]	6	[Orlando di Lasso]	[C II nicht notiert]	1567b L 805, Nr. [4] GA NR 13, S. 50 [Beginn T.7.3]
17	30	669v	Magnificat Tertij Toni [vierte zugehörige Seite (fol. 672) fast vollständig abgerissen] [Vorankündigung fol. 667 unten]	6	Orlandi	[A II nicht notiert]	1567b L 805, Nr. [3] GA NR 13, S. 34
18	[31]	672v	[Magnificat quinti] Toni [erste Seite (fol. 672v) fehlt fast vollständig]	6	Orlandi	[C II nicht notiert]	1567b L 805, Nr. [5] GA NR 13, S. 68
19	32	674v	Exaltabo te Deus meus	6	F[riedrich] W[eissensee]	Der 19 Sonntag nach Trinitatis	1602 W 625, Nr. 40
20	33	675v	Exultate iusti in Domino rectos collaudatio	6	F[riedrich] W[eissensee]	Domini-ca X: post Trini[tatis]	1602 W 625, Nr. 30
21	34	677v	Eia et Eia nunc simul Jubilaeus [Fragment; vierte Seite fehlt]	8	[Friedrich Weissensee]	In festo S. Trinitatis	1602 W 625, Nr. 15 Handschriften-konkordanz: Dl - Mus. Löb 55, Nr. 34, F. W.

Heinrich Schenker und die deutschsprachige Musikwissenschaft

von Hellmut Federhofer, Mainz

Erst in jüngster Zeit scheint sich eine von Vorurteilen, Missverständnissen und Polemik unbelastete Beschäftigung mit der Musiktheorie Heinrich Schenkers auch in Deutschland¹ und Österreich, von wo sie am Beginn des vorigen Jahrhunderts ihren Ausgang nahm, anzubahnen. Jahrzehntlang stand ihr die deutschsprachige Musikwissenschaft ablehnend gegenüber. Entsprechend deren einstigem Verständnis zählten Harmonielehre, Kontrapunkt und Formenlehre zur Propädeutik, ohne selbst Gegenstand der Wissenschaft zu sein. Die Funktionstheorie in ihrer von Riemann-Nachfolgern spezifizierten Gestalt schien ihren Zweck zur Erklärung tonaler Harmonik bestens zu erfüllen, so dass für eine neue Theorie – und dazu zählte jene Schenkers – kein Bedarf zu bestehen schien. Um die einstige Situation näher zu beleuchten, sei es gestattet, einige Sätze aus zwei an mich gerichteten Zuschriften des Schenker-Schülers Anthony van Hoboken zu zitieren, mit dem ich wegen Vorarbeiten zu seinem thematisch-bibliographischen Werkverzeichnis von J. Haydn in Verbindung stand. Als ich ihm über die Ablehnung, die mein vor dem Zentralinstitut für Mozartforschung Salzburg im Jahr 1956 gehaltenen Vortrag „Zur Einheit von Stimmführung und Harmonik in den Instrumentalwerken Mozarts“ gefunden hatte², Mitteilung machte, antwortete Hoboken („St. Moritz, 5. IX. 1956“):

„Es tut mir leid zu hören, dass Ihr Salzburger Vortrag wenig Anklang gefunden hat. Sie müssen mir nicht übel nehmen, wenn ich das nicht so schlimm finde. Wenn Sie wirklich vorhaben, sich auf die Basis Schenkers zu stellen, ist ‚wenig Anklang‘ noch das gelindeste, was Ihnen passieren kann. Man kann Ihnen vielmehr in Ihrer Karriere schaden. Ich hoffe aber trotz allem, dass Sie auch in Zukunft sich nicht davon abhalten lassen werden, das auszusprechen, was Sie für richtig halten.“

Als ich ihm dann nebst meinem Salzburger Vortrag noch andere einschlägige Veröffentlichungen zusandte, bedankte sich Hoboken („Ascona, 28. XI. 1956“) mit nachstehenden Worten:

„Es ist erfreulich und wichtig, dass ein Mann wie Sie die Schenkersche Lehre so gut vertreten, besonders im Vergleich mit anderen Theorien, und dazu auch bereit sind. Ich möchte nur wissen, wie viele von Ihren Salzburger Zuhörern Ihre Ausführung auch wirklich begriffen haben und bereit sind, sie nicht einfach als ‚Graphik‘ abzutun. Denn die grösste Schwierigkeit besteht für sie [sc. die Zuhörer] darin, von der Einzellerscheinung des hörbaren Klanges auf den höheren Charakter der Stufe zu kommen.“

¹ Vgl. Oliver Schwab-Felisch, „Zur Schichtenlehre Heinrich Schenkers“, in: *Musiktheorie*, hrsg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft, hrsg. von H. de la Motte-Haber, Bd. 2), Laaber 2005, S. 337–376. – Ludwig Holtmeier, Art. „Schenker, Heinrich“, in: *MGG*^{2P} 14, Kassel 2005, Sp. 1288–1300. Zu den dort (Sp. 1289) genannten bedeutenden Schenker-Schülern wären noch Gerhard Albersheim (1902–1996) und Viktor Zuckermandl (1896–1965) hinzuzufügen. Zu beiden vgl. die ihnen gewidmeten Namen-Artikel in: *NewGroveD*² und *MGG*^{2P}. Im Sterbejahr Schenkers erschien Zuckermandls Aufsatz „Bekanntnis zu einem Lehrer [H. Schenker]“, in: *Anbruch* 17 (1935), S. 121–125.

² Erschienen in: *Mozart-Jb.* 1956, Salzburg 1957, S. 75–87. – Heftige Kritik fanden meine Ausführungen durch den damaligen Vorsitzenden des Zentralinstituts, Wilhelm Fischer (1886–1962), Lieblingsschüler von Guido Adler. Bis auf Rudolf Steglich (1886–1976), der als Einziger sich positiv äußerte, schwiegen die übrigen Anwesenden des Zentralinstituts, von deren ablehnender Haltung ich jedoch später erfuhr. – Vgl. meinen Aufsatz „Das Verhältnis von Guido Adler und Heinrich Schenker zur musikalischen Analyse“, in: *Zur Geschichte der musikalischen Analyse*, hrsg. von Gernot Gruber (= Schriften zur musikalischen Hermeneutik, hrsg. von Gernot Gruber und Siegfried Mauser 5), Laaber 1996, S. 177–184.

Der von Hoboken befürchtete Schaden an meiner Karriere verschonte mich zwar, jedoch änderte sich nur wenig an der Tatsache, dass ich „lange Jahre quasi über ein publizistisches Alleinvertretungsrecht der Schenkerschen Lehre in Deutschland verfügte.“³ Sachliche, politische und persönliche Ursachen für die getrennten Wege, welche die Musiktheorie in den USA und in Europa – speziell in Hinblick auf Schenker – beschriften, fanden neuerdings eingehende Darstellung und dürfen daher ebenso als bekannt vorausgesetzt werden, wie die zunehmende Rezeption, die Schenkers Lehre in Großbritannien und in nordischen Ländern findet. Lässt sich dieses Interesse sachlich begründen?

Schenker bezeichnet sein mehrbändiges Hauptwerk als *Neue musikalische Theorien und Phantasien* (1906–1935). Dieser Titel könnte leicht in Richtung auf eine lose Gedankenkette vereinzelter musiktheoretischer Einsichten missverstanden werden, zumal die traditionelle Trennung zwischen Harmonielehre und Kontrapunkt beibehalten bleibt. Jedoch genügt schon ein kursorischer Überblick, um den Unterschied zu den gebräuchlichen musiktheoretischen Lehrbüchern festzustellen: Schenker erkannte die innere Beziehung zwischen Harmonik und Kontrapunkt. Bereits seine Harmonie- als auch seine Kontrapunktlehre, die als erster und in zwei Teilen als zweiter Band seines oben genannten Hauptwerkes erschienen, gründen auf dieser Erkenntnis. Beide Lehrbücher verfolgen dasselbe Ziel: die Voraussetzungen und Grundlagen des freien Satzes, der als dritter Band das Hauptwerk abschließt, in seiner Einheit von Harmonik und Stimmführung systematisch darzustellen. „Schenker trennte die musiktheoretischen Disziplinen sauber voneinander. Andererseits aber dachte er die Dimensionen des Harmonischen und Kontrapunktischen zusammen wie kein Theoretiker vor ihm.“⁴

Die Konkretisierung der Lehre des *freien Satzes* lässt verschiedene Stadien der Analyse erkennen, ohne zueinander in Widerspruch zu treten, auch wenn Schenker erst relativ spät seine Idee des *Ursatzes* entwickelte, als dessen Entfaltung er den *freien Satz* verstand. Infolgedessen erwuchs ein Problem, dessen Lösung ihm nicht mehr vergönnt war. Einerseits sollte nämlich die Bindung an den *Ursatz* allein ein Vermächtnis der von ihm als Genies verehrten Meister von J. S. Bach bis J. Brahms sein, die er vom musikalischen Durchschnitt kategorisch trennte, was er sogar graphisch veranschaulichte.⁵ Andererseits verstand er seine aus der Einheit von Harmonik und Stimmführung resultierende Lehre des *freien Satzes* als Prinzip harmonischer Tonalität, deren Allgemeingeltung für die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts auch jene der von ihm als Talente eingestuften Nichtgenies einschließt. Es lässt sich zwar nicht leugnen, dass seine Analysen fast durchwegs Meisterwerke aus dem genannten Zeitraum betreffen. Jedoch verhielten sich andere Theoretiker auch nicht anders. Sofern sie überhaupt Analysen in ihre Lehrbücher aufnahmen, erschien eine Beschränkung auf allgemein bekannte und anerkannte Werke der Zeit als Demonstrationsobjekte doch am zweckmäßigsten. Dabei darf jedoch nicht übersehen werden, dass Schenker auch Kompositionen von M. Clementi, J. Crüger, H. L. Haßler, N. Paganini, D. Scarlatti, Vater und Sohn Strauß sowie H. Wolf – um von F. Chopin, den er als deutschen Meister vereinnahmte, zu schweigen – seine volle Aufmerksamkeit widmete und an ihren Werken Stimmführungsprobleme

³ Holtmeier, Art. „Schenker, Heinrich“, in: *MGG*^{2P}, Sp. 1297.

⁴ Ebd., Sp. 1292.

⁵ Schenker, *Der freie Satz*; Anhang: Figurentafeln (= *Neue musikalische Theorien und Phantasien* 3), Wien 1935, S. 2.

erläuterte. Die hohe Wertschätzung, die er Haßler zollte, steht jener für D. Scarlatti kaum nach.⁶ Damit widerspricht er sich allerdings selbst und seiner sonst vertretenen Meinung einer Superiorität deutscher Musik über die italienische. Diese Widersprüchlichkeit sollte jedoch nicht überschätzt werden. Denn nicht das Etikett als Genie oder Talent war für sein Urteil letztlich entscheidend, sondern der musikalische Wert. Diesen hätte er gewiss auch so manchen der ihm unbekannt gebliebenen älteren Kompositionen nicht abgesprochen, die – wohl auch infolge Scheiterns der Avantgarde und der ihr folgenden Szene *Neuer Musik* – zu Hunderten der gegenwärtigen Musikpraxis wieder erschlossen wurden. Schenkers unablässiges Bemühen um Reinigung der Klassiker Ausgaben von willkürlichen Eingriffen der Herausgeber verstellte nicht seinen Blick auf die Leistungen von Vorgängern und Zeitgenossen, soweit deren Werke damals greifbar waren. Nicht zu übersehen sind in seiner Harmonie- und Kontrapunktlehre auch die zahlreichen Zitate aus Kompositionen, deren Schöpfer er den höchsten Rang als Meister nicht oder nur im eingeschränkten Maße zugebilligt haben würde. Aus alledem kann geschlossen werden, dass Schenker seine Lehre des *freien Satzes* nicht als ein Reservat für ein Dutzend auserwählter Meister, sondern für den gesamten Bereich tonaler Harmonik als gültig verstand.

Wer nur den letzten Band der *Neuen musikalischen Theorien und Phantasien* kennt oder beachtet, kann der Meinung zum Opfer fallen, dass die Idee von *Urlinie* und *Ursatz* ein gedankliches Konstrukt ohne Realitätsbezug ist. Schenker stellte nämlich an den Beginn dieses, dem freien Satz gewidmeten Bandes, den *Ursatz* als Inhalt des Hintergrundes in der Musik in seinen verschiedenen Ursatzformen.⁷ Erst von ihnen ausgehend schreitet er zum Mittel- und Vordergrund fort. Wer jedoch mit seinem Gesamtwerk näher vertraut ist, lässt sich von der Methode der Darstellung, die auch anders hätte erfolgen können, nicht täuschen, sondern gelangt zur Einsicht, dass er in Wahrheit den umgekehrten Weg beschritt. Dafür bürgt die Reihenfolge seiner vorangegangenen Arbeiten. Seine Harmonie- und Kontrapunktlehre befasst sich ausschließlich mit dem Vordergrund. Daneben und nachfolgend beschäftigt er sich mit Problemen der Editionstechnik, des Vortrags, der Improvisation, Phrasierung und vor allem mit der Diminution. Von dort aus führte ihn erst ein langer Weg zur Idee der *Urlinie* und schließlich des *Ursatzes*. Dass Schenker selbst ein begnadeter Musiker war und mit namhaften Künstlern seiner Zeit in Verbindung stand, soll in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt bleiben.

Ausgehend von der Erkenntnis, dass der übliche Stufenbegriff ausschließlich den Platz der Akkorde in der jeweiligen Tonart, jedoch nicht die Bedeutung der mit römischen Zahlen bezeichneten Drei- und Vierklänge erfasste und der *freie Satz* eine Prolongation von Stimmführungsregeln des strengen Satzes darstellt, gelangte er zu seiner *Schichtenlehre*, wie sie der hierarchischen Struktur des harmonisch tonalen Tonsatzes entspricht. *Urlinie* und *Ursatz* sind ein Resultat dieser Erkenntnis, auch wenn Schenker das Resultat an den Beginn seines *freien Satzes* stellt und den *Ursatz* in bewegenden Worten theologisch als Urprinzip verklärt. Infolgedessen spricht nichts dagegen, seine

⁶ Zu Haßler vgl. Schenker, *Der freie Satz*, S. 154 ff. – Zu Scarlatti vgl. Ders., *Das Meisterwerk in der Musik. Ein Jahrbuch*, München-Wien-Berlin 1925, S. 125 ff.

⁷ Schenker, *Der freie Satz*, S. 13 ff.

Methode ebenfalls auf Werke auszudehnen, aus deren Reduktion möglicherweise kein Ursatz resultiert. Mag dieser Umstand auch als Mangel gelten, so bleibt die Anwendung der Stimmführungsanalyse davon unberührt. Sie ist ein Instrument, das methodisch auf die musikalische Struktur zielt, was der Stufenlehre und Funktionstheorie versagt bleibt.⁸

Schenker schuf ein in sich widerspruchsfreies System tonaler Harmonik. Es ist neu, weil er deren Sinn nicht nur in der vertikalen, sondern auch in der horizontalen Dimension suchte und fand, was den Systemen von J.-Ph. Rameau und H. Riemann misslang. Schenker entwickelte es im Lauf von drei Jahrzehnten. Aber sein Prinzip, die Einheit von Harmonik und Stimmführung, die jene horizontalisiert, nachzuweisen, änderte sich deshalb nicht. Zwar betrachtete er in seiner Harmonielehre die Septimenakkorde noch als selbstständige Harmonien, späterhin deren Septimen jedoch nur noch als Elemente der Stimmführung, d. h. er sah keine Notwendigkeit mehr, prinzipiell zwischen Akkord- und Stimmführungsdissonanz zu unterscheiden, da erstere – auch, wenn sie unvorbereitet eintritt – auflösungsbedürftig ist und daher ein Element der Stimmführung bleibt.

Jedes System, das für die Praxis taugt, ist ambivalent. Die Triftigkeit einer Erklärung des Einzelfalls bestätigt zugleich das System, auf das sich die Erklärung stützt. Der Vorwurf von Carl Dahlhaus, „daß eine Schenker Analyse das Werk als Demonstration der Theorie benutzt, statt umgekehrt die Theorie als bloßes Gerüst zu verwenden, mit dem man das Werk gewissermaßen umstellt, um sich zu seiner Besonderheit vorzutasten, und das man abreißt, sobald es seinen Dienst getan hat“,⁹ greift ins Leere. Derselbe Vorwurf kann ebenso gut auf jedes andere System bezogen werden. Er ist systemfeindlich und lässt außer Acht, dass hinter allem Vernünftigen ein System steckt: *Semper idem, sed non eodem modo*, lautet Schenkers Wahlspruch. Das System als *stets Dasselbe* ist das Allgemeine, auf das sich das Besondere stützt. Dazu passend Friedrich Schlegel in seinem 53. Athenäums-Fragment: „Es ist gleich tödlich für den Geist, ein System zu haben, und keines zu haben. Er wird sich also wohl entscheiden müssen, beides zu verbinden.“¹⁰ Für Schenker war diese Forderung eine Selbstverständlichkeit. Kaum ein anderer Theoretiker wie er, verband seine Reflexionen mit der Praxis, was obigem Einwand von C. Dahlhaus widerspricht. Er ist auch deshalb abzulehnen, weil der Nachweis von Besonderheit und stilistischer Eigenart eines Werkes in das Gebiet der Stilforschung fällt, aber nicht Aufgabe eines musiktheoretischen Systems ist, mag es auch noch so eng mit einem speziellen Stil verbunden sein. Einem derartigen Missverständnis scheinen auch die Einwände von Charles Rosen gegen Schenker zugrunde zu liegen.

Die Ablehnung Schenkers durch Dahlhaus blieb nicht ohne Konsequenzen für die deutschsprachige Musikwissenschaft und Musiktheorie der Nachkriegszeit. Bereits Ludwig Holtmeier findet es „auffallend und für die ganze deutsche Rezeption bezeichnend, wie wenig Dahlhaus bereit war, sich auf eine wirklich immanente, technische Kritik des Schenkerschen Verfahrens einzulassen: Seiner Ablehnung lag keine profunde

⁸ Zu deren strittigem Verhältnis vgl. zuletzt Peter Rummenhölter, „‘Stufentheorie’ und ‚Funktionstheorie‘ – Krieg und Frieden“, in: *Mth* 16 (2001), S. 310–318.

⁹ Carl Dahlhaus, „Im Namen Schenkers“, in: *Mf* 36 (1983), S. 83; zitiert nach Holtmeier, Art. „Schenker, Heinrich“, in: *MGG*^{2P}, Sp. 1296.

¹⁰ Zitiert nach Martin Geck, „Dialektisches Denken: Bachs Erbe für die Wiener Klassik“, in: *Mth* 16 (2001), S. 239.

Auseinandersetzung mit der Lehre bzw. mit der musiktheoretischen Tradition, aus der sie stammt, zugrunde.“¹¹ Wäre er mit ihr besser vertraut gewesen, hätte er seine Habilitationsschrift *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (1968) vermutlich anders konzipiert.

Neuere Veröffentlichungen – auch außerhalb der anglo-amerikanischen Musiktheorie – lassen ein zunehmendes Interesse an Schenker und ein Bestreben nach sachlicher Beurteilung erkennen. Der Erkenntniswert von Vergleichen mit anderen Theoretikern, der dadurch begünstigt wird, hängt allerdings von der Vergleichsbasis bzw. deren Niveau ab. Nur derjenige, der den Unterschied Kadenz – Ursatz ignoriert, kann behaupten, dass Riemann bereits „1877 den Schenkerschen Stufenbegriff in der Sache vorweggenommen“¹² habe. Denn – obgleich H. Riemann die Kadenz auch auf die Großform überträgt, folglich zwischen ihrer Nah- und Fernbeziehung unterscheidet – bleibt die harmonische Logik der Kadenz von der Stimmführung unabhängig. Letztgenannte ist jedoch eine Voraussetzung des Ursatzes, der folglich keinen Vergleich mit der Kadenz zulässt. Auch die Zusammenhänge zwischen Ernst Kurth und Schenker bleiben auf Feststellungen allgemeiner Natur beschränkt, nämlich auf beider Kritik an Riemann und dessen Nichtbeachtung von Spannungs- und Bewegungsenergien, welche der Musik in verschiedenem Ausmaß inhärent sind. Zu letzteren bemerkt jedoch Schenker, dass „alles Leben Bewegung ist und alle Bewegung Leben, dass jede Kunst, Poesie, Malerei, Musik usw., jede Menschentätigkeit bis zum untergeordnetsten Handwerk Bewegung ist.“¹³ Somit stellt sich die Frage, wozu es diene, „mit solchem Aufwand vor allem die Bewegung als die angeblich allein treibende Kraft der Musik festzustellen? Gilt es denn nicht vielmehr, die in allen menschlichen Tätigkeiten sich äußernden Bewegungen in ihrer Besonderheit, das heißt in ihrer bestimmten Auswirkung aufzuzeigen, wie sie jeder Stoff in anderer Weise fordert?“¹⁴ Dieser Aufgabe zeige sich aber Kurth nicht gewachsen. „Ich entsinne mich fast keines Beispielen unter den hundert in seinem Buch,¹⁵ das richtig gehört und richtig wiedergegeben wäre. Unter einer unrichtigen Wiedergabe der Klänge verstehe ich hier aber durchaus nicht eine nur durch den Unterschied von Theorien bedingte. Denn keine Theorie- und Nomenklatur-Verschiedenheit darf Ursache davon sein, daß zwei Musiker an einer bestimmten Stelle schon in der Fassung des vertikalen Klanges auseinandergehen. Dazu brauchte man nicht einmal noch irgend eine Theorie überhaupt, diese mag hinterher kommen oder auch nicht.“¹⁶

Im Grunde galten Schenker nur J. J. Fux und C. Ph. E. Bach als Vorbilder. An ersteren bindet ihn seine Auffassung des strengen Satzes, dessen Wirksamkeit im freien Satz nicht hinfällig wird, an letzteren die Generalbasslehre als Stimmführungslehre sowie dessen Lehre der Diminution und Improvisation. Aber nicht, was Schenker mit anderen Theoretikern gemeinsam hat, sondern was ihn von diesen unterscheidet oder trennt, verdankt er die ihm zuteil gewordene Aufmerksamkeit. Eine diesbezügliche

¹¹ Holtmeier, Art. „Schenker, Heinrich“, in: *MGG*^{2P}, Sp. 1296.

¹² Elmar Seidel, „Die Harmonielehre Hugo Riemanns“, in: *Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts*. Hrsg. von Martin Vogel (= Studien zur Mg. des 19. Jh. 4), Regensburg 1966, S. 89. – Vgl. dazu meinen Aufsatz „Methoden der Analyse im Vergleich“, in: *Mth* 4 (1989), S. 61–69.

¹³ Schenker, *Das Meisterwerk in der Musik*, S. 95.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Gemeint ist Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Bern 1917.

¹⁶ Schenker, *Das Meisterwerk in der Musik*, S. 98.

Begründung lässt sich leicht anführen: Sein theoretisches Interesse geht mit der Praxis konform. Der Praxisbezug ist bestimmend für sein gesamtes Werk. „Schenker's pedagogical activities appear to have occupied a central position in his life. Almost all his writings are intended to instruct – in the most ‚practical‘ sense of the term.“¹⁷ Nach Oswald Jonas' Zeugnis unterrichtete er nicht an der Tafel, sondern am Klavier. Ihm ist jedes Detail im Zusammenhang mit dessen künstlerischer Wiedergabe wichtig. Er fühlte sich nicht als Theoretiker, sondern als Künstler, als den er sich selbst auch auf dem Titelblatt der Erstaufgabe seiner Harmonielehre bezeichnete, ohne jedoch seinen Namen zu nennen. Nicht beziehendes Denken, sondern beziehendes Hören, das unmittelbar überzeugt, veranlassten ihn zur Ablehnung des konventionellen Stufenbegriffs und zur Begründung der Schichtenlehre. Manche mögen aus Eitelkeit oder verletztem Stolz die Überlegenheit seiner musikalischen Potenz über das künstlerische Niveau eines Durchschnittsmusikers leugnen. Besser beraten dürften jedoch diejenigen sein, die sie anerkennen. Bereits mehrfach wurde darauf hingewiesen, dass bedeutende Künstler in Fragen der Praxis seinen Rat suchten, ohne sich von seiner Ablehnung der zeitgenössischen Musik und seinen weltanschaulichen Äußerungen beirren zu lassen. Als sein oberstes Gebot galt die Einheit von Theorie und Praxis. Deshalb dürften seine Schriften auch in Zukunft nicht veralten, beziehen sie sich doch auf Werke der abendländischen Musikkultur, die – wie in der Gegenwart – so aller Voraussicht nach auch weiterhin das Repertoire musikalischer Hochkunst bilden werden.

¹⁷ Allen Forte, „Schenker's Conception of Musical Structure“, in: *JMT* 3 (1959), S. 5.

BERICHTE

Salzwedel, 16. und 17. September 2005:

„Musikkultur in Sachsen-Anhalt seit dem 16. Jahrhundert“

von Konstanze Musketa, Halle an der Saale

Der Landesheimatbund Sachsen-Anhalt hatte gemeinsam mit dem Telemann-Zentrum und der Melante-Stiftung Magdeburg sowie dem Institut für Musikwissenschaft der Universität Halle in das historische Rathaus der alten Hansestadt Salzwedel zu einer regionalmusikgeschichtlichen Tagung eingeladen. Nach einer Einführung von Wolfgang Ruf (Halle) gab Jan Standke (Magdeburg) eine kulturwissenschaftliche Definition des Begriffes „Regionalität“, ehe Klaus-Peter Koch (Bergisch Gladbach) versuchte, die mitteldeutsch-osteuropäische Migration von Musikerpersönlichkeiten vom 16. bis 20. Jahrhundert zu erfassen. Das weite Feld der Volksmusikforschung und -überlieferung in Sachsen-Anhalt wurde an ausgewählten Beispielen „beackert“: Wolf Hobohm (Magdeburg) widmete sich der Altmark und dem Magdeburgischen und Ernst Kiehl (Quedlinburg) Anhalt, dem Mansfelder Land und dem Harz. Das Verhältnis Luthers zur Musik würdigte Friedemann Neef (Halle). Zwei Beiträge richteten sich auf das städtische Musikleben im Norden der Region: Steffen Langusch (Salzwedel) sprach über Trompeter, Kunstpfeifer und Stadtmusikanten in Salzwedel und Christine Lehmann (Tangermünde) vermittelte Informationen über die Organisation der Kirchenmusik an St. Stephan in Tangermünde.

Ein weiterer Themenkreis bezog sich auf die historischen Musikinstrumente in Sachsen-Anhalt. Uwe Czubatynski (Rühstädt) würdigte die Orgel als Kulturgut und plädierte für die Erhaltung der in der Region überlieferten Orgeln. Monika Lustig (Blankenburg) betrachtete den regionalen Musikinstrumentenbau im Spiegel erhaltener Instrumente, und Christiane Rieche (Halle) erläuterte die Musikinstrumentenerfassung in den öffentlichen Sammlungen in Sachsen-Anhalt, ein Projekt, das sie im Auftrag der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik betreut.

Im frühen 18. Jahrhundert bestand an den Francke'schen Stiftungen in Halle ein „öffentliches Collegium musicum“, über das Ulrike Harnisch (Halle) berichtete. Das Naumburger Opernhaus zur Zeit Herzog Moritz' von Sachsen-Weitz und sein Repertoire war Gegenstand des Beitrages von Susanne Alberts (Freiburg im Breisgau). Henrike Rucker (Weißenfels) nahm sich der Erforschung der städtischen Musikpflege – im Schatten eines Musenhofes – in Weißenfels an. Wie Ute Poetzsch-Seban (Magdeburg) darlegte, wartete in einem „adeligen Haus“ in Eichenbarleben im frühen 18. Jahrhundert ein Stadtmusiker aus Neuhaldensleben auf. Michael Maul (Leipzig) stellte die interessante Biographie des Schafstädter Organisten Valentin Bartholomäus Hausmann vor, und um musiktheatralische Aufführungen in Blankenburg (Harz) Anfang des 18. Jahrhunderts ging es in dem Beitrag von Bert Siegmund (Blankenburg). Siegfried Hünermund (Ballenstedt) brachte das Wirken von Carl Christian Agthe nahe, einem Musiker und Komponisten am anhalt-bernburgischen Hofe zu Ballenstedt.

Schließlich führten noch zwei Beiträge ins 19. Jahrhundert, zu dem Dichter Wilhelm Müller und seinem Verhältnis zur Dessauer Liedertafel, vorgestellt von Sebastian Nickel (Halle), und zu zwei heute kaum noch bekannten Komponisten, Rudolph Palme und Gustav Rebling, aus Barby (Elbe), die beide nach ihrer Ausbildungszeit als Kantoren in Magdeburg tätig waren, wie Joachim Steinbach (Calbe) ausführte.

Eine Gesprächsrunde zur strukturellen Weiterführung der regionalmusikgeschichtlichen Forschung in Sachsen-Anhalt mündete in der Gründung einer Arbeitsgruppe Musik unter dem Dach des Landesheimatbundes Sachsen-Anhalt e. V. mit dem Ziel einer möglichst systematischen Erforschung der Musikgeschichte Sachsen-Anhalts. Das besondere Verdienst der Veranstalter besteht zweifellos darin, hierzu einen ersten Anstoß gegeben zu haben.

Budapest, 22. bis 24. März 2006:**„Bartók's Orbit. The Context and Sphere of Influence of His Work“**

von Jürgen Hunkemöller, Mannheim

Béla-Bartók-Gedenktage nahm die ungarische Musikwissenschaft immer wieder zum Anlass für internationale Kongresse, so 1961, 1971, 1981 und 1995 und nun auch anlässlich des 125. Geburtstags des Komponisten, Pianisten und Ethnologen. Veranstalter waren das Budapester Bartók-Archiv mit seinem neuen Leiter László Vikárius und das Institut für Musikwissenschaft der Ungarischen Akademie der Wissenschaften unter Leitung von Tibor Tallián. (Das Institut wird von der Akademie der Wissenschaften getragen; das Bartók-Archiv ist seinerseits eine Abteilung des Instituts.)

59 Wissenschaftler aus aller Welt stellten in Referaten und Diskussionsbeiträgen ihre Forschungsergebnisse vor. Orientiert am Kongressmotto *Bartók's Orbit*, war das Spektrum entsprechend breit gefächert. Die Beiträge beschäftigten sich mit Bartóks Bühnenwerken; sie fragten nach Annäherungsmöglichkeiten an seine kompositorische Idiomatik, nach der Rolle der Folklore für den Komponisten-Forscher; nach seinem Selbstverständnis als Ungar, nach der Ausstrahlung des Bartók'schen Komponierens auf die Musik des 20. Jahrhunderts. László Somfai, der Herausgeber der *Béla-Bartók-Gesamtausgabe (BBCE)*, gab einen Einblick in Bartók'sche Notationsverfahren und die daraus resultierenden Aufgaben einer kritischen Werkausgabe.

Wenngleich über keine spektakulären Entdeckungen zu berichten ist, so beeindruckte doch – neben der mustergültigen Organisation – die in den letzten Jahrzehnten gewachsene Flächenwirkung Bartóks in Musikleben und Musikwissenschaft. Mit seiner ungewöhnlich großen Teilnehmerzahl und mit seinem Facettenreichtum markierte der Kongress als Momentaufnahme jedenfalls den guten Stand der internationalen Bartók-Forschung. (Ein Großteil der Beiträge wird im Jahrbuch *Studia musicologica* veröffentlicht.)

Der Kongress fand in harmonischer, ja freundschaftlicher Atmosphäre statt. Ergänzt wurde er durch eine Bartók-Ausstellung mit weitgehend unbekanntem Dokumenten und Materialien. Die Teilnehmer und Teilnehmerinnen des Kongresses waren außerdem geladene Gäste des offiziellen Festkonzerts zu Ehren Bartóks, das die Republik Ungarn am 24. März, dem Vorabend seines Geburtstags, im Nationalen Konzertsaal (künftig Béla-Bartók-Saal) des neuen Palasts der Künste mit einem Bartók-Programm der Ungarischen Nationalphilharmonie unter Zoltán Kocsis ausrichtete.

Nicht unterdrücken lässt sich eine gleichsam wissenschaftspolitische Anmerkung. Von den 59 Beiträgen wurden 44 in englischer, neun in französischer und sechs in deutscher Sprache präsentiert. Mit dem Hinweis sei daran erinnert, dass Deutschkenntnisse für quellenorientierte Forschungen zum Themenkomplex Bartók als eine *Conditio sine qua non* einzufordern sind.

Heidelberg, 30. und 31. März 2006:**„Die musikalische Rezeption des *Knaben Wunderhorn*“**

von Matthias Pasdzierny, Stuttgart

Das Internationale Musikfestival *Heidelberger Frühling* fand 2006 zum 10. Mal statt und ist mittlerweile zu einer festen Größe in der Festivalszene avanciert. In diesem Jahr wurde erstmals in Kooperation mit dem Musikwissenschaftlichen Seminar der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg ein wissenschaftliches Symposium in den Programmablauf des *Heidelberger Frühlings* eingebunden. Die von Antje Tumat (Heidelberg) konzipierte interdisziplinäre Tagung setzte sich aus Anlass des 200. Jahrestages der Herausgabe der Liedersammlung *Des Knaben Wunderhorn* von Achim von Arnim und Clemens Brentano mit Fragen zur musikalischen Rezeption dieses Kon-

voluts auseinander. Dabei stand die Frage nach der ungebrochenen Aktualität dieses Hauptstücks der Heidelberger Romantik ebenso im Fokus der Diskussion wie etwa die Auseinandersetzung mit dem seit der NS-Zeit überaus problematischen Volksliedbegriff.

In seinem Eröffnungsvortrag legte Heinz Rölleke (Wuppertal) die immensen philologischen Schwierigkeiten dar, die die Liedersammlung u. a. aufgrund ihrer Heterogenität und der teilweise bewusst verschleierte Vorgeschichte der einzelnen Lieder bereitet. Hans-Joachim Giegel (Jena) warf anschließend aus soziologischer Perspektive einen grundlegenden Blick auf die Bedeutung der Romantik für den gesellschaftlichen und kulturellen Modernisierungsprozess im 19. und 20. Jahrhundert.

Über die von den Anfängen des Volksliedkonzepts bis heute bestehende Disparität in der Verwendung des Begriffes ‚Volkslied‘ referierte Silke Leopold (Heidelberg) am Beispiel einiger die italienische Volksmusik betreffender Passagen aus Reiseberichten Wilhelm Müllers und anderer deutscher Italienfahrer des späten 18. Jahrhunderts. Joachim Steinheuer (Heidelberg) stellte die Frühphase der musikalischen Rezeption des *Knaben Wunderhorn* anhand von Vertonungen vor, die in unmittelbarer Nachfolge der Erstveröffentlichung der *Wunderhorn*-Lieder entstanden waren. Das an der Grenze zwischen Improvisation und Komposition stehende musikalische Schaffen Bettine von Arnims thematisierte Beatrix Borchard (Hamburg) im ersten Teil ihres Vortrags, im zweiten Teil beschäftigte sie sich mit den historischen Lieder-Abenden der Amalie Joachim am Ende des 19. Jahrhunderts.

Der zweite Tag des Symposiums widmete sich der Auseinandersetzung mit Vertonungen von *Wunderhorn*-Liedern aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert. In ihrem Vortrag über Schumanns Eichendorff-Lieder wies Marie-Agnes Dittrich (Wien) auf die subkutan unter einer vorgetäuschten Ebene konventioneller Formversatzstücke liegende Sphäre der Brüchigkeit und Unsicherheit sowohl in Eichendorffs Texten als auch in Schumanns Liedern hin, die nichts Volksliedhaftes mehr zulässt. Johannes Behr (Heidelberg) thematisierte in seinem Vortrag die ursprünglich erotisch-liebesliedhafte Konnotation des in der Brahms-Vertonung als Wiegenlied breit rezipierten „Guten Abend, gut Nacht“. Albrecht von Massow (Weimar) zeigte im Vergleich mit affirmativen Soldatenliedern, wie Gustav Mahler in seinen *Wunderhorn*-Liedern das schon den Texten inhärente gesellschaftskritische Potential der Romantik aus der Sicht einer gebrochenen Existenz umsetzt. Dorothea Redepenning (Heidelberg) ging abschließend der Frage nach, inwieweit Gustav Mahler aus der Heterogenität und Vermischung der Stilebenen seiner *Wunderhorn*-Lieder ein ästhetisches Programm für seine Symphonien ableitet. Die Abschlussdiskussion stellte eine allgemeine Tendenz in der Geschichte der *Wunderhorn*-Vertonungen fest, von eher affirmativen, einfach gesetzten Liedern hin zu vielschichtigen Kompositionen, die Brüche und Abgründe der Texte aufgreifen; schließlich wurde ausgehend von anfangs aufgeworfenen Fragen noch einmal die Problematik und Konstruiertheit des Volksliedbegriffes im Allgemeinen erörtert. Die Beiträge werden 2007 im Winter-Verlag erscheinen.

Würzburg, 8. und 9. April 2006:

„Hans Pfitzners Drama für Musik *Das Herz* und die romantische Oper“

von Christine Siegert, Köln

Aus Anlass der Neuinszenierung von Hans Pfitzners *Das Herz* veranstalteten das Mainfranken Theater und das Institut für Musikwissenschaft der Universität Würzburg in Zusammenarbeit mit der Hans Pfitzner-Gesellschaft ein Symposium, das Pfitzners Oper im Gattungskontext thematisierte.

Referate zu Carl Maria von Weber, Heinrich Marschner, Richard Wagner, Albert Lortzing und Max Bruch beleuchteten den Hintergrund von Pfitzners musiktheatralischem Schaffen. Oliver Huck (Würzburg) kennzeichnete die romantischen Opern Webers als Mischung aus einer europäisch, besonders französisch geprägten Dramaturgie und einer Rezeption, die das Nationale be-

tonte. Musikalisch dekonstruierte Weber jedoch die „deutschen“ Elemente im *Freischütz*. Klaus Döge (München) untersuchte Möglichkeiten der Bildung von musikalischem Zusammenhang am Beispiel von Heinrich Marschners *Hans Heiling*. Hermann Schneider (Würzburg) ordnete Albert Lortzings *Undine* in das Werk des Komponisten ein und verglich sie mit der Vorlage Friedrich de La Motte Fouqués und der gleichnamigen Oper Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns. Die „Schwarze Romantik bei Wagner“ untersuchte Hansjörg Ewert (Würzburg) aus einer dreifachen Perspektive: unter dem Blickwinkel der *Ästhetik des Hässlichen* von Karl Rosenkranz, der Wagner-Rezeption, vor allem Charles Baudelaires, sowie im Hinblick auf die musikalische Gestaltung, exemplifiziert am Vorspiel zum zweiten Akt von *Lohengrin*. Ewert plädierte dafür, das Hässliche in seiner Bedeutung als Hässliches zu begreifen. Ann-Kathrin Heimer (Frankfurt) resümierte die instrumentenbaulichen Veränderungen des in besonderem Maße „romantischen“ Horns und seine Verwendung im Opernorchester Webers und Wagners.

Die Beiträge von Peter Cahn (Frankfurt) und Ulrich Konrad (Würzburg) akzentuierten die Musiktheaterrezeption Pfitzners am Beispiel von Wolfgang Amadeus Mozart und Max Bruch. Cahn zeigte Pfitzners selektive Mozart-Rezeption auf, die dem *Don Giovanni* eine herausragende Bedeutung beimaß. Pfitzner verstand *Don Giovanni* als romantische Oper, was sich aus der Aufführungstradition des 19. Jahrhunderts herleiten lässt, das heißt, er wollte ihn in deutscher Sprache mit gesprochenen Dialogen und ohne die *Scena ultima* aufgeführt wissen. Dem enormen Einsatz Pfitzners für Max Bruchs *Loreley* – gegen den erklärten Willen des Komponisten – ging Ulrich Konrad nach. Pfitzner spielte die Oper, die er für „eine der besten deutschen Opern“ hielt, auf Schellackplatte und für den Rundfunk ein.

Die übrigen Referate beschäftigten sich mit Pfitzners Bühnenwerken. Anne do Paço (Mainz) untersuchte die Dramaturgie von Pfitzners Oper *Die Rose vom Liebesgarten*, wobei sie einen besonderen Schwerpunkt auf die Bildebene legte. Wolfgang Osthoff (Würzburg) arbeitete dramaturgische Parallelen zwischen Pfitzners erster Oper, *Der arme Heinrich*, und *Das Herz* heraus, insbesondere bezogen auf „Das geopfert Herz“. Reinhard Wiesend (Mainz) wies auf die Bedeutung der szenischen Realisierung für Pfitzner hin und konfrontierte Pfitzners dezidierte Vorstellungen, die er in handschriftlichen Bemerkungen im gedruckten Klavierauszug von *Das Herz* sowie in seiner Schrift *Regiebeispiele* konkretisierte und teilweise auch modifizierte, mit der Praxis des Komponisten, bei der Aufführung der Werke anderer Komponisten zum Teil einschneidende Änderungen vorzunehmen.

Ein Gespräch mit dem Regisseur und dem Dramaturgen der Würzburger Produktion leitete über zur abschließenden Aufführung von Pfitzners *Das Herz*. Die in jeder Hinsicht gelungene Veranstaltung sollte Mut machen sowohl für die Inszenierung unbekannter Werke als auch für eine entsprechende Kooperation von künstlerischer Praxis und Musikwissenschaft.

Toronto, 20. bis 23. April 2006:

14. Jahrestagung der Society for Seventeenth-Century Music

von Michael Klaper, Erlangen

Die diesjährige Tagung der Society for Seventeenth-Century Music fand in der Faculty of Music der University of Toronto statt. Die Vorträge, die als Lecture-Recitals auch musikalische Darbietungen einschlossen, waren zu verschiedenen thematischen Sektionen zusammengestellt.

In einer ersten Sektion mit dem Titel „Charpentier“ untersuchten Shirley Thompson (Birmingham, UK) und Graham Sadler (Hull, UK) in Fallstudien die Überlieferung der Werke Marc-Antoine Charpentiers: Thompson anhand der postum erschienenen *Motets mélèz de symphonie* (1709) den Weg vom Autograph zum Druck; Sadler anhand der Kopie von Francesco Berettas *Missa Mirabiles elationes maris* Aspekte der langjährigen Auseinandersetzung des Franzosen mit italienischer Musik.

Die zweite Sektion stand unter dem Motto „Music and the Sacred across Europe“. In ihr ging Christine Getz (Ames, Iowa) Zusammenhängen zwischen dem Marienkult und seiner künstlerisch-musikalischen Ausgestaltung in der Kirche Santa Maria dei Servi in Mailand zu Beginn des 17. Jahrhunderts nach. Kathryn Welter (Wayland, Massachusetts) diskutierte den möglichen Entstehungs- und Verwendungskontext des geistlichen Konzerts *Lobet den Herrn in seinem Heiligtum* von Johann Pachelbel. Linda Austern (Evanston, Illinois) versuchte nachzuweisen, dass die musikalische Praxis von Frauen im England des frühen 17. Jahrhunderts vielfältig war, obgleich die aktive Teilnahme von Frauen an öffentlichen musikalischen Aufführungen hier ausgeschlossen war. Schließlich konnte John Hajdu Heyer (Whitewater, Wisconsin) überzeugend das gängige Geschichtsbild revidieren, nach dem konzertierende Messkompositionen während des ‚grand siècle‘ fast ausschließlich die Domäne Charpentiers gewesen seien: Ausgehend von einer neu entdeckten konzertierenden Messe Jean Gilles‘ konnte Heyer folgern, dass in Südfrankreich – anders als in der Île de France – stilistisch innovative Messkompositionen seit der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ihren festen Platz gehabt hätten.

In einer Sektion mit dem Titel „Music, Dance and Art in Italy“ stellte zunächst Barbara Sparti (Rom) Radierungen des Bologneser Künstlers Giuseppe Maria Mitelli als wichtige, da verschiedene soziale Gruppierungen und Situationen berücksichtigende Quelle für den Tanz im 17. Jahrhundert vor. Sodann legte Noel O‘Reagan (Edinburgh, UK) archivalische Studien zu den Beziehungen zwischen Künstlern und Musikern im frühbarocken Rom vor. Anschließend diskutierte Massimiliano Guido (Pavia) in einem Lecture-Recital die Relevanz von Vokalmusik für Girolamo Frescobaldis Klaviermusik.

Eine weitere Sektion, „Li due Orfei ...“, war den Orpheus-Opern von Claudio Monteverdi und Luigi Rossi gewidmet. Michael Klaper zeichnete anhand kürzlich wiedergefundener Briefe die Genese und frühe Rezeptionsgeschichte des *Orfeo* von Rossi nach, u. a. im Hinblick auf eine bislang unbekannte Revision der Oper kurz nach ihrer ersten Aufführung. Und Ståle Wikshåland (Oslo) interpretierte Monteverdis Oper *L‘Orfeo* aus rhetorischem Blickwinkel als erstes Zusichselbstfinden des Genus. Dem schloss sich eine Diskussionsrunde zur Inszenierung dieser Oper mit Tim Carter (Chapel Hill, North Carolina) und Mitgliedern des Opera Atelier von Toronto an.

Wiederum auf Archivstudien bauten die Vorträge auf, die unter dem Motto „Biography and Patronage“ zusammengefasst waren. So widmete sich Claire Fontijn (Wellesley, Massachusetts) der Biographie Francesco Corbettas, eines im 17. Jahrhundert europaweit bekannten Gitarrenvirtuosen. Und Valeria de Lucca (Princeton, New Jersey) untersuchte das Mäzenatentum Maria Mancinis im Rom der 60er-Jahre des 17. Jahrhunderts, wobei sie die weit über den finanziellen Aspekt hinausreichenden Beziehungen dieser Nichte Jules Mazarins zu den von ihr geförderten Künstlern hervorhob. In ihrem folgenden Lecture-Recital stellte Debra Nagy (Cleveland, Ohio) die These auf, die Adaptionspraxis vokaler „Airs“ für Holzbläser reiche weit in das 17. Jahrhundert zurück – mithin in eine Zeit, bevor sie erstmals durch Drucke dokumentiert ist.

Die letzte Sektion stand unter dem Motto „Sources and Performance“. Hier diskutierte Rebecca Herissone (Manchester, UK) die Autographe Henry Purcells und vertrat dabei die Ansicht, die Kompositionsweise des Engländers habe je nach Gattung variiert. Den Schluss bildete ein Lecture-Recital David Schulenburgs (New York), der den Quellenwert zweier kürzlich entdeckter Handschriften mit Musik Johann Jakob Frobergers beleuchtete.

Insgesamt verdeutlichte die Tagung auf exemplarische Weise, zu welchem beachtlichen Ergebnis eine auf Quellenerfassung und -kritik beruhende Musikwissenschaft gelangen kann.

Michaelstein, 5. bis 7. Mai 2006:

XXXIV. Wissenschaftliche Arbeitstagung „Zur Flötenmusik in Geschichte und Aufführungspraxis von 1650 bis 1850“

von Klaus-Peter Koch, Bergisch Gladbach

Die Feststellung, dass sich 19 Referenten aus Deutschland, Österreich, der Schweiz, Großbritannien und den USA am Tagungsgeschehen beteiligten, sagt nichts über die Lebendigkeit und den Ertrag beim Austausch von Wissenschaftlern und Künstlern aus. Sie gibt auch keinen Hinweis auf die verschiedenen Herangehensweisen an das Generalthema und die interdisziplinären Verknüpfungen durch Einschließen von Musik, Literatur und Bild ebenso wie von Musikethnologie, Kulturtransferforschung oder Instrumentenbau. Und eben diese Komplexität war die Stärke auch dieser Michaelsteiner Arbeitstagung, die sich nach wie vor nur allzu bescheiden als eine solche bezeichnet, und von der doch alljährlich maßgebliche Impulse für die wissenschaftlich fundierte Aufführungspraxis des 17. und 18. Jahrhunderts ausgehen, teilweise erweitert bis in die Gegenwart und wiederum verbunden mit Konzerten, darunter der Cappella Coloniensis, und musikalischen Demonstrationen.

Flötenwerke Telemanns aus dem Notenarchiv der Berliner Singakademie wertete Ralph-Jürgen Reipsch (Magdeburg) bezüglich Kontakten Telemanns zu Berliner Zeitgenossen aus. Manfredo Zimmermann (Wuppertal) praktizierte, wie Sprache und Artikulationsästhetik im Spiel miteinander korrespondieren und machte die Unzulänglichkeiten bei den Notierungen älterer Musik bewusst. Verkaufslisten von Flöten zwischen 1650 und 1800 wertete David Lasocki (Bloomington) bezüglich Begrifflichkeit und Typenvielfalt aus, während Monika Lustig (Michaelstein) den Flötenbestand der Sammlung Michaelstein mit dem Schwerpunkt vogtländischer Hersteller vorstellte. Auf großes Interesse stießen Referate mit musikalischen Demonstrationen: Nikolaj Tarasov (Stuttgart/Reinach) räumte mit der tradierten Meinung auf, zwischen etwa 1750 und 1920 sei die Blockflötenentwicklung unterbrochen, hingegen erörterten Dorothee Oberlinger (Salzburg/Köln) und Karsten Erik Ose (Köln) die Trends der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der Ausführung alter Blockflötenmusik. Rachel Brown (London) diskutierte engagiert die Kadenz-Interpretation in Mozarts Flötenkonzerten. Am Beispiel von Mozarts *Zauberflöte* stellte Wilhelm Seidel (Neckargemünd/Leipzig) den Aspekt der Wirkung von Instrumenten heraus. Hermann Jung (Neckargemünd/Mannheim) band die Flöte in das Umfeld des Pastoralen ein, während Dieter Gutknecht (Köln) den Bogen des Orchesterinstrumentes von Keiser bis Mozart spannte. Auf für die Interpretation zu nutzende zeitgenössische englische Vokalmusik-Drucke mit Flötenversionen machte Peter Reidemeister (Basel) aufmerksam. Carsten Hustedt (Karlsruhe) stellte die Flötenkonzerte Georg Metzgers in den Zusammenhang der Mannheimer Schule. Die Stellung der Flöte im Musikgeschehen auf Schloss Heidecksburg in Rudolstadt analysierte Ute Omonsky (Michaelstein). Joachim Kremer (Stuttgart) thematisierte die Flötenmusik im Freundschaftskult. Gisa Jähnichen (Frankfurt am Main/Berlin) positionierte das Instrument innerhalb des internationalen Kulturtransfers, und Klaus-Peter Koch setzte sich mit dem Einfluss der migrierenden deutschen Flötisten und ihrer Musik auf das russische Musikleben seit Peter I. auseinander. Die Bedeutung von Flöte, Flötisten und Flötenmusik im Wien des frühen 19. Jahrhunderts stellte Hartmut Krones (Wien) richtig. Konrad Hünteler (Münster) arbeitete die prägende Kraft von Theobald Böhm für Instrumentenbau, Spielpraxis und Repertoire heraus.

Fazit der Referate und Diskussionen: Bisherige falsche Meinungen konnten anhand neuer Quellen bzw. erneuter Quellensichtung richtig gestellt, spezifische Fragen präziser beantwortet werden, und – das ist der Sinn eines wissenschaftlichen Disputs – es wurden neue Fragen aufgeworfen. Nicht zuletzt zeigt sich, welch großen Erkenntnisgewinn der interdisziplinäre Aspekt und die Diskussion zwischen Wissenschaftlern und Künstlern zu bringen vermag.

Berlin, 6. Mai 2006:

„Ein spanischer Mozart? Tradition und Experiment im Werk von Juan Crisóstomo de Arriaga (1806–1826).“

von Stephanie Klauk, Saarbrücken/Sevilla

Von den Werken des 1826 im Alter von nur 19 Jahren in Paris verstorbenen Komponisten Juan Crisóstomo de Arriaga fanden bislang vor allem seine drei Streichquartette Beachtung. Ein von der Botschaft von Spanien und dem Programm für kulturelle Zusammenarbeit „Pro Spanien“ gefördertes Symposium, das im Rahmen der Arbeit der Fachgruppe „Deutsch-spanische Musikbeziehungen“ der Gesellschaft für Musikforschung anlässlich des 200. Geburtstags des Komponisten in den Räumen des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz stattfand, rückte neben diesen Werken erstmals auch Arriagas übriges musikalisches Schaffen und dessen musikhistorischen Kontext in den Blickpunkt.

Nach der Begrüßung durch die Leiterin der Kulturabteilung der Botschaft von Spanien, Botschaftsrätin Itziar Taboada, und einer Einführung durch den Leiter und Organisator der Tagung, Eckhard Weber (Berlin), begann die erste Sektion mit einem Vortrag von Rainer Cadenbach (Berlin), der die Streichquartette Arriagas einer näheren Betrachtung unterzog und Parallelen zu Luigi Boccherini und Luigi Cherubini aufzeigte. Im zweiten Vortrag ging Michael Zywiets (Bremen) auf spanische Traditionen in verschiedenen, auch von Arriaga gepflegten musikalischen Gattungen ein. Das Referat von Rainer Kleinertz (Regensburg) war der nur bruchstückhaft überlieferten Oper *Los esclavos felices* (Bilbao 1819/20) und der vermeintlich zugehörigen, aber erst später zu datierenden *Obertura pastoral* gewidmet. Stephanie Klauk versuchte anhand einer Analyse des *Stabat mater* einen Einblick in die geistliche Musik Arriagas im Kontext seiner Zeit zu geben. In einer zweiten Sektion verglich Carlos María Solare (Berlin) Übungen und Fingersätze der zeitgenössischen Violinschule von Baillot und Kreutzer mit entsprechenden Abschnitten aus Kompositionen Arriagas, dessen Hauptinstrument die Violine war. Eckhard Weber behandelte das Thema „Arriaga und die Sinfonie“ am Beispiel der in Paris entstandenen *Sinfonía para gran orquesta*. Über „Manipulaciones (bienintencionadas)“ an den Werken Arriagas, also „gutgemeinte“ Änderungen, die vor allem der Aufführbarkeit dienen sollten, sprach Antonio Gómez Rodríguez (Oviedo). In der abschließenden Diskussion trug u. a. Joaquín Pérez de Arriaga, ein Urgroßneffe des spanischen Komponisten, detaillierte Informationen zu Leben und Werk seines Urahnen bei, die zeigten, dass das Bild der biographischen Persönlichkeit Arriagas und seiner Rezeption weiterhin der Vertiefung bedarf.

Das Symposium wurde am Abend in den Räumen des Musikinstrumentenmuseums Berlin mit einem Kammerkonzert des Iturriaga-Quartetts (Leipzig), auf dessen Programm Streichquartette von Arriaga und Boccherini standen, abgeschlossen. Eine Publikation der Beiträge ist geplant.

Leipzig, 7. bis 9. Mai 2006:

„Ukrainische Musik. Idee und Geschichte einer musikalischen Nationalbewegung in ihrem europäischen Kontext“

von Stefan Keym, Leipzig

Erst seit der „orangefarbenen Revolution“ von 2004 findet die Ukraine verstärkt internationale Beachtung. Immer noch ist über Kultur und Geschichte des zweitgrößten europäischen Landes wenig bekannt. Um dieses Informationsdefizit zumindest im musikalischen Bereich etwas zu verringern und einen ersten Schritt zur internationalen Erforschung der ukrainischen Musikgeschichte zu unternehmen, wurde am Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig auf

Initiative von Helmut Loos und in Zusammenarbeit mit dem Mitteldeutschen Rundfunk eine Internationale musikwissenschaftliche Konferenz veranstaltet.

Die erste Hälfte der Tagung war führenden ukrainischen Komponisten und Musikstädten gewidmet. Im Zentrum des Eröffnungsvortrags von Mychajlo Stepanenko (Kiew) stand Mykola Lyssenko (1842–1912), ein Absolvent des Leipziger Konservatoriums, der sich als erster Komponist aus dem „kleinrussischen“ Territorium als national-ukrainischer Künstler verstand. Eine ähnliche Schlüsselrolle spielte der von Olena Sinkewitsch (Kiew) vorgestellte Boris Latoschynski (1894–1968) als Lehrer der meisten ukrainischen Komponisten der Gegenwart. Zwei von diesen wurden mit gattungsgeschichtlichen Beiträgen gewürdigt: Walentin Sylwestrows *Musik für Kinder* analysierte Peter Andraschke (Freiburg), Myrosław Skoryks Konzerte Jarmila Gabrielová (Prag). Die Städte-Vorträge machten deutliche Unterschiede zwischen den einzelnen Regionen der Ukraine sichtbar. Neben Referaten von Aleksandra Samojlenko (Odessa) und Irina Drach (Char-kiw) überzeugte besonders der kulturgeschichtlich geprägte Vortrag von Luba Kyyanowska (Lwiw) über die galizische Metropole Lemberg/Lwiw, die im 20. Jahrhundert neun Mal ihre Staatszugehörigkeit wechselte. Jascha Nemtsov (Berlin) machte auf die wichtige Rolle der Juden im ukrainischen Musikleben aufmerksam am Beispiel der 1918–1924 in Kiew wirkenden Musiksektion der jüdischen Kulturliga. Weitere Mosaiksteine lieferten Olga Bentsch zur ukrainischen Folklore, Katerina Berdenikowa (beide Kiew) über protestantische Choralzitate und Lydia Melnyk (Lwiw) über ukrainische Popmusik, die spätestens seit dem Gewinn des Eurovision Song Contest durch die Sängerin Ruslana 2004 auch internationales Interesse findet.

Die zweite Hälfte der Tagung war den Beziehungen der ukrainischen Musikkultur zu verschiedenen Nachbarländern gewidmet. Wladimir Gurewitsch (St. Petersburg) hob den großen Anteil ukrainischer Musiker (u. a. Dmitri Bortnianskys) an der Entwicklung des Petersburger Musiklebens im 18. Jahrhundert hervor; die spätere Zeit sparte er aus, was insofern wenig verwundert, als sie viel politischen Sprengstoff birgt (Unterdrückung der ukrainischen Nationalbewegung; Frage der nationalen Zugehörigkeit von Komponisten wie Čajkovskij, Stravinskij usw.). Auch in dem detailreichen Beitrag zu den polnisch-ukrainischen Musikkontakten von Leszek Mazepa (Rzeszów), der als langjähriger Dozent an der Lemberger Musikakademie selbst zu diesen Kontakten beitrug, blieben manche Aspekte ausgeklammert. Aus dem Themenfeld der Beziehungen zu Wien, von wo aus Galizien 1772–1918 regiert wurde, griffen Vlasta Reitererová und Hubert Reiterer (Wien) den Aspekt der galizischen Schüler Guido Adlers heraus. Helmut Loos referierte über galizische Schüler des Leipziger Konservatoriums und Korrespondenzen aus Städten auf dem heutigen Territorium der Ukraine in deutschen Musikzeitschriften. Besonders fruchtbar waren die ukrainischen Beziehungen zu Prag, wo in der Zwischenkriegszeit eine ukrainische Exiluniversität existierte und zahlreiche Ukrainer am Konservatorium studierten, wie Jitka Bajgarová und Josef Šebesta (Prag) berichteten. Béla Bartóks Umgang mit ukrainischer Volksmusik wurde anschaulich dokumentiert durch László Vikárius (Budapest). In die Gegenwart zurück führte der Beitrag von Valentina Dediu (Bukarest) über die nach 1990 entstandenen Musikfestivals in Bukarest und Odessa.

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 Sommersemester 2006

Bonn. Prof. Dr. Erik Fischer: Forschungsfreisemester

Dresden. *Hochschule für Musik.* Dr. Harry Lehmann: HS: Grundlagentexte zur (Musik-)Ästhetik II

Frankfurt. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Prof. Dr. Christian Thorau: S: Das bürgerliche Konzert. Rituale, Symbole, Rezeptionsweisen (gem. mit Dr. Ferdinand Zehentreiter).

Freiburg. Prof. Dr. Christian Berger: S: Sinfonien nach Beethoven: Berlioz und Schumann – PS: Schuberts *Winterreise* – PS: Musiklehre des Mittelalters und ihre praktischen Konsequenzen für die Lektüre mittelalterlicher Aufzeichnungen (gem. mit Prof. Dr. Joseph Willmann). □ Prof. Dr. Konrad Küster: Musikgeschichte 1850–1950 – S: Beethoven, 5.–8. Sinfonie – PS: Zwölftonmusik. □ Prof. Dr. Günter Schnitzler: Hugo von Hofmannsthal – S: Heinrich von Kleist □ Dr. Matteo Nanni: PS: Einführung in die musikalische Analyse I – PS: Musiktheorie des Trecento – Marchetto da Padova: *Lucidarium*. □ Christian Schaper M. A.: PS: Richard Wagner: *Tristan und Isolde* (gem. mit Dr. Thomas Seedorf) – PS: Musik in Wien (gem. mit Dr. Thomas Seedorf). □ Dr. Suphot Manalapanacharoen: PS: Die Musik Zentralthailands in der Bangkok-Periode (seit 1782). □ Dr. Markus Bandur: PS: Filmmusik. Geschichte – Analyse – Ästhetik. □ Dr. Danuta Mirka: PS: Der klassische Stil und musikalische Topoi. □ Dr. Frauke Schmitz-Gropengießer: PS: Das Musical. Entstehung und Entwicklung.

Halle. Prof. Dr. Wolfgang Auhagen: HS: Jimi Hendrix – Ü: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft – Koll: Forschungskolloquium Systematische Musikwissenschaft – Musiksoziologie.

Leipzig. Thomas Kauba M. A.: S: Von Tongemälden und graphischer Notation – Musik und Malerei – S: Zu Theorie und Praxis der Musiktherapie. □ Corinna Ries M. A.: Tutorium: That's Hip Hop.

Stuttgart. *Musikvermittlung.* Jun.-Prof. Dr. Hendrikje Mautner: S: Musik als Vermittler. Positionen und Konzepte – S: Musikvermittlung am Beispiel von Mozarts *La finta semplice*.

Tübingen. Prof. Dr. Brigitte Bachmann-Geiser: S: Musikethnographie der Schweiz. □ Ann-Katrin Zimmermann: Ü: Die Mehrstimmigkeit des Notre Dame-Repertoires.

Weimar. Prof. Dr. Detlef Altenburg: Schriften zur Ästhetik der Neudeutschen Schule (gem. mit Nina Noeske M. A. und Knut Holtsträter M. A.).

Zürich. Ringvorlesung „Mozarts Lebenswelten“ – S: Prof. Dr. Laurenz Lüttken: Josquin Desprez.

Wintersemester 2006

Augsburg. Eckhard Böhringer M. A.: Ü: Aufführungsversuche. Ignaz von Beekes Requiem (1798). □ Erich Broy M. A.: Ü: Kontrapunkt II (Historische Satzlehre). □ Prof. Dr. Johannes Hoyer: S: Musikbibliographie Augsburgs (Methodik) – PS: Musik in der Kirche – PS: Kompositionen von Schönberg, Bartók, Stravinsky, Hindemith, Messiaen und Rihm (Analyse). □ Dr. Erich Tremmel: HS: Musiktheorie und Komposition in Renaissance und Barock (3) – S: Das Instrumentarium im 19. Jahrhundert (Instrumentenkunde) – Ü: Musikpaläographie II: Tabaturen. □ N. N.: Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten (1).

Bamberg. *Ethnomusikologie/Volksmusik mit besonderer Berücksichtigung des fränkischen Raumes.* Prof. Dr. Max Peter Baumann: Doktoranden-Kolloquium: Ritual, Musik und Gesang im Kontext der Kosmologie – S: Musikalische Globalisierung – Migration und Integration – S: Musikinstrumente, Gattungen und Ensembles (Projektarbeit begleitend zur Vorlesung „Türkische Musik“) – Türkische Musik im kulturellen und interkulturellen Kontext – Koll: Wahrnehmen und Verstehen – Oralität und Skriptualität – Audiovisualität (zus. mit Prof. Dr. Martin Zenck und Prof. Dr. Wolfgang Brassat).

Historische Musikwissenschaft. Prof. Dr. Martin Zenck: S: Ästhetisches Lektüreseminar: Theodor W. Adorno, Beethoven. Philosophie der Musik – S: Musik der Renaissance – Ü: Arnold Schönberg. □ Dr. Raphael Woebis: S: Karl Amadeus Hartmann (zus. mit Dr. Tim Becker, interdisziplinäres Projekt, gefördert v. d. Robert-Bosch-Stiftung).

Basel. *Musikgeschichte.* Prof. Dr. Wulf Arlt: S: Ältere Musikgeschichte – Interdisziplinäre Ü: Der *Roman de Fauvel* als Lehrstück (gem. mit Prof. Dr. A. von Müller, Prof. Dr. B. Schellewald) – Ü: Stilschichten der Musik im *Roman de Fauvel* – Musik des 17. Jahrhunderts – Koll: Arbeitsgemeinschaft zu Forschungsgängen der älteren und neueren Musikgeschichte. □ Dr. Martin Kirnbauer: PS: John Dowland, *Lachrymae or Seven Tears* (London 1604). □ Dr. Dominique Muller: PS: Der musikalische Satz vom 14. bis zum 16. Jahrhundert (Satzlehre I). □ Simon Obert M. A.: PS: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten. □ Prof. Dr. Joseph Willmann: Ü: Lektüre zur Musikästhetik des 19. Jahrhunderts. □ lic. phil. Philipp Zimmermann: PS: Mensurale Aufzeichnungsweisen vom frühen 14. bis zum 15. Jahrhundert (Paläographie III).

Bayreuth. Prof. Dr. Thomas Betzwieser: Die Musik im 20. Jahrhundert – HS: Edgard Varèse – PS: Methoden der Musikwissenschaft. □ PD Dr. Daniel Brandenburg: PS: Carl Maria von Weber und das Musiktheater seiner Zeit. □ Dr. Rainer Franke: S: Experimentelles Musiktheater. □ PD Dr. Arnold Jacobshagen: HS: Das Ende der ‚Tonalität‘: Analyse ausgewählter Kompositionen von Debussy, Skrjabin, Schönberg und Strawinsky. □ PD Dr. Manuela Jahrmärker: PS: Mozarts Sinfonien.

Musiktheaterwissenschaft. PD Dr. Daniel Brandenburg: PS: Carl Maria von Weber und das Musiktheater seiner Zeit. □ Dr. Rainer Franke: PS: Richard Strauss als Musikdramatiker – PS: Inszenierungen im Vergleich: *Die Zauberflöte* von W. A. Mozart. □ PD Dr. Arnold Jacobshagen: Europäische Musiktheatergeschichte I – HS: Richard Wagner: *Der Ring des Nibelungen*. □ PD Dr. Marion Linhardt: Dramaturgien der Komödie – PS: Audiovisuelle Vorstellung exemplarischer Werke des Theaters und Musiktheaters (gem. mit PD Dr. Daniel Brandenburg, Dr. Rainer Franke, Sabina Ibertsberger M. A., PD Dr. Arnold Jacobshagen, PD Dr. Manuela Jahrmärker, Dr. Thomas Steiert, Dr. Sebastian Werr). □ Dr. Thomas Steiert: PS: Einführung in die Theaterwissenschaft – PS: Religiöse Motive im modernen Musiktheater. □ Dr. Sebastian Werr: PS: Das Handwerk des Librettisten: Eugène Scribe und die Oper des 19. Jahrhunderts.

Berlin. *Freie Universität. Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Bodo Bischoff: Robert Schumann. Pianist, Musikschriftsteller, Dirigent und Komponist – PS: Klavierwerke von Arnold Schönberg und Viktor Ullmann – PS: Methoden der musikalischen Analyse. □ PD Dr. Franz Michael Maier: HS: Jean Jacques Rousseau als Komponist und Theoretiker. □ Prof. Conny Restle: PS: Instrumentenkunde. □ Prof. Dr. Albrecht Riethmüller: Gustav Mahler und die „Mahler Renaissance“ – HS: Friedrich Nietzsches Blick auf die Musik (gem. mit PD Dr. Federico Celestini) – HS: Musik in Kubrick-Filmen (gem. mit PD Dr. Frank Hentschel) – OS: Hector Berlioz. □ Dr. Oliver Vogel: PS: Einführung in die Musikgeschichte: Weltliche Musik des 13. Jahrhunderts. □ N. N.: PS: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten. □ N. N.: PS: Probleme und Methoden der Musikwissenschaft.

Vergleichende Musikwissenschaft. Dr. Edda Brandes: PS: Die Musik der indigenen Völker Australiens und Ozeaniens. □ Dr. Christiane Gerischer: PS: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft. □ PD Dr. Martin Greve: HS: Feldforschung: Musik der Türkei in Berlin. □ PD Dr. Andreas Meyer: Afroamerikanische Popmusik – Geschichte und Adaption – HS: Tradition and Heritage Music. □ Markus Schmidt M.A.: PS: Musikunterricht in Indien und Europa. Ein musikethnologisch-soziologischer Kulturvergleich (Blockveranstaltung in Essen und Berlin, gem. mit PD Dr. Ronald Kurt).

Berlin. *Humboldt-Universität.* Dr. Camilla Bork: PS: Über-Schreibungen: Zur Rolle der Transkription in der Komposition und Konzertgeschichte des 19. Jahrhunderts – PS/HS: Von der Idee des Poetischen in der Musik: zu ausgewählten Klavierwerken Robert Schumanns. □ Dr. Pietro Cavallotti: PS: Komposition mit zwölf Tönen. □ Prof. Dr. Dr. h.c. Hermann Danuser: Musik und Romantik: Ästhetik, Gattungen, Lebensläufe, Werke – HS: Idee und Ideologie in der deutschen Musik 1800–1950: „Allnatur“ sowie Weltanschauungsmusik außerhalb Deutschlands bzw. nach 1950 – PS: Franz Schubert und Robert Schumann: Vokal- und Instrumentalmusik – Koll: Musikalische Begriffsgeschichte. □ Dr. Clemens Fanslau: PS: Institution Orchester: Repertoiregestaltung, Klangprofile, Machtstrukturen. □ Ingolf Haedicke: Ü: Einführung in die Akustik, Schwerpunkt Elektroakustik. □ Dr. Tobias Janz: PS: Klang als Medium der musikalischen Komposition – Analysen am Beispiel von Ockeghem bis Lachenmann. □ Prof. Dr. Christian Kaden: Frühformen der Kommerzialisierung von Musik – PS: Analyse außereuropäischer Musik – HS: Musikleben im 18. Jahrhundert: Institutionen, Mentalitäten, Modernisierungsprozesse – Koll: Forschungsseminar Musiksoziologie. □ Dr. Jin-Ah Kim: PS: Entgrenzte Welt. Kulturelle Transfers im 20. Jahrhundert. □ Dr. Lars Klingberg: PS/HS: Musik in Berlin-Brandenburg vor 1800 (gem. mit Dr. Christoph Henzel). □ Prof. Dr. Reiner Kluge: PS/HS: Raumakustik: objektive Kriterien und ästhetische Bewertung. □ Dr. Karsten Mackensen: PS: Natur

und Kunst: Musikästhetik im 18. Jahrhundert – PS/HS: Der Musiker als Intellektueller in der frühen Neuzeit. □ Dr. Burkhard Meischlein: PS: „The Record of Singing“: Gesangskultur und Interpretationspraxis in Schallaufzeichnungen vor 1914 (gem. mit Tobias Robert Klein). □ Jens Papenburg: PS: Deleuze und Popmusik. □ Prof. Dr. Gerd Rienacker: Oper- und Orchestermusik in Russland – PS/HS: Sinfonien von Dmitri Schostakowitsch – Ü: Einführung in die Paläographie I. □ Ullrich Scheideler: Allgemeine Musiklehre – PS/HS: Vom musikalischen Einfall zur Gesamtausgabe. Noteneditionen des 19. und 20. Jahrhunderts im Vergleich. □ Dr. Jutta Toelle: PS: „Opera in the marketplace“. Management, Organisation und Finanzierung der Kunstform Oper. □ Prof. Dr. Peter Wicke: Mythen, Riten und Visionen – Ästhetische Dimensionen der populären Musik – PS: Popmusik im Internet – HS: Der Hit als musikulturelles Phänomen – PS: Afroamerikanische Musik in Geschichte und Gegenwart.

Berlin. *Technische Universität.* Prof. Christian M. Schmidt: Schönberg *Kammersymphonie* op. 9 – HS: Felix Mendelssohn Bartholdy *Elias* op. 70. – PS: Brahms *Ouvertüren* op. 80 und 81. □ Prof. Elena Ungeheuer: Musikwissenschaft goes Medienästhetik? Neue Trends und alte Wurzeln – HS: Lektüreseminar zu medienästhetischen Grundlagentexten – PS: Ringseminar: Aktuelle Positionen der Musikwissenschaft – S: Projektseminar Musik- und Medienwissenschaft. □ PD Dr. Heinz v. Loesch: S: Mozarts Klavierkonzert. □ Dr. Friederike Wissmann: S: *Tristan und Isolde* – S: Rhythmus – S: Händels *Messias*. □ Oliver Schwab-Felisch: Ü: Hepokski/Darcy: *Elements of Sonata Theory* – Ü: Lerdahl/Jackendoff: *Generative Theory of Tonal Music* – Ü: Haydn: Streichquartette op. 33. □ PD Dr. Robert Schmitt-Scheubel: S: de.wikipedia.org. Schreiben und Korrigieren von Einträgen dieses Lexikons. □ PD Dr. Elisabeth Schmierer: S: Das Instrumentalkonzert im 19. Jahrhundert. □ PD Dr. Martha Brech: S: Musiksoziologie.

Berlin. *Universität der Künste. Musikwissenschaft.* Dr. Monika Bloss: PS: Sounds und Images: Repräsentation von Geschlecht in (populärer) Musik – PS: Von der Swingjugend zum Techno-Jünger: Populäre Musik und Jugendkultur in Deutschland. □ Markus Böggemann: PD: Landschaft – Erinnerung – Subjektivität. Liederzyklen im 19. und 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Rainer Cadenbach: HS: Joseph Joachim als Musiker, Komponist, Hochschuldirektor und Lehrer – HS: Zwischen *Zarathustra* und *Fragment an sich*. Musik nach Nietzsche – S: Musiktheorie, Kritiken, Klaviermethodik und Ästhetik von Carl Fuchs (1838–1922). □ Dr. Ellinore Fladt: PS: Schütz und Bach: Einführung in Prinzipien barocker Musik – HS: Konzerte des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Susanne Fontaine: V/Ü: Musikgeschichte im Überblick: Das 20. und 21. Jahrhundert – PS: Zwischen instrumentaler und vokaler Musik: Kammermusik 1550–1650 – HS: Brahms' Kammermusik. □ Dr. Ute Henseler: PS: Musik und Szene im frühen 20. Jahrhundert. □ Claudia Maria Knispel: PS: Die Songs von George Gershwin und Cole Porter. Zwischen Musical-Nummer und Jazz-Standard. □ Johannes Laas: PS: Der gregorianische Choral und seine Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Peter Rummenhöller: Wagner – Brahms – Mahler – Schönberg. Tradition und Fortschritt. □ Prof. Dr. Artur Simon: S: Besessenheit mit Musik und Tanz in religiösen oder therapeutischen Zeremonien (Sumatra/Indonesien, Brasilien und Afrika).

Musiktheorie. Prof. Dr. Wolfgang Dinglinger: HS: Bearbeitung – Originalkomposition. Analyse ausgewählter Klaviersätze Mozarts. □ Prof. Dr. Patrick Dinslage: HS: Franz Schubert und seine Klaversonaten. □ Prof. Dr. Hartmut Fladt: HS: Song und Chanson im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Albert Richenhagen: HS: Aristotelisches Gedanken- und in der Musiktheorie des 13. und 18. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Martin Ullrich: S: Neue Medien – Musikproduktion (gem. mit Andreas Doerne, Cordula Heymann-Wentzel). □ Prof. Dr. Martin Ullrich: Indiens Traumfabrik. Bollywood. Filme aus musikwissenschaftlicher und musiktheoretischer Sicht (gem. mit Jessica Ullrich).

Bern. Prof. Dr. Anselm Gerhard: Beethoven – GS: Musikalische Analyse in Beispielen. □ Prof. Dr. Klaus Pietschmann: PS: Quellenlektüre: Musiktheater um 1800 – PS/HS: Musik in Bern vor 1600 – HS: Musik und Liturgie zwischen Funktionalität und Symbolik (bis zum Tridentinum). □ Prof. Dr. Victor Ravizza: PS/HS: Arnold Schönberg. □ Prof. Dr. Nicole Schwindt: Die weltliche Musik der Renaissance. □ Dr. Arne Stollberg: GS: Einführung in die Musikwissenschaft – GS: Gewusst wo – Einführung in die Techniken musikwissenschaftlicher Recherche.

Bochum/Essen. Prof. Dr. Christian Ahrens: PS: Musik des Vorderen Orients (Essen) – HS: Der Instrumentenbauer Adolphe Sax (Essen) – HS: Die Kunst der Minimalisten (gem. mit Prof. Dr. Richard Hoppe-Sailer) (Bochum). □ Prof. Dr. Matthias Brzoska: Musiktheater der Romantik (Essen) – Grundlagen der Musikgeschichte (gem. mit Dr. Claus Raab, Essen) – PS: Musik der Notre-Dame-Epoche (Essen) – HS: Lektürekurs Musikästhetik (Essen). □ Dr. Stefan Drees: PS: Das Streichquartett um 1950 (Essen). □ Dr. Claus Raab: PS: Zur Musik Afrikas (Essen) – PS: Das Charakterstück im 19. Jahrhundert (Essen). □ PD Dr. Elisabeth Schmierer: HS: Geschichte des Konzerts (Essen) – HS: Schreiben über Musik (Essen). □ Prof. Dr. Udo Sirker: PS: Kompositionstechnische Verfahren bei I. Strawinsky, B. Bartók und P. Hindemith (Essen) – PS: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft (Essen) – HS: Klangfarbe und Instrumentation in der Musik des 19./20. Jahrhunderts (Essen) – HS: Aufführungspraxis der Werke J. S. Bachs (Essen). □ Dr. Wolfgang Winterhager: PS: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten (Essen) – PS: Opernverfilmungen (Essen).

Bonn. Prof. Dr. Erik Fischer: Musik in der Antike und im Mittelalter – S: Verächter der Musik in Geschichte und Gegenwart – S: Entwicklung und Ästhetik des Musikvideos – OS: Kulturwissenschaftliches Forschungs- und Doktorandenseminar (Veranstalter: Prof. Dr. Erik Fischer und PD Dr. Bettina Schlüter; gem. mit J. Fohrmann, E. Geulen, G. Hirschfelder, T. Mayer und S. Sielke). □ Julia Franzreb: PS: Musik zum Film der zwanziger Jahre. □ Dr. Horst-Willi Groß: PS: Aspekte musikalischen Satzes: Wege zur musikalischen Analyse. □ Dr. Volkmar Kramarz: PS: Einführung in die Formenlehre und Stil-Analyse (an Beispielen aus der Pop-Musik) –

PS: Audio-Produktionen heute: Der weite Weg vom Bandschnitt mit der Schere zum Klick auf dem PC – PS: Musik & Business heute. □ AMD Walter L. Mik: PS: Alte Musikhandschriften lesen, verstehen und transkribieren. □ Prof. Dr. Anno Mungen: Musik – Wissenschaft – Geschlecht – PS: Opera seria – S: Beethovens „Pastorale“ – OS: Musik und Musiktheater: Gattungs- und Medienanalyse. □ Sabrina Palm M. A.: PS: Global Music. □ Prof. Dr. Emil Platen: Igor Strawinsky. □ PD Dr. Bettina Schlüter: Stretching Sound to Help the Mind See – Der Sound Designer Walter Murch – PS: Modernes Musiktheater – Analyse ausgewählter Werke – S: New Musicology – Ansätze der US-amerikanischen Musikwissenschaft – OS: Wissenschaftstheorie.

Bremen. Prof. Dr. Veronika Busch: Grundfragen der Musikpsychologie – S: Bedeutung von Körperbewegung. □ Dr. Susanne Gläß: *Liverpool Oratorio*. □ Dr. Christian Höltge: S: „Von Nebenbeihörern und Spezialisten“. □ Prof. Dr. Andreas Lehmann-Wermser: S: Populäre Kunstmusik – S: Entwicklung musikalischer Fähigkeiten. □ Dr. Oliver Rostek: S: Einführung in die Notationskunde – S: Musik des 20. und 21. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Ulrich Tadday: Einführung in die Musikgeschichte – S: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten – S: Musik des Mittelalters.

Detmold/Paderborn. PD Dr. Jürgen Arndt: HS: Der Ursprung des Jazz und seine Geschichte – PS: Einführung in die Musikwissenschaft I und II. □ Dr. Jeroen van Gessel: PS: Die Neue Musik als Anti-Avantgarde. □ PD Dr. Rebecca Grotjahn: Allgemeine Musikgeschichte I – S: „Mädchen bei Tokio Hotel kreischen lauter, als erwachsene Männer bei Metallica brüllen.“ Fan-Verhalten und Gender-Performance in der Musikkultur – HS: „Sie sind nichts, sie sind nichts.“ Musik im Streit der Geschlechter um 1900 – PS: Wagner nach Wagner: Geschichte der Wagner-Rezeption □ Prof. Dr. Annegrit Laubenthal: HS: Musik und Architektur – HS: New Musicology – PS: Literaturoper – PS: Notationskunde – PS: Quellenkunde und Aufführungspraxis. □ Dr. Hyesu Shin: PS: Kurt Weill. □ Dr. Paul Thissen: PS: Josquin Desprez und seine Zeit. □ Prof. Dr. Joachim Veit: PS: Zum Bühnenschaffen Engelbert Humperdincks – Ü: MeisterWerk-Kurs (gem. mit Dr. Irmlind Capelle, Prof. Hans-Dietrich Klaus, Lydia Steiger)

Dortmund. Prof. Dr. Werner Abegg: Einführung in die Musikgeschichte I – S: Analyse von Instrumentalwerken Beethovens – S: Ludwig van Beethoven – PS: Musik des 17. Jahrhunderts. □ Dr. Thomas Erlach: Antike-Rezeption in der Musikgeschichte – PS: Paul Hindemith. □ Prof. Dr. Eva Maria Houben: S: Analyse/Interpretation: J. S. Bachs Orgelkompositionen – S: Farbe und Klang: Richard Wagners Kunst der Instrumentation (*Der Ring des Nibelungen*) – S: Musik zwischen Komposition und Improvisation: Komponisten-Porträt Anne Horstmann/Dörte Nienstedt – S: Tonsatz/Komposition: Choralbearbeitungen für Orgel: J. S. Bach und seine Zeit. □ Prof. Dr. Holger Noltze: Karajan. Dirigent der Medien – Musik und Medien. Chronik der laufenden Ereignisse – Musikmoderation im Radio – Praxis der Musikvermittlung: Die Konzerteinführung – Stimmen beschreiben (gem. mit Thomas Voigt). □ Dr. Klaus Oehl: S: Lesen lernen mit Mozart – Quellenkritik. □ Prof. Dr. Michael Stegemann: Forschungssemester. □ Thomas Voigt: Mit den Augen hören? – Musik und Videoinzenierung.

Dresden. Technische Universität. Dr. des. Wolfgang Mende: Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten. □ Eduard Mutschelknauss M. A.: S: Bach-Geschichtsschreibung – S: Johann Friedrich Reichardt: Liedkomposition. □ Thomas Napp M. A.: S: Gattungs- und Institutionsgeschichte in der Frühen Neuzeit (am Beispiel Ostmitteleuropas). □ Prof. Dr. Hans-Günter Ottenberg: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts – S: Exemplarische Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts – HS: Umriss einer Musikgeschichte Dresdens im 18. Jahrhundert. □ Prof. Ilseore Reinsberg: S: Männer in der Oper des 19. Jahrhunderts (– anfällig für Intrige und Mord). □ Dr. Sabine Vogt: S: Musiksoziologie – S: Musikpsychologie – S: Popmusik als Lebensgefühl.

Dresden. Hochschule für Musik. Prof. Dr. Manuel Gervink: Musik des 19. Jahrhunderts I – Musikgeschichte I (für Schulmusiker) – Musikgeschichte III (für Schulmusiker). □ Prof. Dr. Michael Heinemann: Forschungsfreiemester. □ Prof. Dr. Matthias Herrmann: V/PS: Musikgeschichte Mittelalter/Renaissance/Barock – Europäische Musikgeschichte. Ein Überblick – HS: Beethovens Spätwerk. □ Dr. Jörn Peter Hiekel: Musikgeschichte im 20. Jahrhundert, Teil I: 1900–1950 – S: Aufführungspraxis Neuer Musik – HS: Musikästhetik – HS: Musik der Gegenwart (mit Exkursion zu den Donaueschinger Musiktagen 2006). □ Dr. Johannes Roßner: HS: Zur Entwicklung der Klaviersonate im 18. und 19. Jahrhundert – HS: Mozarts Opern. □ Dr. Stephan Riekert: HS: Kultur – Recht – Medien. Praktische Grundlagen und Grundfragen des Musikerberufs.

Düsseldorf. Prof. Dr. Andreas Ballstaedt: U/MS: Musikkultur im Umbruch: das 18. Jahrhundert – MS: Haydn und Mozart – ein musikalischer Dialog – O/HS: Charles Ives. □ Prof. Dr. Dr. Volker Kalisch: U/MS: Einführung in die Musikwissenschaft – U/MS: Sinfonik der Spätromantik – O/HS: Tod und Trauer in der Musik. □ Prof. Dr. Wolfgang Bretschneider: U/MS: Messkompositionen im 19. und 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Gustav-Adolf Krieg: U/MS: Kirchenmusik zwischen Josquin und Bach. □ Dr. Heiner Klug: U/MS: Aspekte abendländischer Musikkultur I – MS: Klavier und Klaviermusik im 19. Jahrhundert zwischen Virtuosität und Dilettantismus. □ Dr. Achim Heidenreich: MS: ARS ACUSTICA. Vom Kopftheater zum DokuHörFilm. □ Dr. Bernhard Höfele: U/MS: Geschichte und Praxis der deutschen Militärmusik im 20. Jahrhundert. □ Dr. Uwe Pätzold: MS: Balkan revisited. Auf den Spuren der Musikforscher Bartók und Kodály.

Eichstätt. Eva Christiane Gaspar: S: Das spirituelle Vermächtnis W. A. Mozarts. □ Prof. Dr. Christoph Louven: S: Filmmusik – Musik im Film – Ü: „MIDI-Führerschein“. Einführung in die Arbeit im MIDI-Labor – Wo arbeiten Musikwissenschaftler? Berufsfeldorientierung mit Berufspraktikern. □ Rudolf Pscherer: S: Musik-

geschichte im Überblick. □ Dr. Jürgen Schöpf: S: Volksmusik in Bayern – Türkische Musik. □ Dr. Iris Winkler: S: Musik im „Fin de Siècle“: Von der spätromantischen Symphonik zur Zwölftontechnik. Traditionen und Brüche in der Musik der Jahrhundertwende – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft.

Erlangen-Nürnberg. Prof. Dr. Andreas Haug: V/Ü: Die Formung einer europäischen Musikkultur im Mittelalter – HS: Gesang und Geschichte: Liturgische Musik im Spannungsfeld mittelalterlicher Kirchenpolitik. □ Prof. Dr. Wolfgang Hirschmann: HS: Johannes Ockeghem – MS: Johann Sebastian Bachs *Wohltemperiertes Clavier*. □ Dr. Michael Klaper: MS: Alban Bergs Oper *Lulu*. Eine Literaturoper? □ Dr. Thomas Röder: PS: Notationsgeschichte IV. Mensuralnotation (15.–17. Jahrhundert) – MS: Musik und Bewegung.

Essen. Folkwang-Hochschule. Prof. Dr. Christian Ahrens: Die Kunst der Minimalisten (gem. mit Prof. Dr. Hoppe-Sailer) – S: Musik des Vorderen Orients – S: Der Instrumentenbauer Adolphe Sax – S: Der Berliner Salon. □ Prof. Dr. Matthias Brzoska: Grundlagen der Musikgeschichte I (gem. mit Dr. Claus Raab) – S: Musiktheater der Romantik – PS: Das Repertoire der Notre-Dame-Epoche. □ Dr. Stefan Drees: S: Zwischen Bejahung und Hinterfragung der Tradition. Das Streichquartett nach 1950 – PS: Die Duosonate von den Anfängen bis Beethoven. Historische Entwicklung und Aufführungspraxis. □ Dr. Claus Raab: S: Zur Musik Afrikas. Vielfalt, Wesen, Wirkung – PS: Das Charakterstück im 19. Jahrhundert. □ PD Dr. Elisabeth Schmierer: S: Geschichte des Instrumentalkonzerts – S: Praxis Musikwissenschaft. Verfassen von Texten aller Art, Umgang mit Vorlagen. □ Prof. Dr. Udo Sirker: S: Aufführungspraxis der Werke J. S. Bachs – S: Klangfarbe und Instrumentation in der Musik des 19./20. Jahrhunderts – PS: Kompositionstechnische Verfahren bei I. Strawinsky, B. Bartók und P. Hindemith – S: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft. □ Dr. Wolfgang Winterhager: S: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten – PS: Opernverfilmungen.

Frankfurt am Main. PD Dr. Bayreuther: Musik im 17. Jahrhundert – PS: Gattungsgeschichte der Arie im 18. Jahrhundert – PS: Die Handschrift St. Martial 36881 (12. Jahrhundert) – HS: Theorie der Stimme bei Husserl und Derrida. □ Dr. Markus Fahlbusch: PS: Robert Schumanns Klaviermusik – S: Einführung in die Musiksoziologie. □ Dr. Eric Fiedler: PS: Notationskunde: Weiße Mensuralnotation. □ UD Dr. Gisa Jähnichen: Filmmusik und Musikfilm. Intra- und extrakulturelle Aspekte audiovisueller Ästhetik (Medien-Einheit) – Organologie im Kontext einer modernen Musikwissenschaft – PS: Einführung in die musikalische Analyse (in Verbindung mit E-Learning) – HS: Der Mann als Musiker. Praxis und Philosophie in ausgewählten Kulturen. □ PD Dr. Linda M. Koldau: Musik und Gesellschaft nach 1945 – PS: Einführung in die Musikwissenschaft – HS: Berlioz: *Messe solennelle – Requiem – Symphonie fantastique*. Analytische Zugänge zu kompositorischen Prozessen – S: Chor- und Musikfestwesen im 19. Jahrhundert. □ Dr. Marion Saxer: S: „Auge in Auge“. Szenen des Einander-Anblickens und die Bedeutung der Visualität in der Gattung Oper (Monteverdi, Gluck, Beethoven, Wagner, Sciarrino u.a.).

Frankfurt. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Prof. Dr. Peter Ackermann: PS: Einführung in die Musikwissenschaft / Musikgeschichte im Überblick II – S: Geschichte des Requiems von Mozart bis Verdi – S: Geschichte der Unterhaltungsmusik (gem. mit Prof. Bernhard Glaßner). □ Dr. Peer Findeisen: S: Klavier-Üben durch die Jahrhunderte: Ein Überblick über die Etüde als Vortragsstück. □ Dr. Christoph Flamm: S: Stravinskis russische Periode 1907–1919. □ Dr. Oliver Fürbeth: PS: Einführung in die Musikwissenschaft / Musikgeschichte im Überblick I (gem. mit Veronika Jezovšek M. A.) – S: Lektüre ausgewählter musikalischer Texte Theodor W. Adornos – PS: Einführung in die musikalische Analyse. □ Prof. Dr. Albrecht Goebel: S: Didaktik des Musiktheaters von 1900 bis 1933. □ Prof. Dr. Susanna Großmann-Vendrey: S: Mozart-Analysen. □ Dr. Ann-Katrin Heimer: S: Bachs Kantaten. □ Prof. Dr. Ute Jung-Kaiser: Musik in Film, Werbung, Videoclip. Zur Bedeutung, Wirkung und Vermittlung funktionaler Musik (gem. mit Andreas Rink). □ Juditha Kroneisen-Weith: S: Geschichte, Literatur und Stilistik der Streichinstrumente I. □ Dr. Gerhard Putschögl: S: Geschichte des Jazz. □ Dr. Cristina Ricca: S: Die Entstehung der Oper. Zur Konzeption und Ästhetik einer musikalischen, theatralischen und literarischen Gattung. □ Prof. Dr. Gisela Schubert: S: Französische Kammermusik im 19. und 20. Jahrhundert. □ Ralf-Olivier Schwarz: S: Opéra-comique im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Christian Thorau: S: Konzertbetrieb und Musikhören im 20. und 21. Jahrhundert (gem. mit PD Dr. Ferdinand Zehentreiter) – S: Vom Klang zur Metapher. Methoden der Struktur- und Ausdrucksanalyse von Musik.

Musiktheorie: Prof. Gerhard Müller-Hornbach: S: „Eine ‚andere‘ Romantik“. Betrachtungen zu Stilmitteln in der Musik von Edward Elgar. □ Julian Klein: S: Tanzkompositionen / Musik für das Tanztheater (gem. mit Prof. Dieter Heitkamp). □ Ernst August Klötzke: S: Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen* (Analysen II). □ Johannes Quint: S: Amerikanische Musik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Freiburg. Prof. Dr. Christian Berger: V/S: Musikgeschichte des 14. und 15. Jahrhunderts – S: Psalmvertonungen vom 16. bis zum 20. Jahrhundert (gem. mit Dr. Ruben Frankenstein, Orientalisches Seminar) – PS: Guillaume Dufay, Messvertonungen. □ Prof. Dr. Günter Schnitzler: S: Traktl-Vertonungen (gem. mit Prof. Dr. Wilfried Gruhn) – S: Lyrikvertonungen. □ PD Dr. Danuta Mirka: S: Witold Lutosławski. □ Dr. Matteo Nanni: PS: Einführung in die Paläographie: Modal- und Mensuralnotation – PS: Die Stimme im Mittelalter: Francesco Landini und Paolo da Firenze. □ Christian Schaper M. A.: S: Figurenlehre. □ Thomas Hummel: PS: Computerunterstützte Komposition I. □ Dr. Markus Bandur: PS: Filmmusik: Tonfilm. □ Dr. Frauke Schmitz-Gropengießer: PS: Einführung in den gregorianischen Choral.

Freiburg. *Hochschule für Musik.* Dr. Michael Belotti: S: Geschichte der Orgelmusik: Orgelmusik im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Janina Klassen: Stimme – Klang – Sprache – Rhetorik – S: Johann Mattheson. Anfänge bürgerlicher Musikkultur im 18. Jahrhundert – S: Chopin. □ Prof. Dr. Joseph Willmann: Die Musik der Zeit von etwa 1815 bis um 1910 (Stationen der Musikgeschichte V) – S: Musikästhetik des 19. Jahrhunderts: Lektüre und Diskussion von Quellentexten zur Musikästhetik – Ü: Salvatore Sciarrino als Opernkomponist: *Da gelo a Gelo* (Kälte, UA Schwetzingen 2006).

Fribourg (CH). Vincent Arlettaz: *De Don Giovanni à Parsifal: le langage musical comme héros du progrès à l'époque romantique* – S: Analyse musicale D. □ François Seydoux: C: Musique d'orgue et de clavier aux XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles – C: Aufführungspraxis – E: Ecriture musicale I: Eléments de l'écriture harmonique et contrapontique – E: Paléographie Musicale I: Notation mensuraliste ‚blanche‘. □ Delphine Vincent: PS: Analyse musicale B – PS: Introduction à la bibliographie musicale – S: Musikalische Analyse C (gem. mit François Seydoux) – PS: Musikalische Analyse A (gem. mit François Seydoux und Delphine Vincent). □ Luca Zoppelli: UES: La dimension visuelle dans le théâtre de Richard Wagner. Cycle de projections des mises en scène des Musikdramen, avec analyses et commentaires (gem. mit Delphine Vincent) – C: Le théâtre musical de Richard Wagner, 1835–1855 – C: Le théâtre musical de Richard Wagner, 1855–1880 – S: Formes du texte poétique à destination musicale – C: Histoire générale de la Musique, III/IV – S: Disciplines de l'investigation musicologique.

Gießen. Ralf von Appen: PS: Die Musik der Sixties. Gegenkultur, Kunst, verklärte Nostalgie? (gem. mit André Doehring) – PS: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft (gem. mit André Doehring). □ Prof. Dr. Claudia Bullerjahn: PS: Grundlagen der Musiktherapie – PS: Musik im Dritten Reich – PS/S: Beruf: Musiker – S: Erich Wolfgang Korngold: Ein Wunderkind als Filmkomponist. □ Prof. Dr. Peter Nitsche: PS: Einführung in die Musiktheorie – PS/S: Beethovens Symphonien – PS/S: K. Stockhausen – PS/S: Mozarts Opern. □ Prof. Dr. Thomas Phleps: PS/S: Black Music III: R'n'B – Soul – Funk. □ Dr. Dietmar Pickert: PS: Analyse I – Harmonik und Form an ausgewählten Beispielen, Methoden musikalischer Analyse – S: Kammermusik des 19. und 20. Jahrhunderts – S: Analyse intensiv. □ Christian Steinbock: S: Theater erleben. Das Gießener Stadttheater in Theorie und Praxis. □ Jan Strack: PS: Musikwirtschaft und Internet – Gestaltung eines Radiobeitrags, Teil 1: Von der Recherche bis zur Endredaktion. □ Claudia Zocher: PS: Musiktheater für Kinder und Jugendliche im 20. Jahrhundert.

Göttingen. Prof. Dr. Rudolf Brandl: V: Kunqu. Die klassische chinesische Oper (Regionalveranstaltung) – Ü: Lektürekurs: Grundfragen der Musikethnologie, Schulen der Musikethnologie – Ü: Beispiele zum Kunqu (Regionalveranstaltung) – Projektseminar: Musik im interkulturellen Dialog am Beispiel Griechenlands. □ Dr. Klaus-Peter Brenner: PS: Einführung in die Musikinstrumentenkunde. □ Prof. Dr. Rainer Fanselau: Ü: Béla Bartók und Zoltán Kodály. □ Ingolf Helm: S: Lesen und Singen in Gottesdienst und Unterricht. □ PD Dr. Ralf Martin Jäger: S: Musik in der Türkei: Systeme, Strukturen und Prozesse. □ PD Dr. Ursula Kramer: Europäische Musikgeschichte im Überblick – Ü: Analyse von Werken der jüngeren Musikgeschichte – Projektseminar: Musikgeschichte und ihre Vermittlung. □ Dr. Rebekka Sandmeier: S: Die Messe im 15. und 16. Jahrhundert.

Graz. PD Dr. Werner Jauk: Einführung in die systematische Musikwissenschaft – Musikmarkt, Rezeption, Medienanalyse – PS: Soziologie der populären Musik. □ Dr. Kordula Knaus: Ü: Musikwissenschaftliche Arbeitstechniken. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Josef Lederer: Musikhistorische Entwicklungen – PS: Notationsformen der Renaissance. □ Univ.-Prof. Dr. Richard Parncutt: Music psychology, musicology, musical practice – S: Wahrnehmung von Rhythmus und Form – S: Ökologisch-evolutionäre Musikpsychologie. □ Univ.-Prof. Dr. Michael Walter: Geschichte der Oper 1: 17./18. Jahrhundert – S: Sozialgeschichte der Oper im 19. und 20. Jahrhundert – Einführung in die Musikologie (Ringvorlesung gem. mit Prof. Grupe, Jauk, Lederer, Parncutt).

Graz. *Universität für Musik und darstellende Kunst Graz. Institut 4 – Blas- und Schlaginstrumente.* Dr. Josef Ferstl-Pilaj: Ü: Computergestützte Stimmanalyse – Angewandte Akustik und Instrumentenkunde – Akustik und Gerätekunde.

Institut 6 – Kirchenmusik und Orgel. Karl Dorneger: Orgelkunde. □ Dr. Ernst Hofhansl: Liturgik evangelisch. □ Dr. Erich Hultsch: Kirchenkunde/Bibelkunde. □ Univ.-Prof. Dr. Johann Trummer: Spezialvorlesung Theologie (gem. mit Dr. Ernst Hofhansl) – Liturgik katholisch – Hymnologie – Aufführungspraktische Spezialvorlesung. □ Eugen Lievens: Gregorianischer Choral – V/Ü Semiologie – S: Gregorianik – Repertoire der Kirchenmusik – Musikhistorische Entwicklungen.

Institut 7 – Gesang, Lied, Oratorium. O. Univ.-Prof. Martin Klietmann: Didaktik und Methodik des Gesangs.

Institut 9 – Schauspiel. O. Univ.-Prof. Dr. Evelyn Deutsch-Schreiner: S: Dramaturgie 2 – Theater- und Literaturgeschichte 1 – Theater- und Literaturgeschichte 3 – Spezialvorlesung im Fach Dramaturgie

Institut 12 – Oberschützen. Prof. Dr. Klaus Aringer: Die Musik des Mittelalters und der Renaissance – Musik nach 1900 (gem. mit o. Univ.-Prof. Dr. Peter Revers) – Aufführungspraxis in Geschichte und Gegenwart – Klavierquartett und -quintett. □ Dr. Bernhard Habla: Angewandte Akustik und Instrumentenkunde I und II – Historische Blas- und Salonorchesterkunde.

Institut 13 – Musikethnologie. Dr. Helmut Brenner: Das dreifache Erbe der Musik Lateinamerikas: Amerika – Europa – Afrika – S: Volksliedforschung. Geschichte – Konzepte – Methoden – S: Wissenschaftliches Arbeiten für musikethnologische Themen: Bibliographische Grundlagen und Arbeitsorganisation. □ Univ.-Prof. Dr. Gerd Grupe: Einführung in die Musikologie (Ringvorlesung) – Musikwissenschaft aktuell (Ringvorlesung) – Einführung in ausgewählte Musiktraditionen der Welt – V/Ü: Theorie und Praxis der zentraljavanischen Gamelan-

Musik – V/Ü Theorie und Praxis nichtwestlicher Musik – S: „Yue“. Aspekte der Rezeption der Musik des Fernen Ostens in der Musik des 19.–21. Jahrhunderts (gem. mit o. Univ.-Prof. Dr. Peter Revers). □ ao. Univ.-Prof. Dr. Alois Mauerhofer: PS: Musikinstrumente der Welt.

Institut 14 – Wertungsforschung. Ao. Univ.-Prof. Dr. Renate Bozic: Ü: Verbalisieren von Musik (gem. mit ao. Univ.-Prof. Dr. Ingeborg Harer) – S: Produktions- und Rezeptionsästhetik: Ästhetische Aspekte von Komponistenbriefen von Monteverdi bis Henze. □ Univ.-Prof. Dr. Andreas Dorschel: Musikästhetik I/Ästhetik der Kammermusik – Musik und Gesellschaft I/Soziologie der europäischen Kunstmusik I. □ Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Harald Haslmayr: Kultur- und Sozialgeschichte der Musik – S: Produktions- und Rezeptionsästhetik: Ästhetische Aspekte von Komponistenbriefen von Monteverdi bis Henze – S: Die Ordnung der Künste. Philosophische Klassifizierungen und Wahrnehmungen in der Kunstformung von der Antike bis zur Gegenwart. □ em. O. Univ.-Prof. Dr. Otto Kolleritsch: S: Anleitung zu wissenschaftlichem Arbeiten auf dem Gebiet der Dissertation. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Karin Marsoner: V/S: Einführung in die musikbezogene Frauen- und Geschlechterforschung – PS: Musik und Gender (gem. mit Ao. Univ.-Prof. Dr. Ingeborg Harer).

Institut 15 – Alte Musik und Aufführungspraxis. Ao. Univ.-Prof. Dr. Ingeborg Harer: PS: Musik und Gender – PS: E-Learning-Projekt – Historische Aufführungspraxis. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Klaus Hubmann: Aufführungspraktische Spezialvorlesung – V/Ü: Notationskunde – Historische Stimmungen.

Institut 16 – Jazzforschung. O. Univ.-Prof. Dr. Franz Kerschbaumer: V/Ü: Einführung in Jazz und Populärmusik – Jazzgeschichte I – Spezialvorlesungen aus Jazz und Populärmusik – Geschichte des Jazz für IGP – Ensemble und Ensembledidaktik in Jazz und Populärmusik. □ Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Elisabeth Kolleritsch: Einführung in die Technik wissenschaftlichen Arbeitens – S für DiplomandInnen. □ Ao. Univ.-Prof. DDr. Franz Krieger: S aus Jazz und Populärmusik – V/Ü: Einführung in die Jazzforschung – Aspekte der Jazzwissenschaft. □ Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Tozzi: Ü: Jazz-Rhythmusgruppenschulung Individualtraining – V/Ü: Rhythmische Konzepte in der Musik Lateinamerikas.

Institut 17 – Elektronische Musik und Akustik. Mag. Alberto De Campo: KE: Praktikum für Elektronische Musik. □ Univ.-Prof. Dr. Gerhard Eckel: S: Computermusik 1+3 – KL: Elektroakustische Komposition 1–4 – Geschichte der Elektroakustischen Musik und der Medienkunst 1 – V/Ü: Einführung in die Computermusik 1 – V/Ü: Digitale Verfahren und Klanganalyse – S: Anleitung zu wissenschaftlichem Arbeiten auf dem Gebiet der Dissertation 1–4 – PR: Projekt Toningenieur – Koll: Kolloquium zu aktuellen Forschungsfragen 1+2 – Koll: Kolloquium zu aktuellen Forschungsfragen und zur Magisterarbeit 1+2. □ DI Cornelia Falch: PR: Projekt Toningenieur – UE: Algorithmen in Akustik und Computermusik 2. □ Klaus Hollinetz: Ästhetik der Elektronischen Musik 1 – UE: Sound Design 2. □ o. Univ.-Prof. Dr. Robert Höldrich: Musikalische Akustik 1 – Akustik 1 – Instrumentenkunde und Akustik 1 – Einführung in die musikalische Akustik und Instrumentenkunde – S: Musikalische Akustik – S: Algorithmen in Akustik und Computermusik 2 – PR: Projekt Toningenieur – S: Anleitung zu wissenschaftlichem Arbeiten auf dem Gebiet der Dissertation 1-4 – S: Seminar für DiplomandInnen 1+2 – Koll: Kolloquium zu aktuellen Forschungsfragen 1+2 – Koll: Kolloquium zu aktuellen Forschungsfragen und zur Magisterarbeit 1+2. □ ao. Univ.-Prof. DI DDr. Peter Kautsch: Bauphysik und Lärm – Ü: Bauphysik und Lärm. □ Dr. Martin Pflüger: Psychoakustik 1. □ VAss. Dr. Gerhard Nierhaus: V/Ü: Algorithmische Komposition – PR: Projekt Toningenieur. □ DI Markus Noisternig: LU: Aufnahmetechnik 1+3 – Mehrkanaltechnik – L/Ü: Mehrkanaltechnik – PR: Projekt Toningenieur. □ ao. Univ.-Prof. DI Winfried Ritsch: Einführung in die Elektronische Musik 1 – Einführung in die Signalverarbeitung und Musiktechnologie 1 – L/Ü: Computermusiksysteme – Elektronische Klangerzeugung und Musiktechnologie 1 – Ü: Künstlerisches Gestalten mit Klang 1 – S: Kunst und Neue Medien – PR: Projekt Toningenieur – PR: Projekt 1+2. □ Univ.-Ass. DI Dr. Alois Sontacchi: S: Aufnahmetechnik 1 – S: Aufnahmenanalyse – PR: Projekt Toningenieur – PR: Projekt 1+2. □ Doz. Dr. Holger Waubke: Theoretische Akustik – Ü: Theoretische Akustik. □ DI Johannes Zmöltnig: Ü: Künstlerisches Gestalten mit Klang 1 – L/Ü: Kunst und Neue Medien – PR: Projekt Toningenieur.

Greifswald. Beate Bugenhagen: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Martin Loeser: S: Oper im Dienst des Absolutismus: Lully und die Anfänge der Tragédie lyrique – S: Städtische Musikkultur im Norden im frühen 18. Jahrhundert. □ PD Dr. Peter Tenhaef: Ü: Analyse musikalischer Texte – Ü: Mensuralnotation – Ü: Musikalische Repertoirekunde. □ Jürgen Trinkewitz: S: Historisch orientierte Aufführungspraxis des 17. und 18. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Walter Werbeck: Allgemeine Musikgeschichte II – S: Jenseits des Wohltemperierten Klaviers: Bachs Tastenmusik – S: Kirchenmusik der Wiener Klassik.

Halle. Prof. Dr. Wolfgang Auhagen: HS: Das Tempo in der Musik – HS: Die Orgel – Koll: Forschungskolloquium Systematische Musikwissenschaft – Konzertsaalakustik. □ Stephan Blaut M. A.: Ü: Notationskunde II: Orgel- und Lautenabklänge. □ Dr. Kathrin Eberl: Ü: Einführung in die Instrumentenkunde (gem. mit Dipl. phil. Christiane Rieche) – Ü: Einführung in die Musikanalyse – Ü: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten. □ Dipl. phil. Annette Landgraf: Ü: Editionstechnik. □ Dr. Juliane Riepe: PS: Heinrich Schütz – HS: Musik – Fest – Festmusik. □ Dr. Kathrin Schlemmer: PS: Macht Musik intelligent? – PS: Musik in der Hirnforschung. □ Prof. Dr. Gretel Schwörer-Kohl: HS: Flötentypen in Asien – Ü: Transkription – Koll: Forschungskolloquium Musikethnologie – Musik in Myanmar. □ Kendra Stepputat M. A.: PS: Was hören wir, wenn wir Weltmusik hören? (gem. mit Dr. Golo Föllmer). □ Cordula Timm-Hartmann M. A.: PS: Musikgeschichte der Stadt Halle. □ N. N.: Koll: Forschungskolloquium Historische Musikwissenschaft – Musikgeschichte im Überblick: Musik im 15. und 16. Jahrhundert.

Hamburg. *Historische Musikwissenschaft.* PD Dr. Friedrich Geiger: S: Bartóks Ballette. □ N. N.: PS: Fuge als Kompositionstechnik, Gattung und Mythos. □ PD Dr. Dorothea Schröder: S: Joseph Haydn – der unbekannte

Klassiker. □ Dr. Martina Sichardt: S: Einführung in die Skizzenforschung. □ Dr. Ilja Stephan: PS: Einführung in die Historische Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Claudia Zenck: PS: Lektürekurs: Richard Wagners musikalische Schriften – S: Die Sonatentheorie vom 18. bis zum 20. Jahrhundert – S: „Künstleropern“ (von Monteverdi bis Schönberg) – S: Aktuelle Arbeiten in der Historischen Musikwissenschaft (gem. mit PD Dr. Friedrich Geiger, Prof. Dr. Peter Petersen, PD Dr. Dorothea Schröder).

Systematische Musikwissenschaft. PD Dr. Rolf Bader: Zur Begründung musikalischer Bedeutung. Geschichte und Systematik – HS: Klangfarbenforschung in Akustik und Psychologie. □ Prof. Dr. Tiago de Oliveira Pinto: S: Transatlantische Beziehungen I: Die Musik Afrikas, Südamerikas und der Karibik. □ Dr. Marc Pendzich: PS: Musik und Recht. □ Dr. Martin Pfeleiderer: S: Neuere Ansätze der Jazzforschung. □ Prof. Dr. Albrecht Schneider: PS: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft – HS: Signalverarbeitung und musikalische Akustik (gem. mit Dipl. Ing. Klaus Frieler).

Hannover. Marco Kobbenbrügge: S: Musik und Kognition. □ Prof. Dr. Reinhard Kopiez: Instrumentenkunde und Akustik, Teil 2 – S: Populäre Musikkulturen. Eine Einführung – S: Experimentelle Ästhetik. □ Dr. Lorenz Luyken: S: Grundlagen musikwissenschaftlichen Arbeitens, Kurs I u. II – S: Zur Entwicklung des Orchesterlieds – S: Beethovens Spätwerk – S: Einführung in das Verfassen einer wissenschaftlichen Arbeit. □ Prof. Dr. Susanne Rode-Breyman: Krankheiten großer MusikerInnen. Folgen für das Werk und die Rezeption in der Wissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Eckart Altenmüller) – S: Passion im 17. und 18. Jahrhundert – Koll: Aktuelle Positionen der Musikhistoriographie (gem. mit Dr. Lorenz Luyken, Dr. Melanie Unsel, Dr. Stefan Weiss). □ Sabine Sonntag: S: Richard Strauss – S: Die Oper. Ein Missverständnis – S: Der Weg zu Wagner. Vom *Freischütz* zum *Tannhäuser* – S: Das „unmögliche Kunstwerk“. Oper von 1600 bis heute – S: *The Sound of Music*. Geschichte des Musicals. □ Dr. Melanie Unsel: S: „Optimismus in Fin-de-Siècle-Form“. Stile, Entwicklungen und Tendenzen in der europäischen Musik um 1900 – S: Musikerinnen der Wiener Klassik. □ Prof. Dr. Stefan Weiss: Musikgeschichte im Überblick I und II – S: „Zu schwer Dir, weil Du zu dumm“? Richard Wagners *Ring* und seine Deutungen – S: Der Komponist als Erzähler: Narrativität in Dmitri Schostakowitschs Instrumentalmusik (gem. mit Dr. Melanie Unsel) – Koll: Repetitorium Musikwissenschaftliches Arbeiten.

Heidelberg. Prof. Dr. Mathias Bieltz: Zur Wertungsgeschichte der Musik im Mittelalter – Koll: Fragen zu Akustik, Psychoakustik und Mustererkennung. □ Dr. Katharina O. Brand: PS: Pierre Boulez. □ Dr. Elke Lang-Becker: Ü: Musikgeschichte in Beispielen I: 7.–19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Silke Leopold: Mäzene und Musiker. Vom Einfluss der Auftraggeber auf die Geschichte der Musik – S: Was ist und zu welchem Ende studieren wir historische Aufführungspraxis? □ Prof. Dr. Dorothea Redepenning: Faust-Kompositionen. – PS: Messvertonungen im 15. und 16. Jahrhundert – S: Modest Mussorgsky. □ Dr. Hendrik Schulze: PS: Das Solokonzert im 18. Jahrhundert. □ Dr. Joachim Steinheuer: PS: Werkanalyse I – PS: John Cage – PS: Grundkurs Musikgeschichte III (ca. 1720–1850) – S: Mütter, Künstler, Freiheitskämpfer. Zur Konstruktion bürgerlicher Geschlechterrollen in der Musik des 19. Jahrhunderts. □ Dr. Antje Tumat: PS: Einführung in die Musikwissenschaft – PS: Musikästhetik im 19. Jahrhundert. Lektüre deutschsprachiger Texte (gem. mit Dr. Jochen Bär).

Hildesheim. U. Bartels: Musikgeschichte I: Von den Anfängen der abendländischen Kunstmusik bis 1600 – PS: Clara Schumann. Biographie und kompositorisches Werk – PS: Johann Sebastian Bach und sein kompositorisches Umfeld – HS: Musiker-Autographie. Komponisten bei der Arbeit. □ A. Hoppe: Ü: Musik im Radio (II). Hörfunksendungen über Musik produzieren – PS: Elektronische Medien im Musikunterricht der (Grund)schule – PS: Theoretische und praktische Grundlagen der elektronischen Musik – HS: Musik im Radio (I). Hörfunksendungen über Musik kopizieren. □ K. Höppner: PS: Othmar Schoeck *Vom Fischer un syner Fru*. □ R. Krieger: PS: Musik im Rundfunk (NDR). □ M. Kruse: PS: Interkultureller Musikunterricht – nötig, aber nicht möglich? – PS: Lied und Musikunterricht – PS: Spielerischer Umgang mit Musik (1) – HS: Von Karl Friedrich Zelter bis zur Lebensweltorientierung – Die Entwicklung der Musikerziehung. □ B. Leipold: HS: Musikpsychologie II. □ W. Löffler: Ü: „Die Geschichte des Abendlands“. Entwurf für ein Oratorium – Ü: „Dieses Herz schlägt auf den Tisch“. Misslungene Metaphern – schiefe Bilder – HS: Systematische Einführung in die Komposition I. Formen- und Melodielehre. □ M. Müller: HS: Populäre Musik des 20. Jahrhunderts. Geschichte und Zusammenhänge. □ J. Nolte: HS: „Einschöneres Leben führen“. Jugendbewegung und Lebensreform in ihren ästhetischen Belangen. □ M. Rebstock.: PS: MusikBar. Musik und Bildende Kunst. Grenzgänge – PS: Neues Musiktheater seit 1950. □ A. Seebach: PS: MusikBar. Nachtbar. Interdisziplinäre Veranstaltungspraxis. □ C. Suckel: PS: Musikalisch-künstlerische Arbeit mit psychisch Kranken. □ U. Wegner: Die Geschichte des Jazz I – PS: Die Musik Afrikas südlich der Sahara zwischen Tradition und Moderne.

Innsbruck. Dr. Kurt Drexel: PS: Musik und Theater (15.–20. Jahrhundert) – PS: Notation I (Schwarze Mensuralnotation). □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Fink: Historische Übersichtsvorlesung IV: Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts – PS: Einführung in die historische Musikwissenschaft – PS: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Rainer Gstrein: Historische Übersichtsvorlesung IV: Populärmusik. □ O. Univ.-Prof. Dr. Tilman Seebass: Die Musikkulturen an der Seidenstraße in Geschichte und Gegenwart – PS: Musikalische Realität (1720–1780): Übungen zur klanglichen Realisierung (gem. mit Peter Waldner M. A.) – S: Musikikonographie – Koll: Gemeinsame Lektüre von Neuerscheinungen.

Karlsruhe. N. N.: Einführung in den Gregorianischen Choral – Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Troge: Einführung in die allgemeine Musikinformatik I mit Übungen – Einführung in die spezielle

Musikinformatik I – Instrumentenkunde und Akustik I – S: Elektronische Kompositions- und Aufführungspraxis – HS: Auditory Scene Analysis (gem. mit HfG und Uni KA) – Luigi Nono und das Freiburger Experimentalstudio – Einführung in die Digitaltechnik (gem. mit R. Lorenz). □ Prof. Dr. Wiegandt: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten – Johannes Brahms – S: Filmmusik – S: Claude Debussy, *Pelléas und Mélisande*.

Kassel. Prof. Dr. Jan Hemming: S: Synästhesie: Ästhetische Exploration und psychologische Realität – S: Geschichte und Grundlagen der Musiksoziologie – S: Analoge und digitale Medien. □ Prof. Dr. Matthias Henke: S: Geschichte der Sinfonie: Von Haydn bis Brahms. □ Prof. Reinhard Karger: S: Kabarett, Chanson, Revue – S: Hanns Eislers Traum.

Kiel. Prof. Dr. Siegfried Oechsle: Johannes Brahms – S: Klavierkammermusik von Johannes Brahms (3) – Koll: Forschungskolloquium: Zeitperspektiven in der Musik (gem. mit Prof. Dr. Bernd Sponheuer). □ Dr. Signe Rotter-Broman: S: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Guillaume de Machaut. Überlieferung, Kompositionstechnik, Interpretationsgeschichte. □ Prof. Dr. Bernd Sponheuer: Über das „Deutsche“ in der Musik – S: Fallstudien (Werke und Texte zum Thema: Das „Deutsche“ in der Musik) – S: Schubert, *Winterreise* (3). □ Dr. Friedrich Wedell: S: Aleatorik und Experiment in der Musik der 1960er-Jahre.

Koblenz-Landau. *Campus Koblenz.* Dr. Robert Abels: Ü: Videoclips. □ Prof. Dr. Petra Bockholdt: Motetten der Niederländer – PS: Kammermusik von D. Schostakowitsch – Ü: Mozarts Bläser – S: Texte zur Musikästhetik (gem. mit Lütke).

Campus Landau. Dr. Marion Fürst: Einführung in die Musiksoziologie – PS: Opern für Kinder. Eine musikwissenschaftliche Bestandsaufnahme – S: Farben hören – Klänge malen. Wege der Visualisierung von Musik. □ Prof. Dr. Achim Hofer: S: Zwischen Erbsenzählen und Phantasieren: „Analyse von Musik“. □ Prof. Dr. Christian Speck: Musikgeschichte im Überblick: Die Musik des 19. und 20. Jahrhunderts – PS: Einführung in das symphonische Schaffen von Joseph Haydn – S: Das Oratorium im 17. und 18. Jahrhundert.

Köln. *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Antonio Bispo: PS: Spanien, Portugal, Lateinamerika in der Musikgeschichte. □ Prof. Dr. Dieter Gutknecht: Musikgeschichte I: Von den Anfängen der Mehrstimmigkeit bis 1600 – PS: Bachs Kammermusik – HS: Orlando di Lasso und seine Zeit. □ Dr. Hartmut Hein: Ü: Einführung in die Methoden der Historischen Musikwissenschaft – PS: Vivaldi contra Mozart: Kompositorische und interpretatorische „Spielräume“ in Violinkonzerten des 18. Jahrhunderts. □ Dr. Herfrid Kier: Ü: Das Standard-Repertoire der europäisch-abendländlichen Musik I (Instrumentalmusik). □ René Michaelsen M. A.: „Saying something“. Die Geschichte des Jazz. □ Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller: HS: Die Entwicklung des Instrumentalkonzertes vom Barock zur Romantik. □ Prof. Dr. Wolfram Steinbeck: Die Symphonik Gustav Mahlers – PS: Musikalische Analyse und Werkinterpretation – HS: Beaumarchais – Da Ponte – Mozart: *Figaros Hochzeit* (gemeinsam mit A. Kablitz). □ Prof. Dr. Hans-Joachim Wagner: Ü: Operndramaturgisches Praktikum.

Musik der Gegenwart. Prof. Dr. Christoph von Blumröder: Elektroakustische Musik heute – PS: Aktuelle Komponistendiskurse 1997 bis 2006/07 – HS: Mauricio Kagel. □ Marcus Erbe M. A.: PS: Die Filmkompositionen Mauricio Kagels – PS: Zur Musikästhetik des Futurismus. □ Jan Simon Grintsch M. A.: PS: Musikspezifische Programmiersprachen. □ Dr. Ralph Paland: PS: *L'infini du bruit*: Konzepte der Klang- und Geräuschkomposition in der Neuen Musik.

Systematische Musikwissenschaft. PD Dr. Roland Eberlein: HS: Die Entstehung der Dur-Moll-Tonalität. □ Prof. Dr. Jobst Fricke: Phänomene des musikalischen Hörens (gem. mit Chr. Reuter). □ Andreas Gernemann M. A.: Ü: Traditionelle akustische Apparateübung – PS: Musikalische Akustik. □ Jin Hyun Kim M. A.: PS: Performativität: ein musikästhetisches Konzept? □ Julian Rohrer: Ü: Algorithmische Akustik. □ Lüder Schmidt M. A.: PS/Ü: Introduction to Cognitive and Systematic Musicology 1. □ Prof. Dr. Uwe Seifert: Theoretische Grundlagen der Kognitiven Musikwissenschaft – Ü: Kognitive Musikwissenschaft: Fragestellungen und Methodologie – PS: Einführung in die Wissenschaftshistorie und -theorie antiker Musiktheorie – HS: Logik, Mathematik und Methode antiker Musiktheorie – Koll: Kolloquium Systematische Kognitive Musikwissenschaft.

Musikethnologie. Prof. Dr. Robert Günther: Ü: Musizierpraxis der traditionellen Hofmusik Japans (Gagaku und Bugaku) (gemeinsam mit Y. Shimizu). □ PD Dr. Lars-Christian Koch: HS: Vokal- und Instrumentalmusik in Asien. □ Dr. Marion Mäder: PS: Die Tradition des Judäo-Spanischen Liedes in Israel und der Diaspora. □ Julio Mendivil M. A.: PS: Panflöten, Huaynos und Indio-Grooves: Musiken aus den Anden. □ Prof. Dr. Rüdiger Schumacher: Die Musik Japans im Überblick – Ü: Methoden der Datenerhebung – PS: Einführung in die Musik des Vorderen Orients – HS: Probleme musikethnologischer Fachterminologie. □ Oliver Seibt M. A.: PS: Einführung in die Musikethnologie: Theorie- und Fachgeschichte I – PS: Legen Sie sich doch bitte mal hier auf den Plattenteller: Ein musikethnologischer Selbstversuch.

Köln. *Hochschule für Musik.* Dr. med. Peer Abilgaard: S: Musik im Kopf. Neurophysiologische und psychologische Grundlagen des Erlebens und Erzeugens von Musik (gem. mit Prof. Dr. Hans Neuhoff). □ Prof. Dr. Annette Kreuziger-Herr: PS: Musikwissenschaft. Ein Grundkurs – S: Amadeus. Ein Kompaktseminar zu Mozart (gem. mit Prof. Dr. Winfried Böning) – HS: Mozartbiographik. □ Katrin Losleben: PS: Interkulturalität in der Neuen Musik. □ Prof. Dr. Hans Neuhoff: Wandlungsprozesse der Musikkultur (Ringvorlesung) – PS: Grundbegriffe der Musikpsychologie und Musiksoziologie – S: Die Musikwirtschaft. Mediengeschichte, Produktionsprozesse, Marktverhalten – HS: Jugendmusikkulturen in Deutschland, Teil I: Vom Rock'n'Roll der 1950er-Jahre bis zur Tanzwelle Ende der 70er-Jahre – HS: Staranalysen Musik.

Leipzig. Prof. Bernd Franke: Ü: Kontrapunktische Vokalübungen im Palestrinastil. □ Dr. Birgit Heise: HS: Flötentypen in Asien (gem. mit Prof. Gretel Schwörer-Kohl) – Ü: Historische Instrumentenkunde (gem. mit Dr. Eszter Fontana) – Ü: Instrumentation (gem. mit Dr. Eszter Fontana und Frank Sindermann M. A.). □ Dr. Stefan Keym: S: Béla Bartók und seine Zeit – PS: Die Sonate im 18. Jahrhundert – von Corelli bis Beethoven. □ Prof. Dr. Sebastian Klotz: „Digital Agora“. Zur Musiksoziologie urbaner Räume – S: Musik als Gegenstand der Psychologie: Johann Friedrich Herbart, Franz Brentano und Wilhelm Wundt – PS: Ethos, Emotion und Atmosphäre in der Musik. □ Prof. Dr. Helmut Loos: Die Musik der Antike und des frühen Mittelalters (Musikgeschichte im Überblick I) – PS: Die Kompositionstechnik Giovanni Pierluigi da Palestrinas – HS: Ludwig van Beethovens *Missa solemnis*. □ Dr. Thomas Schinköth: Grenzgänge(r): Von Erik Satie bis Helge Schneider – S: Interkulturelle Musikpädagogik (gem. mit Prof. Dr. Constanze Rora) – S: Stimmen! Stimmen! Vokalmusik im 20. und 21. Jahrhundert (gem. mit Prof. Gunter Berger). □ Gilbert Stöck M. A.: PS: Geschichte der Motette bis 1600 – PS: Die Oper im 18. Jahrhundert – PS: Notationskunde – PS: Einführung in die Formanalyse I: Vokalmusik – Ü: Übung zur Einführung in die Formanalyse I – Ü: Gamelan: Musizieren auf balinesischen Instrumenten. □ Nico Thom M. A.: S: Kommunikations- theorie und Semiotik im Kontext von Musik.

Leipzig. Hochschule für Musik. Betz/Krumbiegel/Schippiges/Prof. Dr. Christoph Sramek: Grundkurs (V/S): Musikgeschichte im Überblick I (Europäische Musikgeschichte bis 1600) und III (Das 19. Jahrhundert). □ Prof. Dr. Marianne Betz: S: Musik und Malerei. □ Dr. Wolfgang Gersthofer: S: Komponieren um 1910. Die freie Atonalität im Werk von Schönberg, Webern und Berg. □ Dr. Martin Krumbiegel: S: Martin Luther und die Musik. □ Prof. Dr. Thomas Schippiges: S: Skandal. Formen des Unerhörten in der Musik – S: Albert Lortzing. *Fachrichtung Dramaturgie*. HD Dr. Jörg Rothkamm: V/S: Dramaturgie des Musiktheaters – PR: Musiktheater- dramaturgisches Praktikum – OS: Die fachwissenschaftliche Gesamtdarstellung (Diplomarbeit).

Magdeburg. Dr. Monika Bloss: S: Musikalische und musikkulturelle Sozialisation: empirische Befunde und theoretische Studien zum aktuellen Musikverhalten Jugendlicher – S: Hybride Musikkulturen. Zum Verhältnis von ethnischer Authentizität und musikkultureller Globalisierung am Beispiel so genannter World Music-Produktionen. □ Dr. Beate Kutschke: S: Musik und Spiritualismus – S: Musik und Hofkultur: Komponieren im Zeitalter des Barock. □ Prof. Dr. Tomi Mäkelä: S/Ü: Mozart und das Solokonzert – PS: Formenlehre und Musikanalyse. □ PD Dr. Rüdiger Pfeiffer: PS: Instrumentenkunde – PS: Musikgeschichte im Überblick – S: Musikpsychologie und Soziologie – S: Spezialseminar Barock. □ Dr. Charlotte Seither: S: Robert Schumann in der Musik des 20. Jahrhunderts: Zender, Reimann und Ruzicka – S: Tonsatz Spezial: Olivier Messiaen.

Mainz. Prof. Dr. Axel Beer: Musikgeschichte im Überblick II: Von 1400 bis 1700 – S: Die Thomaskantoren vor Johann Sebastian Bach (gem. mit Prof. Dr. Stephan Weyer-Menckhoff) – PS zur Vorlesung (ausgewählte Aspekte der Musikgeschichte des 14. bis 17. Jahrhunderts) – PS: Musik in Berlin zur Zeit Friedrichs II. – OS: Besprechung von Examensarbeiten (gem. mit Prof. Dr. Jürgen Blume, Dr. Ursula Kramer, Prof. Dr. Ludwig Striegel, Prof. Dr. Reinhard Wiesend). □ Dr. Wolfgang Bender: S: „Art Music“ in Afrika – PS: Einführung in die moderne afrikanische Musik. □ Dr. Albert Gräf: S: Musikinformatik – PS: Einführung in die Musikinformatik – Ü: Computer-Musik. □ Thorsten Hindrichs M. A.: PS: PopMusikwissenschaft: Konzepte und Diskurse. □ Dr. Christoph Hust: PS: Musik im „Weimarer Kino“ – Ü: Gottfried Huppertz' Musik zu *Metropolis* (Fritz Lang, 1927). □ Dr. Peter Niedermüller: S: Edgar Allan Poe und Nathaniel Hawthorne: Rezeption in der Literaturkritik und der Musik (gem. mit PD Dr. Nassim Balestrini) – Ü: Soundtrack. □ PD Dr. Daniela Philippi: S: Musikkultur in Mainz vom Ausgang des 19. Jahrhunderts bis heute. □ Tobias Untucht M. A.: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Reinhard Wiesend: Mozart und die Oper – S: Geschmackswechsel und Interpretation: J. F. Agricolas *Anleitung zur Singkunst* (1757) als modernisierte Übersetzung von P. F. Tosis *Opinioni de' cantori antichi e moderni* (1723) – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft.

Marburg. Prof. Dr. Sabine Henze-Döhring: S: Musikstadt Berlin im 19. Jahrhundert. □ Dr. Panja Mücke: PS: Einführung in die Musikwissenschaft – PS: Musik und Medien: Kurt Weill. □ Prof. Dr. Lothar Schmidt: Musikästhetik – S: Musikästhetik – Ü/PS: Paläographie – S/PS: Ältere Musikgeschichte. □ Martin Schüttler: Ü: Instrument und Stimme. □ Prof. Dr. Martin Weyer: HS: Ausgewählte Bach-Kantaten.

München. PD Dr. Claus Bockmaier: Ü: Händels englische Oratorien. □ PD Dr. Fred Büttner: Ü: Debussy: Orchesterwerke. □ Dr. des. Iacopo Cividini: Ü: Italienisch für Musikwissenschaftler I und II. □ Dr. Klaus Döge: PS: Richard Wagners Klavierlieder. □ Dr. Bernd Edelmann: PS: Das musikalische Zitat – PS: Th. W. Adorno: Beethoven (gem. mit Prof. Dr. Günter Zöllner) – Ü: Musikgeschichte in Beispielen II (1600–2000). Ein Repetitorium – Ü: Lektüre ausgewählter Beethoven-Briefe. □ Prof. Dr. Issam El-Mallah: Ü: Grundelemente der arabischen Musik. □ Dr. Josef Focht: Ü: Musikerbiographien: Quellen, Methoden, Strategien der Forschung. □ Inga Mai Groote M. A.: Propädeutikum: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft. □ Christian Lehmann M. A.: Ü: Interpretationsgeschichte des Gesangs. □ Prof. Dr. Wolfgang Rathert: Die Wiener Schule (Teil II) – HS: Geschichte der amerikanischen Filmmusik (gem. mit PD Dr. Christof Decker) – S: Die Opern von Alban Berg. □ Prof. Dr. Hartmut Schick: Musikgeschichte im Überblick III: Das 18. Jahrhundert – S: Alfred Schnittke: Orchester- und Kammermusik – S: Klaviersonaten von Ludwig van Beethoven. □ Dr. Michael Schmidt: Ü: Einführung in den Rundfunk-Musikjournalismus. □ Prof. Dr. Dr. Lorenz Welker: Claudio Monteverdi und die venezianische Oper im 17. Jahrhundert – HS: Musik und Ritual – Musik als Ritual – S: Instrumentale

Ensemblemusik des Frühbarock: Castello, Fontana, Marini und ihre Zeitgenossen. □ Martin Zöbele M. A.: Vokalensemble.

Musiktheaterwissenschaft. Prof. Dr. Jürgen Schläder: „Nie sollst du mich befragen ...“. Musikalische Identität im 19. Jahrhundert – HS: Das Dilemma der Identität. Neue Figurenkonzepte in Drama und Oper der zwanziger Jahre – HS: Vive le tabelau. Das musikdramatische Panorama des Augenblicks und seine Chancen im Regietheater. □ Dr. Barbara Zuber: PS: Grundkurs Musiktheater – PS: Verdi: Molières Ballettkomödien (Werkanalyse Oper) – PS: Formenlehre der Oper – S: Semiotik des Musiktheaters – eine Einführung (mit exemplarischen Inszenierungsanalysen) – Koll: Übung: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten für Studenten im Grundstudium.

München. Hochschule für Musik und Theater. HD Dr. Claus Bockmaier: Geschichte der Klaviermusik I – HS: Heinrich Schütz in der Musikgeschichte. □ Prof. Dr. Siegfried Mauser: Musikgeschichte III: Musik der Renaissance und des Frühbarock.

Münster. Garry Crighton: Ü: Musikpraxis des Mittelalters und der Renaissance: Ferrara 1410–1601. □ Daniel Glowotz: S: Kirchenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts – S: Minimal Music. □ Prof. Dr. Jürgen Heidrich: V/Ü: Musikzentren in Europa 1750–1850 – S: Die Streichquartette Ludwig van Beethovens – S: Heinrich Schütz. □ Prof. Dr. Klaus Hortschansky: S: Oper um 1800. □ PD Dr. Ralf-Martin Jäger: S: Musik in der Türkei – Ü: Einführung in die historische Musikwissenschaft. □ Dr. Rebekka Sandmeier: S: Heinrich Heine und die Musik – Ü: Analyse von Werken der jüngeren Musikgeschichte: Wiener Klassik.

Oldenburg. Prof. Dr. Susanne Binas-Preisendörfer: Einführung in die Musikwissenschaften – S/Koll: Liverpool Sound, Hamburger Schule, Wiener Elektronika: Orte, Stil und Identität – S: Musikvideo: Geschichte, Ästhetik, Funktion – Koll: Theorien und Analyse populärer Musik – Lektüre- und Methodenkolloquium. □ Thomas Burckhalter: S: Musikleben in der arabischen Welt. □ Dr. Klaus Fey: S: Musik, physikalische und physiologische Grundlagen (gem. mit Jennifer Shelley und Stephan Heise). □ PD Dr. Kadja Grönke: S: Hofkapellmeister August Pott und die Anfänge eines öffentlichen, bürgerlichen Musiklebens in der Residenzstadt Oldenburg. □ Anja Herold: S: Einführung in Grundfragen des Musiklernens: Musikalische Sozialisation. □ Prof. Dr. Freia Hoffmann: S/Koll: Pianoforte, Glasharmonika oder Trompete? Frauen im Musikleben des 18. und 19. Jahrhunderts – S: Geschichte des Kinderliedes (gem. mit apl. Prof. Dr. Peter Schleuning). □ Dr. Inge Karger: S: Sozialpsychologie der Musik – Diskussion empirischer Untersuchungen. □ Peter Klein: S: Interkulturelle Musikerziehung am Beispiel Lateinamerika. □ Dr. Christoph Micklisch: Ü: Analyse und Produktion von Musik-Videoclips. □ Dr. Jan Henning Müller: S: Messe und Motette vom Mittelalter bis zur Gegenwart. □ Prof. Dr. Fred Ritzel (em.): S: „Fremd bin ich eingezogen.“ Zur Darstellung des Fremden in Musik und Film (gem. mit Dr. Rainer Fabian). □ Dr. Wolfgang Rumpf: S: Musikjournalismus: Schreiben für Printmedien und Rundfunk. □ Ilka Siedenburg: S: Einführung in Grundfragen des Musiklernens: Musikalische Sozialisation. □ Yuko Tamagawa: S: Modernisierung und Europäisierung – Musikkultur in Japan. □ Dr. Sabine Vogt: S: Popmusik als Lebensgefühl – Gender in der Musik. □ Axel Weidenfeld: S: Johann Sebastian Bach: Die Passionen.

Osnabrück. Prof. Dr. Bernd Enders: V/Ü: Apparative Musikpraxis II: Einführung in Musikelektronik/Multimedia – S: Einführung in die Musikpsychologie (Psychoakustik). □ PD Dr. Stefan Hanheide: S: „Der Verpflichtung zur Humanität darf sich kein Künstler entziehen“: Musik als ethische Botschaft – Musikgeschichte im Überblick II: Von 1720 bis 1900. □ Prof. Dr. Dietrich Helms: Musikgeschichte im Überblick I: Antike bis ca. 1720 – S: Hörseminar zur Vorlesung Musikgeschichte I – S: Zensierte Musik, verfolgte Musiker – S: Mozarts Opern. □ Prof. Dr. Hartmuth Kinzler: Musikgeschichte im Überblick III: 20. Jahrhundert – Ü: Musik des 20. Jahrhunderts zum Kennenlernen (Audio- und Videobeispiele zur Vorlesung).

Regensburg. Dr. Bettina Berlinghoff-Eichler: PS: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten: Franz Liszt – Ü: Repertoirekunde: Deutschsprachiges Musiktheater 1900–1950 – Ü: Musikerbriefe und -schriften: Probleme ihrer Edition. □ Prof. Dr. Siegfried Gmeinwieser: Roms barocke Kirchenmusik im europäischen Kontext. □ Prof. Dr. David Hiley: Allgemeine Musikgeschichte II (Renaissance) – HS: Die Sinfonien von Brahms und Bruckner – PS: Notations- und Quellenkunde II. □ Dr. Andreas Pfisterer: PS: Einführung in die musikalische Analyse: Motetten von Palestrina und Lasso – Ü: Johann Sebastian Bachs Passionen: philologisch. □ Michael Wackerbauer: PS: Groß besetzte Kammermusik der Klassik und Romantik.

Rostock. Prof. Dr. Joachim Stange-Elbe: Klangkonzepte im 20. Jahrhundert – S: Die Oper nach Wagner: Strauss, Pfitzner, Korngold, Schreker.

Rostock. Hochschule für Musik. Prof. Dr. Hartmut Möller: Romanticism in 20th Century Music – HS: Representations of diasporic identities in film and film music: The example of India (gem. mit Prof. Dr. Gabriele Linke) – HS: „Rostock Night Fever“: Musiksoziologie der Jugendszenen (gem. mit Dirk Villanyi) – OS: Editionsprojekt Rostocker Liederbuch (gem. mit Prof. Dr. Franz Josef Holznagel) – S: Theorie und Methoden der Musikwissenschaft: John Blacking (gem. mit Prof. Dr. Britta Sweers) – Ü: Mittelalterliche Gesangsfragmente aus Rostocks Klöstern. □ Prof. Dr. Britta Sweers: „Historische“(?) Aufführungspraxis. □ Prof. Dr. Walter Werbeck: Jenseits des Wohltemperierten Klaviers: Bachs Tastenmusik – S/Ü: Kirchenmusik der Wiener Klassik.

Saarbrücken. Dr. Helmut Brenner: S: Mit allen Sinnen? Zur Darstellbarkeit von Musik in Ausstellungen und Museen. □ Wolfgang Korb: Ü: Musikwissenschaft und Rundfunk. □ Dr. Andreas Krause: Neue Musik hören (I): Mozart modern – Uraufführungen 2006 mit Übungen. □ Dr. Theo Schmitt: Ü: Notensatz. □ PD Dr. Markus Waldura: Musikgeschichte des Mittelalters □ PD Dr. Tobias Widmaier: Frauen/Männer am Klavier – eine musikalische, literarische und ikonografische Spurensuche.

Siegen. Prof. Dr. Hermann J. Busch: S: Neoklassizismus und Historismus in der Musik zwischen den Weltkriegen – S: Johannes Brahms und Anton Bruckner: Zeitgenossen des 19. Jahrhunderts – S: Johann Sebastian Bachs *Wohltemperiertes Clavier* als Lehrwerk: Tonsysteme, Tonarten, Gattungen, Kontrapunkt, Spieltechnik – Musikgeschichte II (1750–1900). □ Dr. Thorsten Wagner: S: Geschichte des Jazz. Vom Swing zum Free Jazz – Ü: Neue Medien.

Salzburg. Ao. Prof. Dr. Manfred Bartmann: PS aus der Musikethnologie/Systematischen Musikwissenschaft – S aus der System. Musikwissenschaft, Musikalische Hermeneutik. □ Dr. Nicole Haitzinger: Ü: Musik- und Tanzwissenschaftliche Medienkunde. □ Prof. Dr. Claudia Jeschke: Einführung in die Tanzwissenschaft – John Cage und Merce Cunningham (gem. mit Dr. Ulrich Mosch). □ Dr. Ulrich Leisinger: PS aus der Historischen Musikwissenschaft, Wiener Klaviermusik im 18. Jahrhundert. □ Dr. Gunhild Oberzaucher-Schüller: PS aus der Tanzgeschichte. Volkstanz – VU: Tanzwissenschaftl. Spezialgebiete. □ Prof. Dr. Jürg Stenzl: GS: Einführung in die Musikwissenschaft 1 – Musikgeschichte 5 – PS aus der Hist. Musikwissenschaft – VU: aus dem Bereich der Salzburger Musikgeschichte. □ Dr. Silvia Wälli: Ü: Notationskunde, Modalnotation – PS: Musikwissenschaftliche Spezialgebiete.

Salzburg. *Universität Mozarteum.* Ao. Univ.-Prof. Dr. Christian Allesch / Univ.-Ass. Mag. DDr. Andrea Koenjak: Psychologie der Künste und des kulturellen Verhaltens, im Rahmen der Kooperation mit der PLUS. □ Ao. Prof. Dr. Joachim Brügge: Musikgeschichte 1 – S: Formenlehre und Werkkunde 3. □ Ao. Prof. Dr. Wolfgang Gratzer: Musikgeschichte 3 – Interpretations- und Rezeptionsforschung – S für Diplomanden – S für Dissertanten. □ ao. Univ.-Prof. Dr. Thomas Hochradner: Musikgeschichtliches S – Interpretations- und Rezeptionsforschung – S: Spezialthemen zur Volksmusik in Österreich 1 – Ü: Technik wissenschaftlichen Arbeitens – VU: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten – Ü: Methodik des wissenschaftlichen Arbeitens. □ o. Univ.-Prof. Dr. Peter Maria Krakauer: Musikgeschichte 2 – S: Einführung in die Musikethnologie 1 und 2 – Europäische Kultur in Geschichte und Gegenwart. □ Dr. Albrecht Lahme: Anatomie und Physiologie für MusikerInnen 1 – VU: Anatomie, Physiologie, Körperschulung – Bewegungsphysiologie und Musikermedizin. □ ao. Univ.-Prof. Dr. Otto Neumaier: V/S: Ästhetische Theorien. □ Ass.-Prof. Dr. Thomas Nussbaumer: S: Geschichte und Hintergrund der alpenländischen Volksmusik. □ Caspar Graf von Rex: Rechtskunde: Theater- und Medienrecht – S: Bühnen und Medienrecht 2. □ Mag. Dr. Frank Walz: Liturgie / Kirchenkunde 1. □ Prof. DDr. Karl Wilhelm Pohl: Rechtskunde.

Stuttgart. *Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Joachim Kremer: Musik und Gesellschaft zur Zeit Johann Sebastian Bachs – PS: Einführung in die Musikwissenschaft – HS: Bach, Buxtehude und Norddeutschland. □ Prof. Dr. Dörte Schmidt: Musikgeschichte im Überblick: Das 20. und beginnende 21. Jahrhundert – PS: Formgeschichte der Oper im 18. Jahrhundert – HS: Wolfgang Rihm. □ Dr. Philine Lautenschläger: PS: Das Liedschaffen Robert Schumanns – S: Musiker im Exil vom 17. bis zum 20. Jahrhundert. □ Andreas Münzmay: PS: Die Motette in Deutschland von Lassus bis Schütz.

Musikpädagogik. Prof. Dr. Scharenberg: Von der Kestenbergreform bis zum Ende des Dritten Reiches – HS: Leonard Bernstein – noch immer ein Vorbild für die Musikpädagogik? – HS: Dialog der Kulturen (gem. mit Georg Wötzer, Komposition, und Arie Mozes, Chasan) – Jüdische Musik in Württemberg. □ Dr. Stefanie Rhein: PS: Einführung in die musikpädagogische Praxisforschung.

Musikvermittlung. Jun.-Prof. Dr. Mautner: S: Moderierte Zugänge zur Musik – S: Konzertpädagogische Vermittlungskonzepte.

Trossingen. *Hochschule für Musik.* Prof. Dr. Thomas Kabisch: Epochen der Musikgeschichte – PS: Klaviermusik im 20. Jahrhundert – HS: Begründung und Grenzen musikalischer Analyse. □ Prof. Dr. Nicole Schwindt: Musikgeschichte im Überblick: „Vorklassik“, „Frühklassik“, „Klassik“ – S: Lektüre von Quellentexten zur Musikanschauung von Platon bis Beethoven – Notationskunde I: Mensuralnotation. □ N. N.: Kirchenmusikgeschichte II.

Tübingen. Prof. Dr. August Gerstmeier: Die Klaviersonate im 18. Jahrhundert – Robert Schumann und das Poetische (gem. mit Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid) – S: Opernrezeption. □ PD Dr. Stefan Morent: S: Grundbegriffe der älteren Musikgeschichte. □ Dr. Christian Raff: Ü: Analysekurs zu den Streichquartetten op. 20 von Joseph Haydn. □ Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid: PS: Das Deutsche, Lateinische und Italienische bei Heinrich Schütz – HS: *La clemenza di Tito* von Wolfgang Amadeus Mozart. □ Prof. Dr. Andreas Traub: HS: Notre Dame-Clauseln. □ Dr. Reinald Ziegler: Ü: Die Oratorien von Giuseppe Carissimi. □ Dr. des. Ann-Katrin Zimmermann: Ü: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten: Quellenkunde. □ HD Dr. Michael Zywiec: Oper im 17. Jahrhundert – S: Franz Schuberts *Winterreise*.

Weimar. Prof. Dr. Detlef Altenburg: Musikgeschichte im Überblick III. Das 17. und 18. Jahrhundert – S: Die wechselseitige Wahrnehmung der Künste am Beispiel von Goethes *Faust* (gem. mit Prof. Dr. Klaus Manger, Prof. Dr. Reinhard Wegner) – PS: Robert Schumann und seine Zeit – Workshop: Schumanns Klavierwerke und ihre Interpretation (gem. mit Lev Vinocour) – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft (gem. mit Christoph Meixner M. A.). □ Prof. Dr. Michael Berg: Zwischen Liedertafel und Gewandhaus: Felix Mendelssohn Bartholdy. □ Prof. Dr. Helen Geyer (Forschungsfreisemester): BS: Georg Friedrich Händel: *Deidamia* (gem. mit Prof. Elmar Fulda). □ Prof. Dr. Roman Hankeln (Trondheim): BS Einführung in die lateinisch-liturgische Einstimmigkeit des Mittelalters. Quellenforschung, Analyse und Aufführungspraxis. □ PD Dr. Ralf Martin Jäger: S: Musik in der Türkei. □ HD Dr. Franz Körndle: Augsburg in der Musikgeschichte der Renaissance – S: Das Clavier (1400–1800): Instrument, Komposition, Aufführungspraxis) – Notationskunde II. □ Dr. Irina Lucke-Kaminarz: Ü: Einführung in die Archivkunde. □ Prof. Dr. Albrecht von Massow: Gesellschaftskritisches Komponieren – S: Interpretationsmöglichkeiten (gem. mit Prof. Ulrich Beetz) – PS: Metapher, Szenario, Suggestion: Wirkungsstrategien in musikästhetischen Texten des 19. Jahrhunderts – Ü: Musikanalyse (Aufbaukurs). □ Christoph Meixner M. A.: Ü: Die Kirchenmusik im Zeitalter der Wiener Klassik. □ Prof. Dr. Helga de la Motte: Die Musikerpersönlichkeit. □ N. N.: Musikalische Dramaturgie zwischen „Oper und Drama“ und dem Tonfilm – S: Die Musik des Trecento – PS: Die trobadors, ihre Nachfolger in anderen europäischen Ländern und ihr Nachwirken – Ü: Historische Musikwissenschaft vs. New Musicology. □ Nina Noeske M. A.: Lektürekurs: Musikästhetik, Stiltypologie und Diskursanalyse (gem. mit Knut Holtsträter M. A.). □ Dr. Axel Schröter: Ü: Kulturelles Gedächtnis: Der historische Notenbestand des Deutschen Nationaltheaters Weimar. □ Dr. Wolfgang Thein: Ü: Einführung in die Notenedition. □ Prof. Dr. Helmut Well: Musikgeschichte im Überblick I. Von der Antike bis ca. 1600 – Musikgeschichte im Überblick III. Von der Wiener Klassik bis in die Moderne – PS: Musik und Theorie zwischen Tinctoris und Zarlino – Ü: Instrumentenkunde – Musikanalyse (Grundkurs). □ Saskia Woyke M. A.: Ü: Musikerbiographik.

Würzburg. Musikwissenschaft. Dr. Frohmüt Dangel-Hofmann: Ü: Lektüre lateinischsprachiger Texte zur Musiktheorie. □ Dr. Hansjörg Ewert: PS: Positionen der Musiktheorie um 1920 – PS: Reden über Musik. □ Dr. Thomas Irvine: PS: Lektüre zur Geschichte der Musiktheorie um 1920. □ Prof. Dr. Bernhard Janz: Grundlagen der Regionalmusikforschung – PS: Editionspraxis – PS: Mozarts Kirchenwerke. □ Prof. Dr. Ulrich Konrad: Die Musik in Europa des 17. und 18. Jahrhunderts – S: Fundamentum organisandi. Quellen, Notationsweisen und Faktur der Orgelmusik vom 15. bis 17. Jahrhundert – Ü: Lektüre ausgewählter Texte der Zweiten Wiener Schule – PS: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Andreas Lehmann: PS: Musikwissenschaft zählt und misst: Konzepte und Methoden der „Empirical Musicology“. □ Prof. Dr. Wolfgang Osthoff: Ü: Schubert im Verhältnis zur klassischen und zur romantischen Musik. □ Dr. Oliver Wiener: PS: Die symphonischen Konzepte Ludwig van Beethovens – PS: Beethoven, op. 130. Analyse innerhalb und außerhalb des Werkkonzepts. □ Prof. Dr. Martin Zenck: Alban Berg und kompositorische Konzepte in der Musik des 20. Jahrhunderts – PS: „Der Sinn der Sinne“. Aisthesiologische Anthropologie.

Musikpädagogik. Prof. Dr. Friedhelm Brusniak: Geschichte der Musikpädagogik II (Von den Anfängen bis um 1900) – Einführung in die musikpädagogische Psychologie – S: Musik und Dichtung. □ Bernd Kremling: Ü: Praxis der populären Musik. □ Barbara Metzger: S: Arbeitsfelder und Methoden der Elementaren Musikpädagogik. □ Elke Szczepaniak: S: Einführung in die Musikdidaktik – S: Quellentexte zur Geschichte der Musikpädagogik – S: Planung und Reflexion von Musikunterricht. □ Jochen Roth: S: Der Computer. Instrument und Medium des Musikunterrichts. □ PD Dr. Erich Tremmel: S: Musik im Film – Filmmusik. □ Sonja Ulrich: PS: Musikalisches Lernen und Lehren als Gegenstand empirischer Forschung.

Zürich. PD Dr. Dorothea Baumann: S: Alte Musik: Geschichte ihrer Aufführungspraxis. □ Dr. Bernhard Hangartner: Ü: Musikgeschichte bis 1600. □ Dr. Gabriella Hanke Knaus: PS: Einführung in die musikalische Quelldokumentation. □ Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen: Geschichte der Bachrezeption – S: Beethovens späte Streichquartette – PS: Bach: Das *wohltemperierte Klavier* (Einführung in die musikalische Analyse). □ Prof. Dr. Laurenz Lütteken: Schubert – S: Das Spätwerk von Bernd Alois Zimmermann – S: Musikanalyse (gem. mit Isabel Mundry). □ Dr. Ivana Rentsch: PS: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. Cristina Urchueguía: PS: Italienische Madrigale im 16. Jahrhundert. □ Dr. Melanie Wald: PS: Europäische Nationalopern im 19. und frühen 20. Jahrhundert – PS: Klangästhetik (gem. mit Jürgen Strauss) – Koll: Repertoirekunde.

BESPRECHUNGEN

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.)

Mittelalterrezeption ist ein Thema, das auch in der Musikwissenschaft seit einigen Jahren Konjunktur hat. Der vorliegende Band ist jedoch weniger einer Methodik der Posthistorie verpflichtet, als vielmehr, dem Charakter einer Festschrift entsprechend, eine Konjunktion der beiden Hauptarbeitsgebiete des Jubilars Wolf Frobenius, des Mittelalters und der Gegenwart. Einen Beitrag zur Reflexion des Verhältnisses des Neuen und des Alten in Kunst und Wissenschaft leistet Wolfgang Rathert, der den Zusammenhang zwischen der Entstehung der deutschen Musikwissenschaft und der Erforschung des Mittelalters am Beispiel der Vorlesungen Heinrich Bellermanns thematisiert, den er als Mitbegründer einer philologischen Berliner Schule der Musikwissenschaft sieht.

Dem Mittelalter selbst sind Beiträge zum Begriff der Silbe in der Musiktheorie, zu den Editionen der Gesänge der Hildegard von Bingen, zu den Traktaten des Petrus dictus Palma ocosa (den Klaus-Jürgen Sachs im Anschluss an seine Forschungen zur Satzlehre gewohnt profund kommentiert) und des Egidius de Murino (Lorenz Welker) und zur Intertextualität im Virelai gewidmet. Michael Beiche erarbeitet mit der Silbe ein zentrales Lemma in der für das *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* charakteristischen Weise und es wird abzuwarten sein, ob der Artikel dort noch Eingang finden wird, oder bereits zur Konkursmasse eines Forschungsprojekts gehört, dessen Abwicklung aus meiner Sicht eine schwerwiegende Fehlentscheidung war. Peter Jost geht in der Diskussion der Hildegard-Editionen weder auf Fragen der Edition liturgischer Gesänge, noch solcher einstimmiger Lieder als jener Repertoires, an denen sich die Editoren orientieren, ausführlicher ein. Vielmehr dient ihm der Gegenstand dazu, exemplarisch Stationen einer Geschichte der Edition zu verdeutlichen. Carola Hertel widerlegt am Beispiel von *A l'arme, a l'arme* (Grimace) und *C'estoit ma douce nour-*

ture das Vorurteil, wonach die Virelais im Gegensatz zu den anderen *Formes fixes* nicht in ein Geflecht von intertextuellen Bezügen eingebunden seien.

Die Rezeption des Mittelalters wird in einem breiten Spektrum von Beiträgen ausgeleuchtet, sichtbar wird dabei eine *Longue durée*, die sich ebenso in der bis in die Gegenwart reichenden Auseinandersetzung der evangelischen Kirche mit dem Gregorianischen Choral (Frauke Schmitz-Gropengießer) zeigt wie in der Kontinuität der Mensuralnotation – trotz eines Wandels der musikalischen Zeitvorstellung im 16. Jahrhundert, den Rainer Schmusch am Beispiel von Cipriano de Rores *Anchor che col partire* und den zugehörigen Diminutionen von Girolamo dalla Casa diskutiert. Die Vertonungen des mittelalterlichen Hymnus *Jesu, dulcis memoria* (Werner Braun legt hier den ersten, katholische Autoren der Zeit von 1600–1650 berücksichtigenden Teil einer umfassenden Studie vor) und Giovanni Battista Pergolesis Komposition der Sequenz *Stabat mater*, die von Friedrich Gottlieb Klopstock übersetzt und von Johann Adam Hiller ‚verbessert‘ wurde (Wilhelm Seidel), gehen von einer Rezeption der Dichtung als Textvorlage neuer Vertonungen aus. Der Beitrag von Dieter Gutknecht zu den Frontispizien der *Musurgia universalis* und bei Erasmus Rothenbucher/Adam Gumpelzhaimer, die mit der ikonographischen Verbindung von Pythagoras und Frau Musica bzw. der Komposition einer Jagd als Kanon zwei in das Mittelalter zurückreichende Traditionen aufgreifen, schließt an seine Monographie *Musik als Bild. Allegorische „Verbildlichungen“ im 17. Jahrhundert* (Freiburg im Breisgau 2003) an.

Je zwei Beiträge gehen auf die Rezeption des Mittelalters in Kompositionen des 19. und des 20. Jahrhunderts ein. Herbert Schneider legt einen grundlegenden Beitrag zur Rezeption der geistlichen Spiele und der Mysterienspiele des Mittelalters in der französischen Musik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts vor, der durch ein detailliertes Repertoireverzeichnis und einen reichhaltigen Bildanhang komplettiert wird. Er arbeitet in einer Verbindung von Einzelanalysen und übergreifenden Fragestellungen,

nicht zuletzt nach dem soziokulturellen Umfeld, ein Desiderat der Forschung auf, da dieses Repertoire bisher weder in der Forschung zur Mittelalterrezeption noch in jener zum musikalischen Drama des 19. Jahrhunderts Beachtung fand. Zugleich erschließt er den Kontext für so unterschiedliche Werke wie die Oratorien Franz Liszts, Jules Massenets *Jongleur de Notre-Dame* und Claude Debussys *Martyre de Saint Sébastien*. Michelle Biget geht in ihrem Essay den Quellen und der Popularität mittelalterlicher Stoffe in der Oper des 19. Jahrhunderts nach. Heinz-Jürgen Winkler porträtiert Paul Hindemith als Interpret alter Musik und als Leser mittelalterlicher Musiktheorie. Mit dem Hoquetus in der jüngsten Musik thematisiert Marc Delaere eine besondere Spielart der ‚modern invention of medieval music‘. Das Interesse an dieser Technik bei so unterschiedlichen Komponisten wie beispielsweise György Ligeti und Louis Andriessen sieht Delaere in den rhythmischen Möglichkeiten etwa der Phasenverschiebung begründet.

Zwei Seitenblicke auf die Mittelalterrezeption in der Kunstgeschichte bei Ernst Barlach (Christa Lichtenstern) und am Bauhaus (Christoph Wagner) runden den Band ab, der ein weiteres Mal zeigt, dass die von Herbert Schneider herausgegebenen *Musikwissenschaftlichen Publikationen* zu einer jener Schriftenreihen geworden sind, die ein umfassendes Panorama musikwissenschaftlicher Forschung zu versammeln vermögen.

(März 2006)

Oliver Huck

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

Bis vor kurzem war das Musikarchiv von S. Giovanni in Laterano der wissenschaftlichen Forschung kaum zugänglich. Mit seinen über 8.000 Manuskripten und mehr als 200 Druckwerken aus dem 16. bis 20. Jahrhundert gehört es zu den umfangreichsten Sammlungen geistlicher Musik in Rom und wohl auch der Welt. Lange Zeit lag kein Katalog vor, der

eine fundierte Forschung ermöglicht hätte. Auch das Fehlen von Bibliothekaren trug zu dieser Situation bei. Die Wichtigkeit der Sammlung wird allein schon durch das Verwahren des berühmten Codex 59 mit Hymnen, Lamentationen und den Improperien von Palestrina, einem Autograph des Komponisten, belegt. Schon vor dem Palestrina-Biographen Giuseppe Baini (1775–1844) hatte sich Girolamo Chiti (1679–1759), seit 1726 Kapellmeister der Cappella Pia am Lateran und mit zahlreichen eigenen Kompositionen im Archiv vertreten, um die musikhistorische Einordnung und dessen Auswertung verdient gemacht, indem er detaillierte Beschreibungen zu den einzelnen Handschriften an Padre Martini in Bologna weiterleitete. Dies wird in einem umfangreichen Briefwechsel belegt. Padre Martini hatte diese Hinweise im fünften Band seiner *Storia della Musica* verarbeitet und zeigte sich Chiti gegenüber sehr dankbar.

Teil I des Kataloges enthält mit seinen 8.890 Eintragungen als Hauptteil 98 Prozent des gesamten Bestandes. Nach den allgemein geltenden Katalogisierungsregeln ist er gegliedert nach Autoren, anonymen Manuskripten und nach Sammlungen. Zu den üblichen Ordnungsmerkmalen wie Einordnungstitel, Besetzung, Tonalität, Tempobezeichnungen, Gattungen, Abmessungen, neue Signatur, kommen diplomatische Übertragung des Titelblattes, Datierung, ein einzeliges Notenincipit und ein Textincipit hinzu. In diesem Zusammenhang sei darauf verwiesen, dass bei Nebeneintragungen Rückverweise auf den Haupteintrag durchaus nützlich gewesen wären, zumal wenn es sich um eine Sammlung handelt, die unter dem zahlreich, etwas großzügig verwendeten Begriff „Musica vocale sacra“ aufgelistet ist. So kann der Nebeneintrag Credo (Nr. 3778), irrtümlich als Messensatz identifiziert – in Wirklichkeit handelt es sich um ein Responsorium des Totenoffiziums – nur durch mühsames Nachforschen mit Hilfe der Signatur der Sammelhandschrift Nr. 8744 zugeordnet werden (RISM A/II: 850.506.902). Es ist verständlich, dass bei der Fülle und der Geschlossenheit des Bestandes auf die Untersucher der Wasserzeichen und auf ein Schreiberverzeichnis verzichtet wurde.

Unter der Signatur „Rari“ des zweiten Teils werden die historisch wertvolleren Handschrif-

ten und Drucke von Palestrina und seinen Nachfolgern der römischen Schule wie Foggia, Benevoli, Nanino, Soriano, Victoria und von weiteren Vertretern vor allem des 16. Jahrhunderts verwahrt. Dieser zweite Teil enthält die Manuskripte polyphoner Musik, die Druckausgaben polyphoner und monodischer Musik, die liturgischen Manuskripte und Bücher bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts, als man wegen der Fülle der musikalischen Produktion dazu überging, auf eine Veröffentlichung im Druck zu verzichten.

Vom Lateran-Kenner Wolfgang Witzemann stammen die äußerst informativen „Annotazioni sull'Archivio di S. Giovanni in Laterano“. Hier werden zudem die Aktivitäten der Cappella Lateranense, die bis ins 15. Jahrhundert zurückgehen, mit einem Verzeichnis der an der Kathedrale tätigen Kapellmeister und den Erwerbungen von Musikalien beschrieben. Ein Hinweis auf ein Musikarchiv ist erst für das Jahr 1650 anzumerken. Dagegen genügten zwei handschriftliche Kataloge aus den Jahren 1754 und 1776 (Scanzia I und II) durchaus für den musikpraktisch-liturgischen Dienst der Laterankapelle.

Der nun vorliegende Katalog in zwei Bänden, der durch ausführliche Register bereichert wird, ist eine enorme Hilfe für die wissenschaftliche Erforschung der Musikpflege an der Laterankirche, die als Kathedrale des Papstes ihre gewichtige historische Tradition hat. Den Verfassern, den am Unternehmen beteiligten kirchlichen und staatlichen Stellen gebührt der Dank für das Schließen einer Lücke.

(Mai 2006) Siegfried Gmeinwieser

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

Die faszinierende Musikkultur Roms im 17. Jahrhundert ist das Resultat einer vermutlich einzigartigen Dichte von hochqualifizierten Kapellmeistern, Sängern und Instrumentalisten, einer Vielzahl von Institutionen, die als Ausbildungsstätten und Arbeitgeber für Musi-

ker fungierten sowie der Existenz vieler vermöglicher Mäzene. Über viele Jahrzehnte ist kein „führender Kopf“ – wie im 16. Jahrhundert Palestrina – unter den römischen Musikern auszumachen, der stilprägend auf seine Generation einwirkte, sondern eine „großflächige“ Kreativität und Qualität.

Viele der römischen Komponisten jener Epoche sind jedoch – trotz der großen Zahl überlieferter Quellen – noch immer kaum erforscht und ihre Werke unediert. Das Wissen über ihr Schaffen beschränkt sich häufig auf schmale Lexikon-Artikel und punktuelle Erwähnungen in Überblicksdarstellungen. Ein tatsächlich klares Bild der römischen Barockmusik lässt sich aber nur durch intensive Quellenauswertung und lebendige Rezeption der Musik erreichen.

Einen bedeutenden Beitrag zu diesem Ziel leistete im Herbst 1997 eine Tagung im italienischen Ronciglione, die den nur wenig bekannten Kapellmeistern Tullio Cima und Domenico Massenzio gewidmet war. Der Konferenzort, eine alte Bischofsstadt im nördlichen Latium, kommt nicht von ungefähr: Ronciglione ist der Geburtsort Cimas und Massenzios und kann – freilich in bescheidenerem Ausmaß als Rom – auf eine bedeutende musikalische Tradition verweisen. Wissenschaftler aus Italien, Großbritannien und Deutschland legten während der Tagung ihre neuesten Forschungsergebnisse zu Leben und Werk der beiden Komponisten sowie daraus resultierend zu den unterschiedlichsten Aspekten des römischen Musiklebens im 17. Jahrhundert dar.

Großer Raum wird in dem Tagungsbericht der Werkanalyse eingeräumt. Gleich mehrere Beiträge befassen sich intensiv mit der Modegattung jener Epoche in Rom: der kleinbesetzten geistlichen Motette. Antonio Delfino stellt die 1675 erschienenen *Sacrae modulationes* von Tullio Cima vor, Siegfried Gmeinwieser widmet sich den früheren Sammlungen dieses Komponisten und Jeffrey Kurtzman geht ausführlich auf die beiden ersten Motettendrucke Massenzios ein. An den vielen besprochenen Werken und den abgedruckten Notenbeispielen wird einmal mehr deutlich, welch herausragende Bedeutung diese Gattung für die Entwicklung der musikalischen Rhetorik und die Erneuerung des kirchenmusikalischen Repertoires in der Zeit nach 1600 besaß. Aber auch

andere Facetten des kompositorischen Werkes der beiden Komponisten finden im Tagungsbericht Beachtung. Daniele Torelli analysiert die Vesperpsalmen von Cima, Joachim Steinhilber beschäftigt sich mit der einzigen Madrigalsammlung Massenzios, während Agostino Ziino die drei Messen Cimas einer Betrachtung unterzieht. Mit diesen Texten wird praktisch das gesamte überlieferte Schaffen Cimas und Massenzios beleuchtet.

Gleichzeitig wirft der Band aber auch konkrete Schlaglichter auf die römische Musikpraxis. Hier sei besonders der Text von Noel O'Regan hervorgehoben, der die aktive Mitwirkung Cimas und Massenzios in geistlichen Bruderschaften (Arciconfraternita del Gonfalone bzw. Arciconfraternita della Santissima Trinità dei Pellegrini) thematisiert und dabei ein lebendiges Bild dieser für die römische Musikentwicklung so bedeutenden Institutionen zeichnet.

Über Rom hinausgehend, wertet der Beitrag von Maurizio Padoan die liturgischen Ordnungen dreier Kirchenmusikzentren in Oberitalien aus: S. Marco in Venedig, S. Maria Maggiore in Bergamo und S. Petronio in Bologna. Eine von Eleonora Simi Bonini angefertigte Aufstellung aller handschriftlich überlieferten Werke von Cima und Massenzio sowie einige weitere Beiträge runden mit genauen Recherchen und plastischen Schilderungen den Konferenzbericht ab.

(Mai 2006)

Bernhard Schrammek

Studien zu den deutsch-französischen Musikbeziehungen im 18. und 19. Jahrhundert. Bericht über die erste gemeinsame Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung und der Société française de musicologie Saarbrücken 1999. Hrsg. von Herbert SCHNEIDER. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2002. 436 S., Abb., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 20.)

Der vorliegende Band vereint die Vorträge des ersten der beiden Symposien der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung von 1999 in Saarbrücken mit dort gehaltenen freien Referaten zu den deutsch-französischen Musikbeziehungen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. Die Erforschung der „Musikbezie-

hungen zwischen Frankreich und Deutschland in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts“ – so der Originaltitel des Symposiums – bietet insofern ein besonders reiches Themenfeld, als sich der Musiktransfer nach 1750 enorm beschleunigte und verbreiterte.

Zunächst waren die Franzosen in weit stärkerem Maße die gebende Nation, wobei die Musik natürlich auch vom Interesse an Philosophie und Literatur, das die französische Aufklärung bei den Deutschen erregt hatte, profitieren konnte. Die Rezeption war jedoch in vielen Fällen mit Problemen behaftet und von Kritik begleitet. Dies belegen Wolfgang Hirschmanns Studie zu den meist nur in Auszügen präsentierten und mit Kommentaren versehenen deutschen Übersetzungen französischer musiktheoretischer Schriften wie auch Elisabeth Schmierers Ausführungen über „Die deutsche Rezeption der Querelle des Gluckistes et Piccinnistes“, die sich als Akzentverschiebung im Sinne einer anhaltenden Auseinandersetzung mit der Nachahmungslehre von Batteux entpuppt. Auch Nicole Schwindts Beitrag zur deutschen Reaktion auf eine „ungeliebte Gattung“, die „Sonate pour le clavecin avec l'accompagnement d'un violon“, verweist auf eine kritische Rezeptionshaltung; trotz gravierender ästhetischer Differenzen und entsprechender Vorbehalte von deutscher Seite wurde das französische Modell jedoch produktiv aufgegriffen und bildete in der Umformung ein wichtiges Bindeglied zur Herausbildung der klassischen Violinsonate. Die mit Abstand umfangreichste Untersuchung stammt vom Herausgeber und spürt den kulturellen Differenzen nach, wie sie in den Einrichtungen französischer Opéras comiques für das deutsche Publikum zu Tage treten. Exemplarisch werden zwei Übersetzungen – Johann Heinrich Fabers Übertragung von *La Rencontre imprévue* (Dancourt/Gluck) sowie Johann Andrés Verdeutschung von *La Colonie* (Framery/Sacchini, selbst bereits eine Übersetzung des originalen Textbuchs *L'Isola d'amore*) – anhand eines aus der modernen Übersetzungstheorie (Bernd Spillner) übernommenen Katalogs von Äquivalenztypen behandelt und deren Probleme ausführlich diskutiert. Dagegen weist die Auswertung der *Correspondance littéraire de Mannheim*, an den Mannheimer Hof adressierter Berichte aus Paris, durch Michel Hild

deren geringe Bedeutung für das Mannheimer Musikleben nach.

Im ausgehenden 18. Jahrhundert begannen sich die Beziehungen beider Kulturräume stärker auszubalancieren. Der Rezeption einzelner Komponisten des deutschsprachigen Gebiets in Frankreich widmen sich Studien zu Mozart von Jean Gribenski, der vor allem auf die Pariser Editionen und Verleger von Mozart-Werken eingeht, und zu Haydn von Thomas Betzwieser, der die Abhängigkeit der Beurteilung von Haydns Kompositionen in Frankreich vom sich wandelnden Geschmack zwischen etwa 1770 und 1800 nachweist. Auch die lokalgeschichtliche Forschung kommt mit einem Beitrag von Joann Elart zur Rezeption der Symphonien Sterkels in Rouen zum Tragen. Besondere Rezeptionsfälle stellen Michel Noiray mit der Übertragung einer ungedruckten *Idomeneo*-Analyse (ca. 1810) von Pierre Louis Ginguené sowie Patrick Taïeb mit seiner Studie zur Adaption der Goethe'schen *Stella* als *Opéra comique Zélia* (1791) vor. Einige Autoren unterstreichen die Vermittlerrolle von Musikern und Komponisten im jeweiligen Ausland, so Romain Feist in seinem Beitrag über den Straßburger Johann Philipp Schönfeld, der lange Jahre in Braunschweig wirkte, sowie Hervé Audéon über den Aufenthalt und Einfluss deutschstämmiger Pianisten in Paris (1795–1815) wie u. a. Steibelt und Kalkbrenner.

Die Ausweitung ins 19. Jahrhundert bestreiten Corinne Schneider mit ihrer Untersuchung zum deutschen Repertoire (in französischer Übersetzung) des Pariser Théâtre-Lyrique (1851–1870) sowie Hans-Werner Boesch, der in seinem Beitrag „Mit Kanonen auf Operetten. Jacques Offenbach und der deutsch-französische Krieg 1870/71“ vorführt, wie rasch und unkritisch in Zeiten nationalistischer Zuspitzung auf Stereotypen zurückgegriffen wird, die dann das ästhetische Urteil bestimmen. Abgerundet wird der Band durch einige Einfluss-Studien, die nicht unmittelbar die deutsch-französischen Musikbeziehungen thematisieren, aber ähnliche oder vergleichbare Rezeptionsprobleme und -umdeutungen behandeln (Ernest Harriss: „Johann Mattheson's Influence on the Next Generation of Music Scholars“, François Harou: „Un exemple de réception d'une œuvre en province: ‚Le devin du village‘ (J.-J. Rousseau) à Rouen“, Daniela Kaleva: „Melodrama insertions in ope-

ra: Performance practise aspects within historical context“). Die Publikation bietet vor allem im Hinblick auf die mit dem Musiktransfer zwischen Deutschland und Frankreich verbundenen Probleme und Anpassungen eine Fülle neuer Forschungsergebnisse und -anregungen, nicht zuletzt auch durch die zum Teil sehr umfangreichen Anhänge (wie Nicole Schwindts Bibliographien zur begleiteten Claviersonate in Deutschland oder Herbert Schneiders Faksimiles von Ariendruckten ins Deutsche übersetzter *Opéras comiques*).

(Mai 2006)

Peter Jost

PANJA MÜCKE: *Johann Adolf Hasses Dresdner Opern im Kontext der Hofkultur. Laaber: Laaber-Verlag 2003. 347 S., Abb., Nbsp. (Dresdner Studien zur Musikwissenschaft. Band 4.)*

Die Opera seria, eines der wichtigsten Medien der Selbstdarstellung absolutistischen Herrschertums, konnte in den politisch zerrissenen deutschen Landen im 18. Jahrhundert nur von wenigen finanzkräftigeren Residenzen genutzt werden. Ein Hoftheater von gewissem Anspruch war eine organisatorische und finanzielle Herausforderung, der nicht jedes Herrscherhaus gewachsen war. Dresden leistete sich diesen Luxus und erwarb sich sein europäisches Renommee auch dank des in Italien geschulten Johann Adolf Hasse, der über gute Kontakte zum italienischen Opernbetrieb verfügte. Panja Mücke hat sich in ihrer Marburger Dissertation zum Ziel gesetzt, Hasses Opern einerseits in den Kontext der Dresdner Operngeschichte und seiner institutionellen Voraussetzungen zu stellen, andererseits aber auch die daraus gewonnenen Erkenntnisse in den größeren Zusammenhang von Oper und Hofkultur jener Zeit zu bringen.

Die Untersuchung ist in drei Teile gegliedert, von denen der erste dem sächsisch-polnischen Hof und seinen musikalischen Institutionen gewidmet ist. Er erfasst den Zeitraum von 1734 bis 1763 und die italienische Hofoper als Institution, die Hofkapelle sowie die Organisation, die Spielstätten (Theaterbauten) und Aufführungsanlässe des Operntheaters in Dresden. Dabei geht es sowohl um architektonische Aspekte des Theaterbaus als auch um höfische Feste und Festopern sowie die höfische Gesellschaft in ihrer Rolle als Opernpublikum.

Ein zweiter großer Abschnitt beschäftigt sich mit dem Opernlibretto als anlassgebundenem Text. Panja Mücke gibt hier einen anschaulichen Überblick zu den zwischen 1700 und 1760 an deutschen Höfen herrschenden diesbezüglichen Konventionen. Sie unterscheidet dabei zwischen Festopern (zu Hochzeiten, Geburts- und Namenstagen), die dem höfischen Fest der herrscherlichen Selbstdarstellung verpflichtet waren, und „Karnevalsopern“, die primär der Unterhaltung dienten. Prominente Fallbeispiele wie Johann Adolf Hasses *Ipermestra*, geschrieben für eine Hochzeit am Wiener Hof im Jahre 1744, oder Pietro Torris *Adelaide*, die 1722 anlässlich der Vermählung des bayerischen Kurprinzen zur Aufführung kam, zeigen auf, was an inhaltlicher Anlassgebundenheit möglich war. Vor diesem Hintergrund untersucht die Autorin dann die Texte für Hasses Opern am sächsisch-polnischen Hof und kommt zu dem Schluss, dass in Dresden offenbar das „Wiener Modell“ von Fest- und Festtagsoper vorherrschte, ein Beleg für die kulturelle Strahlkraft der Habsburger und ihrer Hauptstadt, die sich als eine Art katholische Schutzmacht in Mitteleuropa verstanden und vielleicht nicht zuletzt deshalb bewundernde Nachahmer fanden. Im dritten und letzten Abschnitt befasst sich Panja Mücke mit der Frage, wie sich die Produktionsbedingungen des Dresdner Hofes (Orchester, Sänger etc.) auf Hasses Kompositions- und Bearbeitungsprozess auswirkten. Hier zeigt sie, mit welchem Pragmatismus der Komponist ältere Werke den neuen Gegebenheiten anpasste. Die Kriterien, nach denen diese Bearbeitungen erfolgten, sind überdies nicht nur aufschlussreich für Hasses künstlerische Verfahrensweisen, sondern geben auch Einblick in die Mechanismen, die den Opernbetrieb im 18. Jahrhundert bestimmten.

Panja Mückes solide erarbeitete und sehr gut lesbare Buch stellt eine erfreuliche Bereicherung des Kenntnisstandes zu Johann Adolf Hasse dar. Ein nützliches Personen- und Werkregister erschließt die vielfältigen Detailinformationen auch zur punktuellen Konsultation. Zahlreiche Notenbeispiele, insbesondere zu den durch den Komponisten vorgenommenen Rollen Anpassungen anlässlich wechselnder Besetzung, veranschaulichen die Ausführungen auch für den Leser, der mit der Gesangspraxis der Zeit nicht vertraut ist. Weniger erfreulich,

wenn auch nicht der Autorin, sondern dem Verlag anzulasten, ist das meist graue, verwaschene Druckbild des Bandes, das leider die Lektüre und den ästhetischen Gesamteindruck dieses inhaltlich gelungenen Werks nicht unerheblich beeinträchtigt.

(Februar 2006)

Daniel Brandenburg

Beiträge zur Wiener Gluck-Überlieferung. Hrsg. von Irene BRANDENBURG und Gerhard CROLL. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. 248 S., Abb., Nbsp. (Gluck-Studien. Band 3.)

Der vorliegende Band vereint vier Beiträge unterschiedlicher Natur zur Gluck-Überlieferung in Wien, wobei zwei Beiträge aus Katalogen bestehen, die beiden anderen sich dezidiert der Quellendiskussion widmen. Der erste Aufsatz von Thomas A. Denny (merkwürdigerweise aus dem Amerikanischen ins Deutsche übersetzt) ist gleich der gewichtigste, nicht nur hinsichtlich seines Umfangs (S. 9–72), sondern vor allem wegen seiner aufregenden Ergebnisse. Hinter dem lapidaren Titel „Wiener Quellen zu Glucks ‚Reform-Opern‘: Datierung und Bewertung“ verbirgt sich nichts weniger als eine überaus erhellende Diskussion der Wiener *Orfeo*-Quellen. Zwar lässt Denny alle handschriftlichen Wiener Quellen der Reformopern Revue passieren (was den Aufsatz auf den ersten Blick etwas schwer durchschaubar macht), der Großteil des Textes stellt jedoch eine minutiöse Analyse der Quellen von *Orfeo ed Euridice* dar. Im Kern geht es um die drei so genannten Ziss-Abschriften (W1, W2, P2) von Glucks erster Reformoper. Diese Abschriften sind seit langem bekannt, sie wurden jedoch unterschiedlich bewertet. In einem ersten wichtigen Schritt vermag Denny nun diese Abschriften auf 1762–1763 zu datieren, womit alle drei Ziss-Quellen nunmehr vor dem Pariser Partiturdruk von 1764 zeitlich einzuordnen sind. Ausgehend von diesem Befund kommt Denny zu einer gänzlich anderen Quellenbewertung als die Editoren des Gesamtausgaben-Bandes (Anna Amalie Abert und Ludwig Finscher) von 1963, die den Partiturdruk zur Referenzquelle erklärt hatten. Denny kann mit guten Argumenten belegen, dass die Ziss-Abschriften dem (verschollenen) Autograph näher standen als der von Carlo Sodi in Paris angefertigte Partiturdruk. Denn es ist immer noch unklar, ob

Gluck bei seinem kurzen Paris-Besuch 1764 die Korrekturabzüge der Partitur wirklich gesehen und ‚genehmigt‘ hat, oder ob die vielen zu den Wiener Ziss-Abschriften abweichenden Details nicht auf das Konto von Sodi gehen. Am augenfälligsten ist zweifellos die enge Verwandtschaft der drei Ziss-Abschriften untereinander und deren Divergenz zu Paris (obwohl P1 Sodi als Vorlage diente). Die Unterschiede sind nicht gering: So enthalten die Ziss-Abschriften insgesamt nur an drei Stellen Tempoangaben, Sodis Partitur dagegen fast durchgängig (Akt I–II sind bei Ziss gänzlich ohne Tempi!); des Weiteren unterscheiden sich Dynamik und Artikulation. (Angesichts dieser Schiefelage hätte wohl jeder Editor auf die ‚vollständigere‘ Quelle zurückgegriffen.)

Auch allseits Vertrautes gerät unter Dennys scharfsinniger Analyse ins Wanken, wie beispielsweise der Furien-Ballo vor Orfeos „Deh placatevi con me“ (II/1), welchen Calzabigi forderte, Gluck jedoch allem Anschein nach verwarf (der Tanz fehlt in allen Ziss-Quellen). Selbst wenn Gluck sich schließlich doch für einen Tanz entschieden hat, dann stellt sich immer noch die Frage, welche Musik er an dieser Stelle sehen wollte. Denny ist der Meinung, dass der Ballo in der Sodi-Partitur (die gängige Aufführungstradition) die schwächste Lösung darstellt. Weniger überzeugend ist Dennys Argumentation hinsichtlich des *F-Dur-Ballo* zu Beginn von II/2. Hier interpretiert er die „Segue“-Angaben nach dem Furienchor (Ende I/1) in zwei Ziss-Quellen als Argument für ein direktes Aufeinanderfolgen von Unterwelt- und Elysiumszene. Obschon dieser Punkt unterschiedliche Interpretationen zulässt, so sind doch auf der anderen Seite viele von Dennys Beobachtungen quellenkritisch so stark untermauert, dass sie nicht länger ignoriert werden können. Denny plädiert schließlich dafür, dass „zukünftige Editionen und Aufführungen“ von *Orfeo ed Euridice* „den Pariser Druck mit größter Vorsicht behandeln“ und „jede Abweichung von den Lesarten in den Wiener Abschriften“ nur „in zwingenden Fällen“ übernehmen sollten (S. 47). Im Falle von Glucks erster Reformoper ist also mehr denn je die historische Aufführungspraxis gefragt. Es wird sich zeigen, ob und wann Dennys Schlussfolgerungen ihren Niederschlag in der Praxis finden werden.

Der Beitrag von Josef-Horst Lederer widmet

sich der Situation der Wiener Kopisten in den 1750er-Jahren. Konkret geht es um die Neubesetzung einer Stelle in der Kopiaturs Ziss im Jahr 1755. Auf diese Stelle bewarben sich vier Personen, die nicht nur ihre Bewerbungsschreiben, sondern mehr noch Schriftproben ihrer Arbeiten bei Hof einreichten. Diese von Lederer aufgefundenen Quellen sind für die Identifizierung von Abschriften aus dieser Zeit von großer Bedeutung, insofern als nunmehr Werke bestimmten Kopisten „ad personam“ zugeordnet werden können. Obwohl es sich bei den Schriftproben (allesamt aus Bühnenwerken) nur um Einzelblätter handelt, dürften diese für die Verifizierung der Schreiber ausreichend sein. Die Proben sind in einem Anhang wiedergegeben.

Die zweite Hälfte des Buches besteht aus zwei Katalogen. Der Beitrag von Jiří Zálaha stellt die Gluck-Quellen in Český Krumlov vor, wobei von primärem Interesse hier die Handschriften (nebst Wasserzeichen) sind. Ein solcher Katalog ist sicher nützlich, gleichwohl beschleichen den Rezensenten starke Zweifel hinsichtlich der ‚Aktualität‘ der Angaben, ist doch eine Kontextualisierung mit der jüngeren Forschungsliteratur völlig inexistent. Die Arbeiten von Bruce Alan Brown hinsichtlich neuer Gluck-Ballette samt der damit verbundenen Zuschreibungsproblematik finden sich nicht einmal ansatzweise wieder. Geradezu aberwitzig ist das Rekurrenieren auf die Spekulationen von Gerber (1951) und Hortschansky (1973) für *Achille in Sciro*: Das entsprechende Kapitel bei Brown (*Gluck and the French Theatre in Vienna*, Oxford 1991, S. 341–357) hätte hier ausreichend Aufschluss gegeben. Die redaktionelle Hand der Herausgeber wäre hier angebracht gewesen.

Das zweite Kernstück des Bandes (S. 119–239) bildet der Katalog der Libretti der Wiener Sammlungen von Elisabeth Th. Hilscher. Dieser Katalog wird für alle diejenigen ein nützliches Instrument darstellen, die sich mit dem Themenfeld Gluck in Wien auseinandersetzen. Der alphabetisch nach Stücktiteln angeordnete Katalog gibt die einzelnen Textbücher in chronologischer Reihenfolge wieder. Die Titelseiten sowie die ersten Seiten der Textbücher erscheinen in diplomatischer Umschrift und offenbaren somit eine Fülle an Informationen (über Sänger, Regisseure usw.). Leider fällt das

Vorwort im Hinblick auf Hinweise für die Benutzung sehr knapp aus. So hätte der Leser gerne gewusst, warum bei den Drucken einmal Seitenzahlen, ein andermal aber Folierungen angegeben sind. Als echtes Manko erweist sich die fehlende Datierung für Libretti ohne überlieferte Jahreszahl (Titelblatt). Zumindest eine approximative Datierung wäre hier mehr als wünschenswert gewesen, denn so werden die Kriterien für die chronologische Reihung mitunter kaum transparent. Ein gravierenderes Problem stellt die Aufnahme von Gesamtausgaben (Calzabigi, Metastasio, Favart) im Katalog dar. Während sich für Calzabigi die Sache einfach verhält, so ist angesichts der zahlreichen Doppel- und Mehrfachvertonungen der metastasianischen Opernbücher eine Rubrizierung unter ‚Gluck-Libretti‘ fragwürdig. Bei Favart sind falsche Zuordnungen anzutreffen: Das Textbuch der *Cythère assiégée* (S. 184) hat mit Sicherheit nichts mit Gluck zu tun. Ähnliches gilt auch für andere Opéras comiques: Die Textbücher Paris 1771 und Frankfurt/Leipzig 1772 geben Monsignys Oper wieder und nicht diejenige Glucks. Wenn es die Intention war, auch die Vorlagen für Gluck zu erfassen, dann wäre das Vorwort der Ort gewesen, dies darzustellen. Die Nicht-Kommentierung von falschen Zuschreibungen führt schließlich zu Kuriositäten wie *La Vestale* (Wien 1768), die am Ende des Werkkatalogs rangiert (und keineswegs unter zweifelhafte Werke o. ä. eingereiht wurde). Doch ist die Lektüre des Katalogs durchaus lohnend und interessant: So wird man erstaunt feststellen, dass es in Wien kein einziges Uraufführungstextbuch von *Iphigénie en Aulide* oder *Iphigénie en Tauride* gibt. Ebenso instruktiv ist der Katalog der Parodien von Glucks Opern, die hier aufgenommen wurden; dasselbe gilt für die Regiebücher. Abgerundet wird der Katalog durch ein sehr benutzerfreundliches Register: Vor allem das Fundort-Register, das die Bestände der einzelnen Bibliotheken gleichsam auf einen Blick transparent werden lässt, unterstreicht einmal mehr die eminente Bedeutung Wiens für die Gluck-Quellen. (April 2006) Thomas Betzwieser

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

Die Studie richtet den Blick auf die politischen Zusammenhänge, in die Mozarts Oper *Così fan tutte* – nach Ansicht der Autorin mehr als nur ein Spiel über die Unbeständigkeit menschlicher Gefühle – einzuordnen ist. Ausgangspunkt ist dabei die breite Aufklärungsdiskussion im Wien der 1780er-Jahre, sowie die große Unruhe innerhalb der Wiener Oberschicht, die durch die Schrecken der französischen Revolution ausgelöst wurde. Natošević nimmt an, dass da Ponte und Mozart bestens informiert waren und Anteile der damaligen Diskussion in ihr Werk eingingen. Ihrer Auffassung nach ist die Treueprobe „metamorphisches Ausdrucksmittel des Konflikts zwischen Adels-herrschaft und Aufklärungsbewegung“ (S. 28). Die Beschädigung der Paarbeziehungen in der Oper setzt die Autorin gleich mit dem Suchen nach einer neuen Ordnung, wie sie auch 1789 in Frankreich gefunden werden musste. Don Alfonso stellt das Abbild eines Vertreters der Aufklärung am Ende des 18. Jahrhunderts dar, musikalisch geprägt durch den deklamatorischen Gestus der Figur und die Tonartencharakteristik. Gottlosigkeit, Blasphemie und Materialismus sind zentrale Eigenschaften seiner Rolle und der Despinas, und obwohl er Recht behält, hat er durch sein Spiel die bestehende Ordnung zerstört. Die Parallelen zu Frankreich waren Natošević zufolge gewollt. Mozart und da Ponte setzten eher auf eine aufgeklärte Monarchie: „Nicht Aufklärung als grundsätzliche Idee wird kritisiert, sondern eine besondere Form, nämlich ihre radikale und extreme Ausprägung in Frankreich“ (S. 353). Die Praxis der Anspielungen und Zitate in Wort und Ton ist von sinngebender Bedeutung und wird von der Autorin akribisch entschlüsselt, wobei sie bei der Musik zwischen beschreibender, charakterisierender und symbolischer Funktion unterscheidet. Was zunächst Skepsis hervorrufen mag, entpuppt sich als durchaus stimmige Darstellung, die durch eine Fülle verschiedener Quellen unterfüttert wird und zahlreiche Parallelen zutage fördert. Zeitgenössische Bücher (u. a. von de Sade, de Laclos), Wochenschriften (Joseph von Sonnenfels), Bulletins (Friedrich Melchior Grimm), das Tagebuch des Grafen Zinzendorf, Bilder (Watteau), Franz Anton Mesmers Magnetismuslehre sowie de LaMettries geschlechtsspezifische Physiologie werden herangezogen; hinzu kommen Rück-

griffe auf die *Commedia dell'arte*, die Einflüsse zeitgenössischer Opern und anderes mehr. Auch die Freimaurersymbolik kommt nicht zu kurz – für eine Dissertation also bereits eine beachtliche Tiefendimension.

Die Frage ist nicht so sehr, ob Mozart/da Ponte tatsächlich die Ereignisse in Frankreich immer so präsent hatten, als sie das Werk schrieben. Entscheidend ist vielmehr, dass Natošević mit dem kulturalen Ansatz eine Vielzahl nicht-klassischer Quellengattungen heranzieht und damit einen Diskussionszusammenhang erreicht, der die Musikwissenschaft für andere Fachrichtungen öffnet und damit heuristisch gewinnbringend sein könnte.

Der Gefahr der Überinterpretation erliegt Natošević nur gelegentlich, etwa wenn sie die Schüttelbewegung eines Fächers in der Musik widergespiegelt sieht (S. 51) oder das Erklingen der *Suspiratio* als Darstellung eines Abschieds interpretiert (S. 208). Nach der erhellenden Lektüre erfüllt es mit Trauer, dass diese viel versprechende Autorin so früh verstorben ist.
(Mai 2006) Eva Rieger

MARION FÜRST: Maria Theresia Paradis. Mozarts berühmte Zeitgenossin. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2005. XII, 404 S., Abb., Nbsp. (Europäische Komponistinnen. Band 4).

„Eine Forschung, die sich wieder auf Basisquellen wie Tagebücher, Lebenserinnerungen, Reiseberichte, private und öffentliche Korrespondenzen besinnt und die zugegeben mühsame Auswertung von Regional- und Konzertberichterstattung der Musik- und Kulturzeitschriften vornimmt, hat gute Chancen, den Anteil der Frauen am musikalischen Leben vergangener Tage aufzuzeigen“ (S. 3). Eine umfangreiche Monographie über die blinde Pianistin und Komponistin Maria Theresia Paradis fehlte bislang im deutschen Sprachraum, und Marion Fürst hat sich allein schon durch das Sammeln und Verwerten der verstreuten Quellen, die sie mit den Ergebnissen aus der Sekundärliteratur verbindet, Verdienste erworben. Es gelingt ihr, die musikalische Betätigung von Maria Theresia Paradis in den Entstehungs-, Lebens- und Sozialkontext einzubetten und dadurch verständlich zu machen.

Als 24-Jährige trat Paradis eine fast dreijährige Vortragsreise an, obwohl Zeitgenossen

schon Frauen ohne Behinderung vor dem Reisen warnten, da es ihnen als weibliche Wesen an „Selbständigkeit und Festigkeit des Charakters“ gebreche. Mit Hilfe des Stammbuchs der Künstlerin, in das sich viele Berühmtheiten eintrugen, sowie verstreuter zeitgenössischer Zeitungs- und Einzelberichte wird die Tournee nachvollzogen und mit Informationen über die kulturelle Situation in den jeweiligen Städten verbunden. In Wien entwickelte Paradis nach ihrer Rückkehr eine rastlose Konzerttätigkeit vor allem im eigenen Heim, und die Gründung einer Musikschule für junge Frauen war 1808 eine absolute Neuheit. Auf die phantasievolle Ausschmückung ihrer Person in Romanen und Filmen, über die Fürst in einem gesonderten Abschnitt referiert, könnte man verzichten, nicht dagegen auf die Besprechung ihrer Musikwerke, die behutsam und kenntnisreich vorgenommen wird. Die bevorzugte kleine Liedform, das Streben nach Natürlichkeit, die Bescheidenheit: Das klingt alles traditionell weiblich. Eine genderspezifische Einschätzung wäre aber angesichts des Sonderstatus der Blindheit und des nur bruchstückhaft erhaltenen Schaffens wohl eher spekulativ, und so hält sich die Autorin in dieser Hinsicht klug zurück. Es bleibt der Eindruck von einer hochbegabten Musikerin, die ihre Möglichkeiten bis zum Äußersten ausschöpfte und mit Liedern, Klavierfantasien und Singspielen Beachtliches schuf. Einige Autoren, die im Text erwähnt werden, fehlen im Literaturverzeichnis; insgesamt kann die hier vollzogene Verlagerung des Blicks von einer ausschließlichen Werkgeschichte auf eine Geschichte kulturellen Handelns als durchaus gewinnbringend bezeichnet werden.

(März 2006) Eva Rieger

Der „männliche“ und der „weibliche“ Beethoven. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress vom 31. Oktober bis 4. November 2001 an der Universität der Künste Berlin. Hrsg. von Cornelia BARTSCH, Beatrix BORCHARD und Rainer CADENBACH. Bonn: Verlag Beethoven-Haus 2003. XI, 482 S., Abb., CD-ROM (Schriften zur Beethoven-Forschung. Band 18.)

Jüngere Musikforscher/-innen haben erkannt, dass moderne Gesellschaftstheorien in der Nachfolge der Aufklärung die Bedeutung

der Geschlechterrollen übersahen. Diese Tagung scheint ein Ergebnis dieses Befundes zu sein. Doch die Skepsis bleibt. „Die Spurensuche nach Männlichkeitssymbolen im musikalischen Material selbst erbringt kaum konkrete Ergebnisse“, schreibt Helmut Rösing (S. 18). Es geht aber um anderes: Das mehr als anderthalb Jahrhunderte währende, mit Männlichkeitsstereotypen besetzte Beethoven-Bild gehört – genauso wie die Einschreibung der Kategorie Geschlecht in die Musik und Musikästhetik – nicht nur der Vergangenheit an, wie manche Beiträge vermuten lassen, sondern hat spätere Komponisten beeinflusst und ist bis heute vielerorts, u. a. in der Filmmusik, wirksam.

Obwohl Carl Dahlhaus in den 1970er-Jahren nach der hermeneutisierenden Beethoven-Rezeption alle Zuschreibungen verurteilte, die sich bei der Musikanalyse nicht auf die innermusikalische Struktur bezogen, findet inzwischen eine gelegentliche Remetaphorisierung statt. Einige Beiträge befassen sich mit der kulturhistorischen Aufarbeitung dieser Entwicklung, angefangen mit Anton Reichas „idée mère“ (Annegret Huber) über A. B. Marx, Humboldt und Körner (Ingeborg Pffingsten) bis hin zur Gegenwart. Christian Thorau zeigt die Chancen der metaphorisierenden Analyse in einem erhellenden Durchgang am Beispiel von Opus 31/2 auf.

Nicht alle 25 Beiträge, zwischen 7 und 34 Seiten lang, können überzeugen. Der Vergleich zwischen Schubert und Beethoven (Elmar Budde) ist wenig ergiebig und die Aussage, wonach Beethovens Bezug zu Frauen gestört war (Dieter Schnebel), stützt sich auf überholte Quellen und lässt die auf Dokumentenfunde gründende Untersuchung Marie Elisabeth Tellenbachs (1983) über Beethoven und Josephine Brunswick außer Acht. Dass Beethoven eine „Borderline-Persönlichkeit“ besaß (Klaus Martin Kopitz), mag füglich angezweifelt werden. Ebenso anfechtbar sind psychoanalytische Deutungen (Dagmar Hoffmann-Axthelm), wonach der Komponist einer „unüberwindlich gegebenen Trennungs-Notwendigkeit“ erlag (S. 133). Einige Beiträge zur Grundlagenforschung sind jedoch bestechend. Albrecht Riethmüller hatte die Diskussion angestoßen („Wunschbild: Beethoven als Chauvinist“, in: *AfMw* 58, 2001, S. 91–109); nun wird sie weiter geführt: Annegret Huber beschäftigt sich mit der historischen

Voraussetzung der Geschlechtsmetapher. Sanna Pederson operiert mit dem linguistischen Begriff der Markiertheit und weist nach, dass Beethovens Musik zwar bei aufgeklärten Menschen als allgemeingültig verstanden wird, jedoch im Vergleich etwa mit Komponisten der Romantik „Männlichkeit“ offenbart. Die binäre Geschlechter-Opposition bildet eine Asymmetrie zu Lasten des Weiblichen. In aufschlussreichen Beiträgen zum Beethoven'schen Umfeld wird untersucht, welchen Problemen sich Komponistinnen wie Emilie Mayer (Martina Sichardt) und Fanny Hensel (Cornelia Bartsch) angesichts der männlichen „Markierung“ gegenüber sahen. Litt Hensel unter der Inkompatibilität der Sphären privat – öffentlich, leistete Mayer kompositorisch eine Überanpassung, strebte im etablierten Rahmen Vollkommenheit an statt Originalität und Fortschritt – und wurde von der Musikgeschichte vergessen. An diesem Beispiel zeigt sich, wie weit das Genderproblem die Musikkultur durchzog und wie wenig dies bewusst empfunden wurde. Ähnlich vielschichtig war der Zugang von Pianistinnen zu Beethovens Musik (Beate A. Kraus).

Die Herausgeber bündelten die auseinanderstrebenden Ansätze (nicht alle können hier Erwähnung finden), indem sie den Abschnitten einleitende Worte vorausschickten, die eine gute Übersicht bieten. Außerdem gelang es ihnen, Repräsentanten des Faches einzubinden, die normalerweise beim Thema „Gender“ als Analysekategorie Zurückhaltung üben. Das Ergebnis ist ein bereichernder Beitrag zur Männlichkeitsforschung innerhalb der musikbezogenen Genderforschung.

(Mai 2006)

Eva Rieger

SVEN FRIEDRICH: Richard Wagner. Deutung und Wirkung. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004. 198 S.

Der Autor ist Direktor des Richard-Wagner-Museums mit Nationalarchiv und Forschungsstätte in Bayreuth und damit in der Lage, sich jederzeit eine Übersicht über die überdimensionierte Wagner-Forschung verschaffen zu können, was sich in einer profunden Sachkenntnis niederschlägt. Die acht Beiträge zur Deutung und zur Wirkung des Wagner'schen Œuvres wurden ausdrücklich nicht zur „Instrumentalisierung seines Gegenstandes zum Objekt

eines Wissenschaftsdiskurses“ verfasst, sind aber dennoch der Ausfluss wissenschaftlichen Arbeitens. An keiner Stelle geschwätzig, regen sie zum Assoziieren und Weiterdenken an.

Der Band hat einen deutenden und einen rezeptionsgeschichtlichen Teil. Während mit der Leitlinie „Flucht“ ein bestimmendes Motiv des Wagner'schen Lebens angesprochen wird, steht mit dem Themenkomplex „Liebe“ ein weiteres zentrales Movens seines Schaffens im Mittelpunkt. „Das Verhältnis Wagners zur Erotik ist so zwiespältig wie sie selbst“ (S. 45). In einem weiteren Aufsatz wird geprüft, ob und wie die psychoanalytisch dechiffrierten Motive von Initiation und Identität sich als Schlüssel zu Wagners Werk eignen. In dem originellen Versuch einer medientheoretischen Beschreibung des *Tannhäuser* in Anlehnung an Baudrillard bezeichnet der Autor nicht den Venusberg als obszön, sondern die „Entkleidung ihres Geheimnisses, ihre pornographische Zurschaustellung“ (S. 87) – wobei zu fragen wäre, ob nicht die Pariser Version der Venusbergmusik in ihrer recht unverhüllten Beschreibung erotischer Abläufe als das eigentlich Skandalöse gelten kann.

Der rezeptionsgeschichtliche Teil befasst sich mit dem Verhältnis Liszts, Nietzsches, Thomas Manns und Hitlers zu Wagner. Nietzsche wie Mann fanden sich in Wagner repräsentiert und arbeiteten sich an den Widersprüchen ab. Ihre Reflexionen verraten ebenso viel über sie selbst wie über ihren Gegenstand. Die ideologische Polarisierung der Wagner-Rezeption nach 1933 ist auch das Thema des Beitrags zu Thomas Mann. Das minenbestückte Thema „Hitler und Wagner“ wird von Friedrich wohltuend nüchtern behandelt. Er lehnt es ab, Wagners Schriften als „eine frühe Antizipation des exterminatorischen Holocausts“ zu sehen (S. 165), ohne sich dabei auf die Seite derjenigen zu schlagen, die von vornherein jeden Verdacht auf antisemitische Inhalte in Wagners Werk apodiktisch abwehren. Es kann als Beweis für die Qualität der Aufsatzsammlung gewertet werden, dass beim Lesen immer mehr Fragen entstehen – fertige Antworten liefert Wagner bekanntlich sowieso nicht.

(April 2006)

Eva Rieger

BERTRAM MÜLLER: *Anton Bruckners Fünfte Symphonie. Rezeption, Form-, Struktur- und Inhaltsanalyse.* München/Salzburg: Musikverlag Katzbichler 2003. 265 S., Abb., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 39.)

Der österreichische Komponist Anton Bruckner zählt nicht nur zu den bedeutendsten Künstlern des 19. Jahrhunderts, sondern in seinem herausragenden symphonischen Werk zu den besten der gesamten Musikgeschichte. Vor allem ist dem 1978 gegründeten Anton Bruckner Institut Linz (ABIL) die kontinuierliche Weiterentwicklung in der Forschung zu Werk und Person zu verdanken. Neben dieser zentralen Stelle für Bruckner-Forschung, die inzwischen auf nahezu 30 Jahre Grundlagenforschung zurückblicken kann und aufgrund der international einzigartigsten Sammlung von Bruckneriana als unentbehrliche Anlaufstelle für alle, die sich in irgendeiner Weise mit Bruckner auseinandersetzen, gilt, was auch in diversen Publikationsreihen und der regelmäßigen Veranstaltung von Symposien, Tagungen und Ausstellungen dokumentiert ist, wagen sich immer wieder einzelne Forscher an noch nicht oder bislang nur unzulänglich bearbeitete Gebiete. Dazu zählen nach wie vor grundlegende Aspekte wie die Bruckner-Chronologie (Franz Scheder 1996 ff.), aber auch Spezialuntersuchungen wie die vorliegende von Bertram Müller zu Bruckners *Fünfter Symphonie*.

Es handelt sich dabei um die Druckfassung einer 2002 an der Universität Frankfurt am Main vorgelegten Dissertation. Die monographische Untersuchung widmet sich nicht nur einer bis in kleinste Details durchgeführten Form-, Struktur- und Inhaltsanalyse, sondern bezieht auch die Rezeption ein. Wobei der Autor insbesondere auf die in der Bruckner-Forschung schon vielfach diskutierte Problematik der unterschiedlichen Druckfassungen und ihre Auswirkungen auf die Bruckner-Literatur eingeht. Gerade bei der *Fünften Symphonie* haben Änderungen am Notentext zu ganz unterschiedlichen Analyseergebnissen geführt.

Die 1875/76 komponierte und 1877/78 überarbeitete Symphonie erlebte 1887 ihre Uraufführung in einer von Josef Schalk verfassten Klavierfassung zu 4 Händen. Die orchestrale Uraufführung erfolgte noch zu Lebzeiten Bruckners 1894 in Graz, allerdings auch in einer von Franz Schalk bearbeiteten Fassung

mit geänderter Instrumentation und Kürzungen, vor allem im Finale. 1896 kam diese stark gekürzte Fassung im Verlag Doblinger in Wien heraus. Selbst „Bruckner-Schüler“ wie Gustav Mahler sahen sich für Aufführungen des Werkes (1901) auf Basis der Erstausgabe zu weiteren Änderungen veranlasst, nicht zuletzt aufgrund der insbesondere im Finale unverständlichen, „zerstückten“ Form. Erst als 1935 Robert Haas mit der alten kritischen *Bruckner-Gesamtausgabe* den originalen Notentext vorstellte, den wiederum der Dirigent Siegmund von Hausegger am 28. Oktober 1935 in München mit den Münchener Philharmonikern uraufführte, war die Basis für eine adäquate Rezeption des herausragenden symphonischen Werkes geschaffen. Sämtliche Analysen, die vor der Drucklegung der unverfälschten Partitur die Erstdruckbearbeitung verwendeten, gelangten somit notgedrungen zu Fehleinschätzungen. So wurde etwa das Finale-Konzept nicht als Sonatensatz mit integrierter Fuge verstanden, sondern als komplette Fuge gedeutet. Da mussten sogar so herausragende Bruckner-Analytiker wie Ernst Kurth, der als einer der ersten die komplexen übergeordneten zyklischen Zusammenhänge in Bruckner-Symphonien erkannte, scheitern.

Die Bruckner-Literatur ab den 1940er-Jahren bietet neben schwärmerisch, emphatisch durchdrungenen Publikationen wie die von Walter Abendroth (1942) auch schon nüchterne und schlüssig argumentierende wie die von Frank Wohlfahrt (1943), Werner Wolff (1948) oder Max Dehnert (1958). Die Untersuchungen der Neuzeit sind meist auf spezielle Probleme gerichtet: Harmonik (Klaus Unger 1969), Instrumentation (Dieter Michael Backes 1993), Weltbild (Winfried Kirsch 1996), Fuge (Rainer Boss 1997), Metrik und Form (Wolfgang Grandjean 2001) usw.

Der analytische Teil erörtert unter kontinuierlicher Einflechtung der vorhandenen Literatur die vier Sätze und die formal-strukturellen Zusammenhänge von Bruckners *Fünfter Symphonie*. Die herausragende Anwendung spezifischer Kompositionsmittel durch Bruckner haben seiner *Fünften* eine einzigartige Position nicht nur innerhalb seines symphonischen Werkkatalogs (11 Symphonien), sondern in der gesamten Gattung Symphonie gegeben. Eine unerreichte Dichte motivischer Durchdringung innerhalb des kompletten Zyklus, der einzig-

artige formale Aufbau, weit ab vom oft in der Bruckner-Literatur vorgeworfenen Schablonenhaften, oder die auf die komplette Entwicklung der Symphonie vorausschauende Motivsammlung der langsamen Einleitung weisen darauf hin. Weitere Bereiche von Müllers Untersuchungen konstatieren zunehmende Dialogbereitschaft der verschiedenen Themengruppen im Lauf der einzelnen Satzentwicklungen. Müller weist bestimmten Intervallstrukturen semantische Ausdrucksebenen zu, wie etwa Oktav- und Quintraumen als Idealmaß im Gegensatz zu spannungsgeladenen Sept-Verstrebungen z. B. im Adagio-Satz, die zudem aus Sicht des Autors deutlich auf Bruckners biographischen Hintergrund verweisen, der sich zur Zeit der Komposition in einer ebenso unentspannten Lebenssituation befand, wie diverse Briefe bezeugen. Die vielfältige motivisch-thematische Metamorphose innerhalb des formdynamischen Ablaufs in Form von Auflösungs- und Zusammenführungsprozessen wird aufgezeigt. Zentrale Bedeutung kommt dem Choral als Konsolidierung und harmonische Erfüllung vorangegangener Entwicklungen zu, was Bruckners von transzendenter Religiosität geprägtes Weltbild widerspiegelt.

Eine Fülle von Notenbeispielen erlauben eine vertiefende Lektüre nahezu ohne Hinzuziehung der Partitur. Tabellarische Übersichten zu Anfang jedes Satzkapitels geben einen schnellen Überblick zu Entstehungszeit, Besetzung, Form, Taktart, Tempi, Haupttonart, Gliederung und Tonarten. Ein Literaturanhang, ein Register und Verzeichnisse zur Chronologie der Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte sowie zu Einspielungen der *Fünften* ab 1936 unter Karl Böhm mit der Staatskapelle Dresden ergänzen die akribisch erarbeitete Untersuchung, welche die Bruckner-Forschung um eine neue und individuell geprägte Interpretation der *Fünften Symphonie* bereichert.

(Mai 2006)

Rainer Boss

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

Mit einem Dreifachband zu Bruckners *Neunter Symphonie* verabschiedeten sich Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn aus ihrer über 25 Jahre währenden Herausgeberstätigkeit an der Reihe der *Musik-Konzepte*. Vielleicht sollten mit der Idee, dieses bedeutende symphonische Fragment zum Thema des letzten betreuten Bandes zu machen, in gleichsam struktureller Parallele die Bemühungen der Herausgeber an jener periodischen Publikation sinnig sekundiert werden. Freilich ist es das Anliegen des für diesen Band gewonnenen Mitherausgebers Benjamin-Gunnar Cohrs, die Musikwelt davon zu überzeugen, dass der bisherige Umgang mit Bruckners *Neunter Symphonie* dem Werk nicht gerecht wird. Doch nicht nur das Konzertleben ist anzuklagen. Der Band gehört zu jener Literatur, die immer wieder „die Musikwissenschaft“ an ihre Versäumnisse erinnern möchte. Cohrs' zeitgemäßer Vorwurf, die „orthodoxe Musikologie“ werde „bis heute“ von der „Suche nach dem genuin ‚Authentischen‘“ dominiert (S. 15), mündet bei dessen Mitstreiter John Alan Phillips in ein ebenfalls durchaus aktuelles „canon bashing“ („Bruckners Finale als wunder Punkt der orthodoxen Musikwissenschaft in Bezug auf den Kanon“, S. 167–172). Aus diesen Positionen heraus versuchen Cohrs und Phillips, die Hauptautoren des Bandes, ihr Anliegen zu stützen: Das „kanonisierte“, „lieb-gewonnene“ Bild des dreisätzigen Fragments soll mit der Erweiterung um das Fragment des „kühnen Finalsatzes“ aufgebrochen werden (S. 9). Eigentlich bedeutet dies den Kampf zwischen zwei verschiedenen Vorstellungen einer heilen Welt auszurufen. Hier erübrigt sich jedes weitere Wort.

Doch was ist der materiale Hintergrund? Von Bruckners Finalsatz war vermutlich mehr fertig gestellt als heute noch erhalten ist; der Verlust geht möglicherweise auf das Konto einer ungenügenden Nachlasssicherung. Die aufgrund von Bruckners (freilich im Laufe der Arbeit immer wieder veränderter) Manuskriptbogen- und Taktnummerierung erkennbaren Lücken können an vielen Stellen mit Entwürfen verschiedenen Charakters und verschiedener Ausarbeitungsstufen auf plausible Weise gefüllt werden. Einen dergestalt „gesicherten“, fast kontinuierlichen Satzverlauf von 558 Takten präsentieren Cohrs und Phillips im vorliegenden Band. Dieser Text bildet eine brauchbare Referenz zu

der von Phillips im Rahmen der *Bruckner-Gesamtausgabe* vorgelegten umfassenden Edition der Finale-Fragmente sowie zu der von Nicola Samale, Giuseppe Mazzuca, Cohrs und Phillips 1988–1996 erstellten „Vervollständigung“ oder „Aufführungs-Version“ des Finales. Ohne Zweifel wurde hier mit philologisch-musikalischem Scharfsinn (oder, wie bei Cohrs zu lesen, mit „musikforensischen Quellenforschungen“, S. 22) das Maximum dessen erreicht, was von diesem monumentalen Satz angesichts der überaus komplexen Quellenlage zu retten war. Eine kommentierte Aufzählung von 14 praktischen Einrichtungen und Vollendungsversuchen des Finales sowie eine Diskographie zu Bruckners *Neunter* erhöhen den Nutzwert des Bandes erheblich.

Gleichwohl bleibt ein ungueter Nachgeschmack. Wenn die Finale-Coda der mystische Ort des Bruckner'schen symphonischen Satzzyklus ist, so kann trotz spärlicher Skizzen und einiger mündlich tradierten Bemerkungen des Komponisten hier nur von einer Leerstelle gesprochen werden. Überdies wäre von Bruckners Arbeitsstil her die Annahme gerechtfertigt, dass die bereits „fertig“ instrumentierten Teile nach beendeter Gesamtniederschrift nochmals überarbeitet worden wären. (Dies gilt eigentlich auch für die ersten drei Sätze.) Ob die erschreckende Kahlheit des zweiten Themas dem Rigorismus eines alten Mannes zuzuschreiben, der nachlassenden Gestaltungskraft entflohen oder das Thema schlichtweg unfertig ist, lässt sich nicht entscheiden. Den Auskünften an verschiedenen Stellen dieses Bandes sowie dem erwähnten Satzverlauf ist zu entnehmen, dass in der *Neunten* Bruckners und besonders im Finale die letzten Dinge auf eine musikalisch höchst würdige Weise zur Sprache (hätten) kommen (sollen): ein ‚Pfundnoten‘-Choral, ein Choralzitat („Christ ist erstanden“), eine Fuge, Tedeum-Anklänge, ein Alleluja, schließlich ein überkronendes „Lob- und Preislied an den lieben Gott“ – dies alles im Dienst einer authentischen Darstellung von Tod und Erlösung. Das lässt sich bei gutem Willen durchaus nachvollziehen; Verständnishilfen hierzu bieten in bewährter Weise die Beiträge von Hartmut Krones („Semantische und formale Traditionen in Bruckners IX. Symphonie“) und Constantin Floros („Zum spirituellen Gehalt des Finales der IX. Symphonie“). Doch die gängi-

ge Praxis einer fragmentarischen, dreisätzigen Aufführung der *Neunten* als „verhängnisvolle Form der Anmaßung, die der Erkenntnis seiner [Bruckners] schöpferischen Potenz [...] entscheidend im Weg steht“ (Cohrs, S. 106) zu geißeln, erklärt zwar den Titel des Bandes („[...] im Fegefeuer der Rezeption“), will aber den ebenfalls honorigen Aspekt, im dreisätzigen Fragment die adäquate Form der *Neunten Symphonie* aus einer biographisch-hermeneutischen Sicht heraus zu sehen, ebenso wenig würdigen wie ein Verständnis vom Adagio-Finale als tatsächlich letztem stimmig artikulierten Wort Bruckners. Dass jedoch nur in einem einzigen Beitrag die Vollendungsproblematik bis zu deren immanenter Aporie diskutiert wird (Manfred Wagner, „Das Finale aus der Sicht von Kritikern: Einige grundsätzliche Anmerkungen“), kann den Hauch von Propaganda, der diese Schrift durchweht, nicht stillen.

(Juni 2005)

Thomas Röder

AXEL BRUCH: „*Verborgene Harmonien*“. Satzstruktur und Gattungstradition in Griegs Duo-sonaten. Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. 336 S., Nbsp. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band II.)

Der Titel des Buches, „*Verborgene Harmonien*“, geht auf eine eigene Formulierung von Edvard Grieg zurück. Im Jahre 1900 bat der amerikanische Autor Henry T. Finck Grieg um Auskünfte über dessen Lieder. Finck arbeitete an dem Buch *Songs and songwriters*. Grieg überschreibt den zweiten Abschnitt seiner ausführlichen Antwort „Die Verwendung der Kirchentöne und sonstige harmonische Neuerungen“. Im Hinblick auf seine Bearbeitung von *Neunzehn norwegischen Volksweisen für Klavier* op. 66 spricht er davon, er habe „es versucht, meine Ahnung von den verborgenen Harmonien unseres Volkstones einen Ausdruck zu geben“. Griegs spezifische und unverwechselbare Harmonik hat immer wieder die Forscher zu Untersuchungen herausgefordert. Axel Bruch stellt sein Buch in die Tradition der Werkanalysen, die sich – beginnend mit Kurt von Fischers wegweisender Schrift aus dem Jahre 1938 *Griegs Harmonik und die nordländische Folklore* bis hin zu dem 2000 erschienenen Buch Ekkehard Krefts *Griegs Harmonik* – mit dieser Thematik befassen.

Es gibt nur sehr wenige ähnlich umfassende und sorgfältige analytische Untersuchungen von Werken Edvard Griegs. Bruch legte sein Buch 2001 als Dissertation an der Kieler Universität vor. Seine Forschungsarbeit reiht sich ein in eine seit den 90er-Jahren des vorigen Jahrhunderts einsetzende deutschsprachige Edvard-Grieg-Forschung, die mehrere Dissertationen und zahlreiche Aufsätze hervorbrachte. ZudiesemdeutschsprachigenForschungsumfeld gehören auch die von der seinerzeit an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster angesiedelten Edvard-Grieg-Forschungsstelle veranstalteten deutschen Edvard-Grieg-Kongresse, die die Forschung der im norwegischen Bergen beheimateten Internationalen Edvard-Grieg-Gesellschaft und deren Kongresse ergänzten.

Bruch beginnt seine Ausführungen unter der Überschrift „Kulturelle Emanzipation“ mit einer sehr kenntnisreichen Darstellung der kulturhistorischen Verhältnisse und ihrer Voraussetzungen im Norwegen der Grieg-Zeit. Anhand der Violinsonaten von Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Gade und Brahms entwickelt er dann im nächsten Kapitel den kompositionsgeschichtlichen Hintergrund im Sinne einer „Gattungstradition der Violinsonaten“. Als zentraler Teil des Buches folgen die Werkanalysen der drei Violinsonaten und der Violoncellosonate von Grieg (op. 8 in F-Dur, komponiert 1865, op. 13 in G-Dur, komponiert 1867, op. 45 in c-Moll, komponiert 1886/87 und op. 36 in a-Moll, komponiert 1883).

Bruch vermeidet in seinen sehr genauen und einfühlsamen Analysen der vier Duo-Sonaten Griegs eine harmonische Analyse im Sinne einer musiktheoretischen Buchhaltung. Er betrachtet vielmehr Griegs harmonische Sprache als maßgeblich beeinflusst und geformt in der Tradition von Griegs Ausbildungsinstitution, des 1843 als erste deutsche Musikhochschule gegründeten Leipziger Konservatoriums. Grieg studierte hier vier Jahre von 1858 bis 1862. Der zentrale Lehrinhalt der musiktheoretischen Unterweisung war der so genannte „poetische Kontrapunkt“, eine künstlerisch-wissenschaftliche Vermittlung musiktheoretischer Sachverhalte, wie sie Grieg bei den beiden wichtigsten seiner Lehrer im Fach Musiktheorie, Ernst Friedrich Richter einerseits und Moritz Hauptmann andererseits, während seines Studiums erlebte. Hier wurde der Grund gelegt für die für

das Verständnis von Griegs Tonsprache so wichtige Wechselwirkung zwischen den horizontalen und vertikalen Kräften in Griegs Ton-satz, das Sich-gegenseitig-Durchdringen und Verschmelzen kontrapunktischer und harmonischer Satztechniken. Dieser der Leipziger Schule eigene poetische Kontrapunkt ist sicherlich eine der Ursachen die dazu führten, dass „als wesentliches Stilmittel Griegs [...] die Harmonik angesehen [wurde], und man [...] schon früh [erkannte], daß sie oft auf der Stimmführung beruht“ (Bruch, S. 313). Und etwas weiter resümiert Bruch: „Die Harmonik, die so durch die Stimmführung entstand, bezeichnete Grieg selbst als eine ‚Traumwelt‘, die ihm jedoch gleichzeitig ‚ein Mysterium‘ war.“ Die Begriffe „Traumwelt“ und „Mysterium“ stammen aus dem eingangs erwähnten Bericht an Henry T. Finck über seine Lieder. Im abschließenden Kapitel geht Bruch noch auf einige spezielle Aspekte in Griegs *Klavier-Ballade* op. 24, zwei der 66 Lyrischen Stücke (op. 54/2 und op. 65/1) und das unvollendete *Streichquartett in F-Dur* ein (EG 117 umfasst die 1891 komponierten ersten beiden Sätze des von Grieg geplanten 2. *Streichquartetts*).

Das Buch stellt eine große Bereicherung der Forschungsliteratur über die Musik von Edvard Grieg dar.

(April 2006)

Patrick Dinslage

Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1900–1925. Hrsg. von Siegfried MAUSER und Matthias SCHMIDT. Unter Mitarbeit von Markus BÖGGEMANN, Nils GROSCHE, Christopher HAILEY, Mathias HANSEN, Matthias HENKE, Theo HIRSBRUNNER, Ralf Alexander KOHLER, Andreas MEYER, Oswald PANAGL, Wolfgang RATHERT und Rudolf STEPHAN. Laaber: Laaber-Verlag 2005. 360 S., Abb., Nbsp. (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Band 1.)

Die Entwicklung der Musik der „Moderne“ ist ein ebenso komplexes wie vielfältiges Feld, so ist es sehr erfreulich, wenn sich derart viele Autoren zusammenfinden, dieses (gleichzeitig aber auch erfreulich ergiebige) Spektrum in großer Vielfalt auszuloten. Nach einer umfangreichen Einleitung zur Erläuterung und Vertiefung des Begriffs der musikalischen Moderne durch

Oswald Panagl ist der Band in fünf Hauptkapitel aufgeteilt: „Ausgangspunkte“, „Pluralisierung: Paris 1900“, „Traditionen: Wien 1910“, „Fortschritte“: Berlin 1920“ und „Peripherie und Zentrum“; diesen Kapiteln folgt ein kurzer Abschnitt mit „Schlussfolgerungen“.

Siegfried Mauser, Matthias Schmidt und Markus Böggemann eröffnen den Band in drei Stufen: Nach einer Art theoretischer Einleitung und der Einführung in die folgenden drei Hauptkapitel werden Beispiele zur „Emanzipation und Auflösung“ der tradierten Kompositionstechniken in Richtung der musikalischen Moderne geboten. Theo Hirsbrunner und Andreas Meyer präsentieren das vielfältige Musikleben in Paris vom Ende des 19. Jahrhunderts bis hin zu den avantgardistischen Tendenzen; eine ausführliche Betrachtung der Musik beschließt das Kapitel. Oswald Panagl, Christopher Hailey, Rudolf Stephan, Markus Böggemann und Ralf Alexander Kohler blättern die Musikgeschichte Wiens auf, mit reichen Informationen zu Zeit- und Kulturgeschichte; Schreker, Zemlinsky, Schönberg und Webern stehen im Zentrum der Betrachtung und erfahren ausführliche Würdigung. Nils Grosch, Matthias Henke und abermals Markus Böggemann präsentieren die Vielfalt der Entwicklung in Berlin unter besonderer Berücksichtigung auch der technischen Errungenschaften und der Entwicklung der Einflüsse populärer Musik; zentrale Namen sind hier u. a. Křenek, Goldschmidt, Jarnach, Schulhoff und Weill. Das Kapitel „Peripherie und Zentrum“ von Mathias Hansen, Wolfgang Rathert und Ralf Alexander Kohler soll erläutern, dass „die unterschiedlichen Tempi der Entwicklung [...] das kulturgeschichtliche Panorama in Zentren und Peripherien untergliedern. Besonders anschaulich wird an ihrem Verhältnis untereinander die Nähe oder Ferne zu den jeweiligen Hinterlassenschaften des 19. Jahrhunderts; dieses wird im Hinblick auf einzelne Komponisten und Kompositionstraditionen jenseits von Paris, Wien und Berlin in einem weiteren Kapitel behandelt, wodurch das Verhältnis zwischen kulturellen Mittelpunkten und ihren Randbereichen ausdrücklich thematisiert erscheint“ (Mauser und Schmidt im Vorwort, S. 8). Die Herausgeber selbst müssen eingestehen, dass manche Bereiche nicht genügend ausführlich gestaltet sind (etwa die russische Musikgeschichte), dafür wird „bisher

kaum beachtete [...] amerikanische [...] Avantgardekunst“ nachdrücklich betont (S. 8).

Eine „Musikgeschichte“ zu schreiben, ist fraglos stets nicht nur eine Herausforderung, sondern vielleicht eine der größten Herausforderungen für die Musikwissenschaft – das ist eine Binsenweisheit, die allerdings gleichzeitig die Grundproblematik anspricht. Auch wenn der Zusatz lautet „*Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert*“, so ist dies eine zunächst nur vergleichsweise geringe Einschränkung. Sofern man den Titel ernst nimmt. Denn nicht nur die „europäische Kunstmusik“, um es vereinfachend zu beschreiben, müsste Berücksichtigung finden, sondern die ganze Vielfalt der Musik im 20. Jahrhundert, und nicht nur die europäisch geprägte. Dies ist jedenfalls die Ansicht des Rezensenten, der vor Erhalt des Besprechungsexemplars entsprechende Hoffnungen hegte und insbesondere die Frage der Befruchtung über verschiedene Kulturen hinaus (etwa die „neue Chinamode“ in Folge der Bethge'schen *Chinesischen Flöte*, aber auch das Verhältnis zwischen Komponist und etwa Volksliedsammler oder Musikhistoriker in Personalunion) im Sinn hatte. Schon das Inhaltsverzeichnis allerdings führte zur Ernüchterung. Statt einer umfassenden Darstellung geht es um eine Kulturgeschichte der Musik der „musikalischen Moderne“ im 20. Jahrhundert – fraglos eine lohnende Publikation, aber keine Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert. Mehrere Dutzend Seiten Einleitung sollen in die Begrifflichkeit der Moderne einführen – allein selbst Begriffe von Musikrichtungen, die heute durchaus nicht selten benutzt werden, aber etwas abseits von dem von den Herausgebern und Autoren verfolgten „Mainstream“ liegen, etwa Symbolismus, Futurismus (insbesondere der italienische und russische) oder „historicist modernism“ finden kaum Vertiefung (leider nicht einmal bibliographische Verweise) oder (wie im letzteren Fall) keinerlei Erwähnung (obwohl es häufig um „historicist modernism“ geht); Adorno- und Dahlhaus-Argumentationen werden immer wieder als zentrale Anknüpfungspunkte genommen – während etwa der im angloamerikanischen Raum weit verbreitete „Schenkerism“ fast ganz unter den Tisch fällt. Sogar selbstverständliche Begriffe wie die *Ballets russes* sucht man vergebens – von den vor 1925 gegründeten wich-

tigen Festivals von Donaueschingen und Salzburg und entsprechend auch der IGNM ganz zu schweigen. Aber was weitaus schlimmer ist – das Konzept einer Geschichte der musikalischen Moderne lässt nicht nur das folgende Zitat unhinterfragt stehen: „Die eine [Linie der musikalischen Entwicklung] kann als Fortsetzung des impressionistischen Prinzips gesehen werden. Sie ist wesentlich destruktiv, auflösend, zersetzend“ (Hans Mersmann in *Die moderne Musik seit der Romantik*, Potsdam 1932, S. 8, zitiert S. 271). Statt gegenzusteuern, ignoriert der Band einen großen Teil dieser Richtung, die nicht in das Konzept des Buches gepasst hätte. Als Komponist kommt etwa Gustav Mahler nicht vor (!), ebenso wenig Edward Elgar, Karol Szymanowski, Nikolaj Medtner, Jean Sibelius oder Havergal Brian – um nur einige wenige zu erwähnen; von der weltweiten Musikentwicklung mag man gar nicht sprechen. Selbst der Einfluss solch einschneidender historischer Veränderungen wie des Ersten Weltkriegs oder der Russischen Revolution wird kaum berücksichtigt. Und was war mit der Internationalen Musikgesellschaft, die gerade in der Epoche zwischen 1899 und 1914 eine zentrale Funktion einnahm? Wo finden wir Orgel- oder Kirchenmusik?

Das Ergebnis kann nicht überraschen, da der Inhalt dem Titel nicht entspricht. Vielleicht kann man den Band in der zweiten Auflage mit verändertem Titel veröffentlichen? Und vielleicht kann man bei gleicher Gelegenheit die Zitate dritter Hand nochmals überprüfen und akkurater präsentieren.

(Mai 2006)

Jürgen Schaarwächter

FOSTER HIRSCH: *Kurt Weill on Stage. From Berlin to Broadway*. New York: Alfred A. Knopf 2002. VI, 403 S., Abb.

Kurt Weill on Stage (seit Oktober 2003 auch als Paperback bei Limelight Editions erhältlich) ist auf den ersten Blick ein widersprüchliches Buch. Während der Titel, insbesondere mit dem Zusatz „*From Berlin to Broadway*“ dem Leser nur allzu vertraut vorkommt, wirkt bereits die Gliederung leicht irritierend. Chronologisch nach der Biographie des Komponisten eingeteilt, beginnt sie mit einer „Overture“ und endet mit einer „Coda“, als ob es sich um eine groß angelegte Werkbesprechung nach einzel-

nen Sätzen oder Akten handele. Es stellt sich allerdings rasch heraus, dass es Weills Bühnenwerke sind, und zwar vornehmlich die in den USA entstandenen, die im Mittelpunkt stehen. Sie sind klug nicht nur in den jeweiligen biographischen, sondern auch kultur- und zeitgeschichtlichen Hintergrund eingebettet.

Der Leser merkt recht schnell: Hier schreibt ein Bewunderer Weills. Und er wendet sich an einen Kreis, der genau wie er selbst mit Weills biographischem und künstlerischem Werdegang vertraut ist, der all die wunderbaren Melodien Weills im Geiste hört, während die von Hirsch lebhaft geschilderten Szenen vor seinem Auge filmisch ablaufen. (Ob dies vom Autor, der einen Lehrstuhl für Film an der City University of New York innehat, gewollt ist?) Dies mag den kuriosen Umstand erklären, dass das Buch ohne ein einziges Notenbeispiel auskommt, obwohl der Autor meint, dass gerade die Musik immer – und zwar selbst dann, wenn ein Stück wie *The Firebrand of Florence* (UA 1945) insgesamt beim Publikum durchgefallen war – so gut ist, dass es sich lohnte, sie wieder zu entdecken. Hirschs Buch ist aber nicht nur für die Fangemeinde geschrieben, die jedes Werk Weills kennt und alle Daten auswendig aufsagen kann. Es ist vor allem für das große Publikum geschrieben, das den *September Song* liebt und einiges über den „Haifisch“ weiß, aber eben nur einen Bruchteil dessen, was Weill tatsächlich geschaffen hat. Vielleicht gibt es in dem Buch keine Notenbeispiele, weil es sich an das breite Publikum wendet, das – nicht anders zur Zeit Weills – vorwiegend aus „musikalischen Analphabeten“ besteht.

Hirsch geht davon aus, dass die Biographie Weills von seinen Werken nicht gänzlich gelöst werden kann. So zieht er häufig Parallelen zwischen den Ereignissen im Leben Weills und den Umständen der Entstehung oder der Aussage der Kompositionen – nie aufdringlich oder plump, sondern sehr subtil und durchaus plausibel. Gelegentlich leitet Hirsch sogar vom Charakter eines Songs denjenigen Weills ab, so z. B. wenn er schreibt: „„Speak Low‘, like ‚September Song‘, is prime evidence that the caustic Weimar bard had a generous soft streak and an aching heart. Is it foolhardy, in retrospect, to read into the song the composer's intuition that length of years would not be among his gifts?“ (S. 226) Stets jedoch ist der Autor um

Objektivität bemüht, indem er zahlreiche Fotos zeigt und viele Zeitzeugen zu Wort kommen lässt. Das Buch ist dabei so unterhaltsam geschrieben, dass es sogar Vergnügen macht, all die umfangreichen Informationen zu lesen, die mit der Leidenschaft und Gewissenhaftigkeit eines Wissenschaftlers zusammengetragen wurden.

Im Verlauf der Lektüre wird dem Leser nicht nur die Pionierleistung Weills auf dem Gebiet des amerikanischen Theaters deutlich, sondern auch die Kontinuität bzw. die konsequente ästhetische Haltung Weills, so dass er fraglos zu erkennen vermag, dass die Spaltung in zwei sich einander ausschließende „Weills“ auf der künstlerischen Ebene nicht tragbar ist. Auf der biographischen Ebene allerdings war sie eine reale, nicht nur aufgrund der erzwungenen Emigration. Hirsch bemerkt hierzu, dass Weill und seine Frau Lotte Lenya trotz ihrer scheinbar erfolgreichen Assimilation an ihre neue Heimat im Herzen zwei Flüchtlinge geblieben waren, die sich oft un- und missverstanden sowie angefeindet gefühlt haben, wie aus ihrem Briefwechsel hervorgeht (erschienen auch auf Deutsch 1998).

Die Vorurteile, die eine angemessene Rezeption Weills lange behindert hatten, scheinen heute weitestgehend überwunden. Aber es passiert immer wieder, dass die Interpretation seiner Werke mit ideologischen oder zeitgeschichtlichen Bezügen überladen wird. Bei einem Komponisten, dessen Biographie eng mit der Zeitgeschichte verbunden war, der stets aktuelle Themen der Zeit zum Inhalt seiner Kompositionen wählte, ist diese Verlockung groß. Doch man vergisst auch darüber oft die Musik, die bei Weill, einem Schüler Ferruccio Busonis, die absolute Priorität besaß. So lässt sich der Titel von Hirsch durchaus als eine Aufforderung verstehen, Weills Werke in erster Linie „on stage“ zu betrachten, zu hören und zu verstehen.

(Dezember 2005)

Hyesu Shin

Ronald Stevenson. The Man and His Music. A Symposium. Edited by Colin SCOTT-SUTHERLAND. London: Toccata Press 2005. 507 S., Abb., Nbsp.

Ronald Stevenson (*1928) kann möglicherweise nicht als der bekannteste Exponent der

schottischen Musik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bezeichnet werden, doch ist sein Schaffen fraglos von höchster musikalischer Qualität, und als Komponist und Mensch wurde er schon zu Lebzeiten zur Legende. Musikalisch doppelt hoch begabt (als Komponist wie als Pianist), studierte er am Royal Northern College of Music in Manchester Klavier bei Iso Elinson und war in den 1960er-Jahren Gastdozent der Universität von Cape Town, wo er 1963 die Uraufführung seiner rund achtzigminütigen Passacaglia über die Initialen Schostakowitschs gab. Ein abwechslungsreiches Leben resultierte in einem ebenso reichen Schaffen (das Werkverzeichnis in dem vorliegenden Band umfasst ganze 96 Seiten), vom dem heute außer dem bereits genannten kaum etwas bekannt ist. Grund mag der offen gelebte Sozialismus Stevensons sein, der in Großbritannien auch die Rezeption anderer Komponisten (etwa Stevensons Freund Alan Bush) beeinträchtigt hat. Harte Kost mag dieser Band vielen sein, die mit der Richtung der Kompositionen Stevensons nicht vertraut sind (Ferruccio Busoni und Kaikhosru Sorabji sind als wichtige Einflüsse zu nennen, dazu die engen Freunde Hugh McDiarmid, John Ogdon und Erik Chisholm), doch nur wenige kleinere Inkonsistenzen beeinträchtigen eine im Ganzen längst überfällige Würdigung eines Mannes, den Menuhin „one of the most original minds in the world of the composition of music“ (S. 9) nennt. In Colin Scott-Sutherland, jenem unermüdlichen Verfechter britischer Musik des 20. Jahrhunderts, wurde ein Herausgeber gefunden, der aus den teilweise recht disparaten Beiträgen ein geschlossenes Ganzes geformt hat; insbesondere Ate [D'Arcy] Orga und Malcolm MacDonald, beide renommierte Musikschriftsteller in Großbritannien, bieten erhellende Einführungen in die Klavier- bzw. Orchester-musik, James Reid Baxter befasst sich mit der Chormusik und dem Komplex *Stevenson and Scotland*. Der mit zahlreichen Abbildungen und Notenbeispielen sowie neun Anhängen generös ausgestattete Band würdigt einen sperrigen, aber wichtigen Komponisten und bietet viel Material und Anregung für die künftige Befassung mit einem Komponisten, der noch der Entdeckung harret.

(März 2006)

Jürgen Schaarwächter

Wolfgang Rihm. Hrsg. von Ulrich TADDAY. München: edition text + kritik im Richard-Boorberg-Verlag 2004. 163 S., Nbsp. (Musik-Konzepte. Neue Folge. Sonderband.)

In diesem Band werden die Ergebnisse des ersten internationalen Wolfgang Rihm-Symposiums, welches im August 2000 im Mozarteum Salzburg stattfand, präsentiert. Der bereits 2003 erschienene Symposiumsbericht der Alten Oper Frankfurt bezieht sich auf eine spätere Veranstaltung aus dem Jahre 2002.

Es scheint, als sei es eine Maßgabe für diese Publikation gewesen, dem Komponisten Wolfgang Rihm „den Nimbus einer vielfach attestierten ‚Unanalysierbarkeit‘ zu nehmen“, wie es Joachim Brügge, mit Siegfried Mauser Leiter des Symposiums, bereits in seiner Habilitationsschrift zu Wolfgang Rihms Streichquartetten formulierte (Saarbrücken 2004, S. 8). Die Beiträge halten fast durchgehend ein hohes analytisches Niveau, im musikalischen Detail wie auch in ästhetischen Fragen. Dabei ergeben sich Ansätze, welche die noch junge Rihm-Forschung weiterverfolgen sollte: Jürg Stenzls Untersuchung des Verhältnisses zu Luigi Nono zeigt, dass die Annäherung an den bewunderten Komponisten von Rihms Seite stellenweise bis zur Angleichung führte, was nicht nur musikalisch, sondern auch in schriftlichen Äußerungen mit überraschender Deutlichkeit nachzuvollziehen ist. Mit großer Sorgfalt widmet sich Ivanka Stoianova den Verbindungslinien zu Antonin Artauds „Theater der Grausamkeit“. Die Beziehung zum Dichter ist schon aufgrund der zeitlichen Distanz freilich weniger persönlich. Dafür wird deutlich, wie stark Rihm während einer bestimmten Schaffensphase von der Ästhetik Artauds – bis zur akribischen musikalischen Umsetzung – beeinflusst war. Dieter Rexroth widmet sich Rihms Werktiteln, die in der Regel weder strukturell noch programmatisch abschließende Funktion haben, sondern eher aus dem Schaffensvorgang selbst heraus entstehen. Thomas Schäfer setzt sich, auf seiner Dissertation zum Thema basierend (München 1999), einmal mehr mit Rihms Verhältnis zu Gustav Mahler auseinander und erläutert dabei vor allem die Bedeutung der Allusion, die gegenüber dem meist distanzierenden Zitat tatsächlich als „Verschmelzung zweier Horizonte“ (S. 104) wirken kann. Unter den rein analytischen Beiträgen sind vor allem jene von Rudolf Frisius und Jo-

chim Brügge hervorzuheben. Ersterem gelingt es, die schwer zu fassende, gemeinhin als „spontanistisch“ bezeichnete Kompositionsweise Rihms in *Chiffre I* im Hinblick auf die für den Hörer wahrnehmbare Gesamtform zu erklären. Form ist bei Rihm kein zu erfüllender Plan, sondern entsteht aus dem Kompositionsvorgang heraus, ohne deshalb im Resultat weniger schlüssig zu sein. Brügge gibt mit detaillierten Tabellen – eine Methode, die bereits in seiner Habilitationsschrift Anwendung fand – einen ersten Überblick zum umfangreichen Kompositionsprojekt *Vers une symphonie fleuve*. Seine Hinweise auf die Idee der Symphonie nach Mahler und auf die ästhetische Verbindung der Werkfolge mit dem „Roman fleuve“ deuten an, welch reiche Gebiete es für zukünftige Arbeiten noch zu erschließen gilt. Auch Siegfried Mauser, Wilhelm Killmayer und Reinhold Brinkmann haben bereits früher wesentliche Beiträge zur Musik Rihms veröffentlicht. Letzterer bietet eine ebenso knappe wie genaue Analyse der *Hölderlin-Fragmente*, die er hinsichtlich Zusammenhang schaffender Tonkonstellationen, aber auch hinsichtlich des musikhistorischen Kontextes, vor dem sie sich abheben, betrachtet. Killmayer analysierte bereits 1996 Rihms *Klavierstück Nr. 6* als „tonale [...] Schwerefeldmusik“. Hier nimmt er Klangstrukturen in der Lyrik Hölderlins als Ausgangspunkt und zeigt, wie sich Ähnliches in Klaviermusik realisieren lässt. Als Fortführung seiner bereits 1985 veröffentlichten Untersuchungen konzentriert sich Mauser vor allem auf die *Klavierstücke Nr. 1* und *Nr. 7*. Ulrich Dibelius' Artikel zu den Streichquartetten oder Josef Häuslers Überlegungen zur Einteilung in Schaffensphasen bieten gute Überblicksdarstellungen, ohne dabei wesentlich neue Ansätze einzubringen.

Aus dem Rahmen der übrigen Beiträge fällt Nike Wagners Auseinandersetzung mit den Texten Wolfgang Rihms. Assoziativ, dabei durchaus einfühlsam, sinnt sie über auffällige Wortbildungen nach, verfolgt Linien und gibt damit ein individuelles Bild des schriftstellerisch tätigen Komponisten. Sie respektiert die Eigenheiten seines Schreibens, legt aber auch Probleme offen. Ohne jegliche Apologetik kommt sie dem Kunstschaffenden Wolfgang Rihm dabei nahe, wie es selten in einer Auseinandersetzung mit seinen Texten gelingt.

(April 2006)

Eike Feß

JOACHIM BRÜGGE: *Wolfgang Rihms Streichquartette. Aspekte zu Analyse, Ästhetik und Gattungstheorie des modernen Streichquartetts*. Saarbrücken: Pfau 2004. 393 S., Abb., Nbsp.

Zum Ziel seiner Arbeit erklärt Brügge, Rihms Musik „den Nimbus einer vielfach attestierten ‚Unanalysierbarkeit‘ zu nehmen“ (S. 8). An Stelle von Allgemeinplätzen und ästhetisierenden Betrachtungen strebt er die Auseinandersetzung mit dem Notentext auf der Basis einer profunden gattungstheoretischen Untersuchung an. Dabei entwickelt Brügge seine Streichquartett-Typologie gleichsam aus dem Gattungsdiskurs heraus. In einer umfangreichen Literaturschau verfolgt er u. a. die Verwendung traditioneller Streichquartett-Topoi (hoher artifizierter Anspruch, Diskursivität u. ä.) innerhalb des Musikschritfttums zu Werken der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Den Topos des „Quartett-Gesprächs“ im erweiterten Sinne als „Dialektik eines ‚reinen Denkens‘“ zu interpretierten (S. 28 f.), trägt allerdings eher zur Verwischung der Gattungskonturen bei. Das zeigt sich schon in der Annahme, die Solosonate sei dem Streichquartett in der „Durchdringung [ihrer] spekulativen Dichte“ (S. 29) unterlegen: Das ist sie lediglich – wie Joseph Kerman (Berkeley 1994) überzeugend nachweist – hinsichtlich eines Gesprächshabitus im engeren Sinne, nämlich der besonderen Eignung des Quartetts zur Verknüpfung unterschiedlicher Gedankenstränge. Auch lassen sich mit solcher Begrifflichkeit Ausgrenzungen, etwa die Ablehnung von Stockhausens Hubschrauber-Quartett, nicht überzeugend darlegen. Dennoch bleibt die Übersicht wertvoll. Die Beobachtung des Sprechens über die Gattung erlaubt eine Annäherung zumindest an das, was faktisch unter Streichquartett verstanden wird.

Aufschlussreich ist auch das Kapitel über Rihms Musikästhetik, wobei Brügge vor allem bezüglich der Schlagworte „Neue Einfachheit“ und „Postmoderne“ einige Schief lagen der bisherigen Rezeption zurechtrücken kann. Die Betrachtung von Rihms eigenem Schritfttum lässt leider eine apologetische, tendenziell unkritische Haltung erkennen. Die mehrfache Betonung, Rihm sei ein „profunde[r] Musiktheoretiker“ (S. 96), erst recht der Vergleich mit Schönberg und Schumann (S. 74) greift

inhaltlich wie auch qualitativ zu hoch. Sie widerspricht zudem Rihms eigener Einschätzung, er verstehe seine Äußerungen weniger „musiktheoretisch“ als „aus der Werkstatt heraus“ (vgl. das schriftliche Interview mit Wolfgang Rihm im selben Band, S. 372). Immerhin erhält der Leser eine Fülle Rihm'scher Zitate in geschickter Kombination, so dass nach und nach ein facettenreiches Bild von dessen charakteristischer Musikästhetik entsteht.

Unklar bleibt die Bedeutung des Kapitels über „Wolfgang Rihm und Horst Janssen?“ Ein Vergleich beider Kunstauffassungen mag interessant sein – es besteht aber keinerlei Notwendigkeit, diese Überlegungen in einem Buch über Streichquartette zu präsentieren (einmal abgesehen von der verbreiteten Analogiebildung Zeichnung – Streichquartett). Anders verhält es sich mit dem späteren Kapitel zum Themenfeld „Übermalung“ und „Überschreibung“ (v. a. auf Arnulf Rainer und Cy Twombly bezogen). Hier ergeben sich wichtige Ansätze zum Verständnis der eher hermetischen *Streichquartette* Nr. 5 bis Nr. 7.

Zweifelloos liegt die große Stärke des Buches in den umfangreichen Analysen der Streichquartette bis Nr. 10 und des *Streichtrios* als verwandtem Werk. Mit detaillierten Tabellen liefert Brügge zu den meisten Stücken eine Bestandsaufnahme, die in ihrer Sorgfalt und Ausführlichkeit innerhalb der bisherigen Rihm-Forschung einmalig dasteht. Es gibt formale Übersichten, Darstellungen zur Motivstruktur wie auch Untersuchungen zur Einbindung von Zitaten und Allusionen. Neuland betritt Brügge mit der Analyse von Skizzen Wolfgang Rihms: Aufgrund der zahlreichen Abbildungen verdient das Buch allein schon als Materialsammlung einige Beachtung. Brügge gelingt es jedoch – besonders überzeugend zum 4. *Streichquartett* – anhand der Skizzen Schaffensprozesse zu verfolgen und dabei gegen das Vorurteil eines rein spontaneistischen Komponierens zu argumentieren. Vollständig kann er etwaige Zweifel an den Werken jedoch nicht aus der Welt räumen. Die Feststellung gewisser struktureller Konstanten und deren Fortentwicklung reicht etwa beim 6. *Streichquartett* kaum, um das Werk als überzeugendes Ganzes greifbar zu machen.

Leider stören beim Lesen zahlreiche Fehler – vermutlich gibt es beim Pfau-Verlag kein

Lektorat. Auch hätte man sich in terminologischen Fragen mehr Sorgfalt gewünscht. Symptomatisch ist die Behauptung, bei Cages *Thirty Pieces for String Quartet* handele es sich im Gegensatz zu Rihms 2. *Streichquartett* um ein Beispiel „wirklicher improvisierter Musik“ (S. 151) – die Differenzen zwischen diesen Stücken zeigen sich in unterschiedlichen Qualitäten aleatorischer Freiheit, von Improvisation kann hier keine Rede sein! Ähnliche Unschärfen beeinträchtigen auch die prinzipiell gelungene Ästhetik- und Gattungsdiskussion. Anscheinend kam es Brügge in diesen Abschnitten mehr auf die Formulierung einiger kritischer Gedanken an, eine profunde Abhandlung der Thematik wäre auf ca. 100 Seiten auch kaum zu leisten gewesen (konzentriert auf die Metapher „Der Körper[s] des Komponisten“ leistete dies zuletzt Simone Mahrenholz, „Der Körper des Komponisten und der Widerstreit zwischen Sprache und Materie in der Neuen Musik“, in: *Ausdruck – Zugriff – Differenz. Der Komponist Wolfgang Rihm*, hrsg. von Hans-Klaus Jungheinrich, Mainz 2003, S. 23–40). In jedem Fall wird sich die künftige Rihm-Forschung an den Analysen, die immerhin fast drei Viertel des Buches einnehmen, messen lassen müssen.

(Februar 2006)

Eike Feß

New Musik of the Nordic Countries. Hrsg. von John D. WHITE. Hillsdale, New York: Pendragon Press 2002. IX, 605 S., Abb., Nbsp.

Bedenkt man, welche beachtliche internationale Reputation derweil zeitgenössische Musik aus Nordeuropa besitzt (und diese Reputation erstreckt sich nicht allein auf „komponierte“ Musik), so lag das Erscheinen einer diese Entwicklung zusammenfassenden Studie geradezu in der Luft (große Teile des Vorworts veröffentlichte John D. White bereits 1998 als Projektskizze in *STM-Online*, www.musik.uu.se/ssm/stmonline/vol_1_1/White.html). Dass der Band nun derart umfassend ausgefallen ist, mag überraschen, doch spiegelt sich in jedem der fünf umfassenden Kapitel des Buches auch die eigene musikalische Geschichte und Vielfalt jeder der Nationen hinreichend wider. Nur dem aufmerksamen Leser wird dabei auffallen, dass eigenständige Kapitel über Åland, Grönland und die Färöer fehlen. Das ist insofern ärgerlich, als White selbst in seinem Vorwort auf NOMUS

verweist (Nordiska musikmittén), in dem diese Inseln selbstständig vertreten sind, und beispielsweise der Färinger Sunleif Rasmussen (geb. 1961) im Register gar nicht verzeichnet ist (er gewann im Jahre 2002 mit seiner *1. Sinfonie* den Nordischen Musikpreis).

Die strikte Gliederung nach einzelnen Ländern erweist sich freilich als vorteilhaft, wo ein besonderer Akzent auf den jeweiligen Traditionen, Bezugspunkten und Schulen liegt. Dennoch sollte der Band offenbar auch lexikalisch nutzbar sein, und so bietet etwa das Dänemark-Kapitel von Jean Christensen (120 Seiten) über weite Strecken nur knapp gehaltene Komponisten-Biographien mit groben Charakterisierungen der musikalischen Sprache und Techniken (meist verbunden mit einem Schlaglicht auf nur ein Werk). Der schnelle Zugriff auf Daten und Fakten wurde indes auf Kosten eines generellen Überblicks erkauft; und wo historische Grundlagen vermittelt werden, fehlt mitunter die Genauigkeit: J. A. P. Schulz wird aus zweiter Hand zitiert (S. 10), und die Stadt Altona wird ohne Blick auf den viel komplexeren historischen Zusammenhang dem „southern-most part of Denmark“ zugeschlagen (S. 11). Auch White neigt in seinem Island-Kapitel (94 Seiten) zu einer ähnlichen Anlage, doch versteht er es, das Œuvre der einzelnen Komponisten weitaus stärker zu individualisieren (nur die Seitenangaben des Inhaltsverzeichnisses führen hier vollkommen in die Irre). Vergleichsweise knapp fällt gar das Norwegen-Kapitel von Harald Herresthal und Morton Eide Pedersen aus (61 Seiten); hier vermisst man auch schmerzhaft die in den anderen Abschnitten obligatorische Liste mit weiterführender Referenzliteratur. In jeder Weise ausführlich und grundlegend sind hingegen das Finnland-Kapitel von Kimmo Korhonen (166 Seiten) und das abschließende Schweden-Kapitel von Per Broman (144 Seiten). Während Korhonen von Jahrzehnt zu Jahrzehnt voranschreitet und damit die allgemeine stilistische Entwicklung akzentuiert, orientiert sich Broman darüber hinaus an musikalischen Gattungen (Oper, Sinfonie/Konzert, elektroakustische Musik und Lied) und eröffnet damit einen ganz anderen Zugang, der auch den Blick auf das Detail im Sinne einer punktuellen Tiefenbohrung zulässt.

Auch wenn die mit dem Anspruch des Buches verbundenen hohen Erwartungen nicht in

jedem Kapitel gleichermaßen erfüllt werden, so ist doch ein Referenzwerk entstanden, das die aktuellen Enzyklopädien auf willkommene Weise ergänzt und vielfach wichtige Informationen erstmals in einer Lingua franca aufbereitet und zusammenfasst. Nicht anders war auch der Wunsch des Herausgebers gelagert: „to impart information about contemporary art music in the Nordic countries to a wider world readership“ (S. V).

(Mai 2006)

Michael Kube

WOLFGANG GRATZER: *Komponistenkommentare. Beiträge zu einer Geschichte der Eigeninterpretation. Wien u. a.: Böhlau Verlag 2003. 383 S., Abb., Nbsp. (Wiener musikwissenschaftliche Beiträge. Band 22.)*

Weithin gelten Texte, in denen Komponisten ihre musikalischen Werke erläutern, als grundlegende Quellen musikwissenschaftlicher Arbeit, aus denen wertvolle Aufschlüsse über die künstlerischen Intentionen des Komponisten, über die Werkgenese sowie über die Art und Bedeutung der eingesetzten kompositorischen Verfahren zu erlangen sind. Obwohl aber der Rekurs auf Komponistenkommentare zur alltäglichen und scheinbar selbstverständlichen Praxis musikwissenschaftlicher Forschung gehört, sind Fragen nach den Geltungsansprüchen, Leistungen und Grenzen derartiger auktorialer Darlegungen bislang erstaunlicherweise bestenfalls im konkreten Kontext einzelner Werkbetrachtungen diskutiert worden. Nicht zuletzt im Vergleich mit den Literaturwissenschaften, die der Untersuchung von Para- und Epitexten zu literarischen Werken spätestens seit den grundlegenden Arbeiten Gérard Genettes eine verstärkte Aufmerksamkeit gewidmet haben, besteht hier von musikwissenschaftlicher Seite ein deutlicher Nachholbedarf an theoretischer und methodischer Reflexion, und schon deshalb kommt der Habilitationsschrift von Wolfgang Gratzner eine grundlegende Bedeutung zu. Dass der Verfasser gleichwohl den Anspruch, eine umfassende Geschichte des Selbstkommentars schreiben zu wollen, von vornherein als illusorisches Unterfangen abwehrt, ist der Einsicht geschuldet, dass angesichts der Unübersichtlichkeit und Vielschichtigkeit des Untersuchungsfeldes zulässig einzig „Mikrogeschichten“ (S. 25) des Komponisten-

kommentars zu rekonstruieren seien. Bevor Gratzter im umfangreichen dritten Hauptkapitel des Bandes derartige Mikrogeschichten in Form von neun Fallstudien präsentiert, exponiert er in zwei gehaltvollen Kapiteln zunächst die Frageperspektive, aus der er sich seinem Gegenstand in theoretischer Hinsicht nähern möchte. Grundlegend für Gratzters Herangehensweise ist hierbei die Verortung der Komponistenkommentare im Kontext des Konzeptes der „Autorenintention“ (S. 39 ff.). Ausgehend von einigen ungewöhnlichen und hinsichtlich der Erschließung ihrer Bedeutung problematischen Vortragsangaben eines Klavierstücks von Erik Satie erfolgt hier eine subtile Prüfung der meist unreflektiert akzeptierten Vorstellung, in kompositorischen Texturen oder auktorialen Erläuterungen manifestiere sich „die“ Intention des Komponisten; dem setzt Gratzter unter anderem die Komplexität von autorintentionalen Prozessen, die Instabilität der ihnen zugrunde liegenden Gegenstände sowie die Abhängigkeit ihrer Verbalisierung vom kommunikativen Interesse und dem sprachlichen Potential des Autors entgegen. Werkkommentare müssten demzufolge als „perspektivische und höchst kontextabhängige Selbstinterpretationen“ (S. 65) begriffen werden. Der Kommentarbegriff, der Gratzters Überlegungen zugrunde liegt, ist dabei zunächst recht weit gefasst: Er umfasst neben Werkeinführungen, Programmtexten und Interviews unter anderem auch alle nicht allein aufführungspraktisch motivierten verbalen Zusätze zur Notation, also beispielsweise Werktitel, Satzüberschriften und vorangestellte Zitate – wobei freilich zu fragen wäre, ob nicht jegliche verbalen Vortragsanweisungen prinzipiell einen bedeutungsgebenden Mehrwert implizieren. Im zweiten Kapitel erfolgt dann neben einer genaueren systematischen Differenzierung zwischen texturinternen und -externen Kommentaren ein knapper historischer Überblick, bei dem deutlich wird, dass Komponistenkommentare im engeren Sinne – also texturexterne Erläuterungen – trotz vereinzelter Zeugnisse seit dem Mittelalter im Wesentlichen ein Phänomen der letzten zwei Jahrhunderte darstellen. Dementsprechend betreffen die neun Fallstudien des zentralen dritten Kapitels Komponisten aus dem Zeitraum von Georg Joseph Vogler bis Karlheinz Stockhausen. Dass Gratzter hierbei weniger die konkreten rhetorischen

und diskursiven Strategien oder das Verhältnis der Selbstkommentare zu analytisch greifbaren kompositorischen Sachverhalten als den jeweiligen Verstehensbegriff der Komponisten, ihr Verhältnis zur Rezeption musikalischer Werke und ihre Position in der Frage der Verbalisierung von Musik thematisiert, entspricht ganz dem in den vorangegangenen Kapiteln entwickelten, insgesamt deutlich hermeneutisch ausgerichteten Erkenntnisinteresse. In diesem Zusammenhang wiegt der denkbare Einwand nicht allzu schwer, dass die Auswahl von Komponisten wie Robert Schumann, Richard Wagner, Arnold Schönberg oder John Cage als Studienobjekte zur Selbstkommentierung nicht unbedingt von allzu großer Originalität zeuge: Indem Gratzter nämlich über die Einzeldarstellungen hinaus immer wieder auch Anknüpfungen, Abgrenzungen und Negationen zwischen den Autoren des betrachteten Zeitraums thematisiert, gelingt ihm zugleich eine erste Skizze eines teils expliziten, teils latenten Traditionsgeflechts, die zukünftigen Detailstudien eine wertvolle Grundlage bieten kann. Denn gewiss ist, dass das Forschungsfeld, das Gratzter mit seiner anregenden Arbeit erstmals umfassend eröffnet hat, noch weiterer intensiver Bearbeitung harret – zumal die Produktion von Komponistenkommentaren ja gerade im Bereich der zeitgenössischen Musik allen Vermeldungen des „Tods des Autors“ zum Trotz mit gesteigerter Intensität fortgesetzt wird. Auch darum ist Gratzters sprachlich sensibel verfasster Studie, der allerdings neben einem übersichtlicheren Literaturverzeichnis bisweilen ein sorgfältigeres Lektorat zu empfehlen gewesen wäre, ein großer Leserkreis zu wünschen.

(April 2006)

Ralph Paland

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

Als „ein Compendium zur schnellen, fachkundigen Information, aber auch ein Lesebuch, das in die faszinierende Welt der Oper einführt“, so lobt Dieter Schnebel in seinem Geleitwort

dieses von Elisabeth Schmierer herausgegebene zweibändige *Lexikon der Oper*. Dazu beigetragen haben neben der Herausgeberin, die beeindruckend viele Artikel selbst verfasst hat, nicht nur Mitarbeiter des Forschungsinstituts für Musiktheater der Universität Bayreuth, sondern insgesamt 76 weitere Autoren, darunter zahlreiche renommierte Forscher. (Wünschenswert wäre allerdings eine Auflistung der Artikel unter dem jeweiligen Autornamen gewesen.) Und das Ergebnis gibt Dieter Schnebel durchaus Recht: Zu vielen – mitunter auch wenig bekannten – Werken und Komponisten finden sich ansprechende und informative Texte. So ergeben sich zahlreiche Querverweise, die durch Artikel über Interpretieren und Sachbegriffe wie beispielsweise „Licenza“, „Rondò“ oder „Leitmotiv“, aber auch Gattungen und Orte ergänzt werden. Zu bedauern ist allerdings, dass im Werkverzeichnis der Komponisten- oder Librettisten-Artikel nicht jeweils kenntlich gemacht ist, welche Werke nun zusätzlich einen eigenen Artikel erhalten. Die Bandbreite reicht von allen (etwa bei Richard Wagner) bis zu keinem (etwa bei Pietro Generali), und ein Hinweis würde deutlich machen, wo sich das weitere Nachschlagen lohnt und wo nicht. So findet man bei Händel zwar *Almira*, aber nicht *Agrippina*. Das Auswahlprinzip ist dabei nicht immer nachvollziehbar, denn während von Wagner selbst *Die Feen* und *Das Liebesverbot* mit informativen Artikeln einschließlich Inhaltsangaben gewürdigt sind, fehlen bei Verdi nicht nur die ersten Werke, sondern selbst noch die 1845 in Mailand uraufgeführte *Giovanna d'Arco*.

Vielleicht hätten auch einige weitere Artikel aufgenommen werden sollen, so beispielsweise über Nicola Conforto oder die Librettisten Filippo Livigni, Friedrich Christian Feustking und Barthold Feind. (Die Hamburger Oper ist insgesamt ein wenig stiefmütterlich behandelt.) Aber solche Einwände lassen sich aus der jeweils eigenen Perspektive des Rezensenten bei jedem Lexikon anbringen und sollen über die beachtliche Zahl von Artikeln auch zu weniger bekannten Namen und Werken nicht hinwegtäuschen. Beim Durchblättern bleibt wohl jeder irgendwo mal ‚hängen‘, ob nun bei Antonio Sartorio's *Giulio Cesare in Egitto*, Camille Saint-Saëns' *Henry VIII*, Tom Johnsons *Riemannoper*, Gian Carlo Menottis *Amahl and the Night Visitors* oder John Adams' *Nixon in*

China. Insofern führt auch das Prinzip der alphabetischen Einordnung der Werktitel (anders als etwa in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*) zu durchaus wünschenswerten ‚Entdeckungen‘.

Ärgerlich ist allerdings – nicht zuletzt für die Autoren der vielen hervorragenden Artikel –, dass einige Beiträge als misslungen bezeichnet werden müssen. Dazu gehört beispielsweise der Artikel über Johann Mattheson, der nicht nur arg kurz geraten ist und nicht einmal eine Auswahl der Werke verzeichnet, sondern dabei auch noch falsche Daten enthält. (Mattheson wurde nicht 1715, sondern 1718 Director musices am Dom und gab diese Stelle auch nicht 1725 – „1825“ ist ein offensichtlicher Druckfehler –, sondern erst 1728 auf. Sein Nachfolger wurde Reinhard Keiser, in dessen Artikel das Datum korrekt wiedergegeben ist.) Der Artikel „Madrid“ wäre nach einer aufmerksamen Lektüre des gleichnamigen Artikels in *The New Grove Dictionary of Opera* (London 1992) sicherlich vollkommen anders ausgefallen, würde jedenfalls eine Reihe verblüffender Behauptungen weniger enthalten. Und schließlich muss auch noch der Artikel *Così fan tutte* hier erwähnt werden, dessen Verfasser offensichtlich nicht mit der Gattungstradition des *Dramma giocoso* seit spätestens Carlo Goldonis und Niccolò Piccinnis *La buona figliola* vertraut sind. („Elemente der Seria-Oper“ bildeten darin jedenfalls keinen Gegensatz.) Immerhin lernen wir, dass Mozart „mit der Partitur zu *Così fan tutte* eine der gattungsästhetisch anspruchsvollsten und interessantesten Lösungen für eine *Opera buffa*“ vorlegte.

Trotz solcher Schwachpunkte verdient das von Elisabeth Schmierer konzipierte und redigierte Lexikon Respekt. Musik- und Theaterwissenschaftler werden wohl auch in Zukunft sicher eher in *The New Grove Dictionary of Opera* und *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* nachschlagen. Doch lohnt sich auch für sie in manchen Fällen der zusätzliche Blick in das *Lexikon der Oper*. Allen denen jedoch, die die genannten Nachschlagewerke nicht zur Hand haben, kann Elisabeth Schmierers *Lexikon der Oper* nur wärmstens empfohlen werden, gerade auch als Ergänzung zu allgemeinen Musikenzyklopädiën wie *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* oder *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*.

(Mai 2006)

Rainer Kleinertz

Österreichische Oper oder 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.)

Der sehr österreichischen Fragestellung, ob es eine „österreichische Oper“ oder lediglich „Oper in Österreich“ gegeben habe, ist ein Symposium in Saarbrücken nachgegangen, zu dem nunmehr auch der Bericht vorliegt.

Das Tagungsthema erscheint schon auf den ersten Blick problematisch, da es zumindest unterschwellig den „Nationalstaat“ oder die „Nation“ als Referenzgrößen impliziert und damit mögliche andere Zusammenhänge wie etwa einen „süddeutschen Kulturraum“ (als nur ein Beispiel) außer Acht lässt. Erwartungsgemäß, so möchte man fast meinen, erweist sich deshalb dieser Rahmen für den Großteil der in den Beiträgen untersuchten Werke und musiktheatralischen Phänomene als unbrauchbar. Dies zeigt sich u. a. daran, dass es offenbar mehr oder minder allen Referenten schwer gefallen ist, für ihren Untersuchungsgegenstand den Nachweis spezifisch „österreichischer“ Züge zu erbringen: Sie weichen entweder einer Antwort auf diese Frage aus oder verengen sie auf Wien, was wiederum auch nur bedingt dem Leitthema der Tagung entgegenkommt. Dieser Vorgehensweise möchte man z. B. entgegenhalten, dass ausgerechnet einer der einflussreichsten „Wiener“ Librettisten des 18. Jahrhunderts, der Hofpoet Metastasio, in seinem Schaffen abgesehen von konventionellen panegyrischen Bezügen nichts aufweist, was man in engerem Sinne mit Wien in Verbindung, geschweige denn als „Wienerisch“ bezeichnen könnte. Lokalistische „Wiener“ Ausprägungen sind hier offenbar am ehesten im Unterhaltungstheater des 19. Jahrhunderts ausfindig zu machen.

Vierzehn Beiträge umspannen einen Zeitraum vom 17. bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts, weshalb die behandelten Themen durch ungewöhnliche Vielfalt auffallen. Sie reichen von Martin Opitz' *Dafne* (Elisabeth Rothmund) über „Italienische Libretti im barocken Österreich“ (Herbert Seifert), das Melodrama bei J. J. Fux (Erika Kanduth), Da Pontes *Ape Musicale* in Wien, Triest und New York (Albert Gier), das *Dramma eroico-comico* in den österreichischen Ländern (Arnold Jacobshagen),

die *Zauberflöte* auf der Weimarer Hofbühne (Manuela Jahrmärker), deutsche Übersetzungen von *Così fan tutte* (Claudia Maurer Zenck), Überlegungen zu Hofmannsthals Opernlibretti (Bernard Banoun) bis zu Beiträgen der beiden Bandherausgeber zur deutschen Oper im habsburgischen Schlesien (Pierre Béhar) und F. I. Castelli als Librettist (Herbert Schneider). Hinzu kommen ein Aufsatz zu Arnold Schönbergs *Erwartung* (Wolf Frobenius) sowie eine Edition des handschriftlichen Regiebuchs Franz Werfels zu *Der Weg der Verheißung* durch Jürgen Maehder. Letztere nimmt sich jedoch mehr wie eine willkommene Zugabe aus, da es sich bei dem einleitenden kurzen Kommentar nicht um einen Aufsatz im engeren Sinne handelt. Ungeachtet des angesprochenen gesamtthematischen Problems dieses vom österreichischen Außenministerium geförderten Bandes sind die Beiträge für sich genommen jedoch lesenswert und aufschlussreich. Ein Sach- und Personenregister gibt die Möglichkeit, die Publikation auch punktuell zu konsultieren.

(April 2006)

Daniel Brandenburg

STEPHANIE SCHROEDTER: *Vom „Affect“ zur „Action“. Quellenstudien zur Poetik der Tanzkunst vom späten Ballet de Cour bis zum frühen Ballet en Action.* Würzburg: Königshausen & Neumann 2004. VIII, 444 S., Abb., Nbsp., CD-ROM (Publikationen des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Salzburg. *Derra de Moroda Dance Archives. Tanzforschungen. Band 5.*)

In ihrer preisgekrönten Dissertation (Tanzwissenschaftspreis Nordrhein-Westfalen) stellt Stephanie Schroedter (derzeit Habilitandin am FIMT Bayreuth) 18 französische, deutsche und englische Tanztraktate in den Mittelpunkt einer systematischen Erschließung und Analyse. Es handelt sich dabei um die wichtigsten theoretischen Quellen ihrer Zeit zu dieser Materie, die einen Blick auf die Vielfalt der Tanzkunst dieser Epoche bieten. Schroedter nimmt sich damit einer bisher wenig oder nur punktuell herangezogenen Quellengattung an, die auch bei ‚Nachbardisziplinen‘ wie Theater und Musik grundlegende Einblicke in Theorie und Praxis erlaubt. Neben dem bühnenorientierten theoretischen Traktat von Ménestrier 1682 als Vertreter des ausgehenden 17. Jahrhunderts

wird nahezu der gesamte gedruckte deutsche Tanzdiskurs zwischen 1703 und 1717 in acht Einzelpublikationen aufgenommen, darunter das enzyklopädische Werk von Taubert mit über 1.200 Seiten, und der Bogen über tanzpraktische Lehrbücher wie Rameau 1725 und Tomlinson 1735 bis zu Verfechtern einer neuen Ästhetik wie Weaver (1712, 1721 und 1728) und Cahusac 1754 gespannt.

Nach einem Umriss des Untersuchungsgegenstandes, einer kurzen Forschungs- und Rekonstruktionsgeschichte sowie einer kritischen Würdigung der Terminologie und einer Einführung in die beiliegende Datenbank (auf CD-ROM) werden Umfeld, Leben und Werk der Tanzautoren geschildert. Schroedter trägt hier den gegenwärtigen Wissensstand zusammen, nicht ohne ihn zu ergänzen. Wie in allen Abschnitten wird hier der jeweilige nationale Diskurs herausgearbeitet und mit der Entwicklung in anderen Ländern in Beziehung gesetzt, so dass Gemeinsamkeiten und Unterschiede klar erkennbar werden. Die klare Strukturierung aller Kapitel erlaubt auch einen punktuellen Zugriff, ohne dass dies dem Fluss der Arbeit abträglich wäre – was das Fehlen von Registern, die durch die beigegebenen Datenbanken ersetzt werden, nicht zum Hindernis in der Benutzung werden lässt.

Die folgenden Kapitel widmen sich den jeweiligen Vorstellungen von Tanzgeschichte sowie den verschiedenen Definitionen von „Ballet“ und dem Verhältnis des (relativ wenig theoretisch entwickelten) Tanzes zu den ‚etablierten‘ Künsten Musik, Dichtung und Malerei. Die Untergliederung „theatralisch inszenierten Tanzes“ wird ebenso besprochen wie die Konzeption von Tanzinszenierungen. Es folgen Kapitel zu „einzelnen Tanzformen, Grundlagen der Tanztechnik und Choreographie“, „dem Verhältnis von Tanz und Musik, Anmerkungen zur Tanzmusik“ sowie ein „Resümee“, das den „Begriff der ‚Pantomime‘ als Schlüssel zum Wandel der Tanzpoetik vom späten Ballet de Cour bis zum frühen Ballet en Action“ diskutiert und so die ‚Imitation der Natur‘ in ihrer jeweiligen Ausdeutung als tanzgeschichtliches *Movens* erläutert. Im Kapitel zu den Tanzformen werden insbesondere anhand deutscher Quellen die „Fundamentaltänze“ Courante, Menuet und Bourée ausführlich besprochen, doch auch Passepied, Rigaudon, Gavotte, Sa-

rabande, Chaconne, Gigue und andere Tanzformen werden erläutert. Die „Tanznotationen deutscher Provenienz“ werden vorgestellt, darunter die hier quasi analytisch edierten Traktate von I. H. P. 1705 und das vielzitierte Buch von Lambranzi 1716. Im Musikkapitel werden u. a. die Instrumentierungsvorgaben tabellarisch nutzbar gemacht.

Eine Besonderheit dieser Arbeit stellt die beigegebene CD-ROM dar. Wie viele Autoren erstellen fundierte Datenbanken, die dann zwar in ihre eigenen Studien einfließen, aber nicht darüber hinaus nutzbar gemacht werden! Schroedter öffnet in sechs Datenbanken gewissermaßen ihre Schatzkiste, aus der noch mehrere größere Arbeiten zu heben wären: In über 14.500 Stichworteinträgen wird die Primärliteratur inhaltlich erschlossen und die Stichworte mit 21 „inhaltlich-thematischen Suchkriterien“ indexiert (z. B. Tanztechnik, dramaturgische Aspekte, Musikpraxis, Kostüme, Antikenrezeption, Volkstänze, Tanz und Religion, Tanz und Politik). Über 6.900 Hinweise auf Personen (zitierte Autoren, Künstler, aber auch Rollen) sowie über 3.900 Titel (davon 1.350 in den Quellen genannte Literaturtitel sowie 2.500 Repertoireitel) finden sich hier ebenso wie die Erfassung der 101 Abbildungen und 67 Tanzmelodien von Lambranzi 1716. Eine „Übersicht der aufgeschlüsselten Traktate“ mit vollen Titelangaben, eventuellen Reprints oder Übersetzungen sowie den vollständigen Inhaltsverzeichnissen (allein bei Taubert im Original 16 Seiten) und den genauen Angaben zu den mit Stichworten erschlossenen Abschnitten umschreibt den Kernbestand der Quellen. Eine umfassende „Bibliographie zum Tanz um 1700“ mit über 2.000 Titeln erlaubt nicht nur die Eingrenzung nach Erscheinungsdatum oder dem untersuchten Kulturraum, sondern auch – getrennt nach zeitgenössischen Quellen und Forschungsliteratur – mit elf bzw. vierzehn Auswahlkriterien eine gezielte Suche für alle berührten Themen (z. B. Lehrbücher zur Tanznotation, Lexika, Musikalien, Libretti; Literatur zu einzelnen Tanzformen oder Künstlern). Diese Literaturdatenbank ersetzt also ein gedrucktes Literaturverzeichnis der Arbeit.

Wer also die technischen Hürden überwinden kann, kann hier für weitergehende Forschung aus dem Vollen schöpfen (für Recherchebeispiele genügt Acrobat Reader ab Version 4.0, für die

vollständigen Datenbanken ist allerdings Filemaker 5.0 oder höher erforderlich, auf Windows scheint die Handhabung etwas unbequemer zu sein als auf dem ‚Ursprungssystem‘ der Datenbanken, Macintosh). Diese hervorragende, fundierte und reich wie in hoher Qualität bebilderte Arbeit sei allen Tanzwissenschaftlern und Praktikern, aber auch Musikwissenschaftlern, Theaterwissenschaftlern und Kulturhistorikern wärmstens anempfohlen. Weitergehende Forschungen in diesem Bereich sollten an ihr schon wegen der systematischen Quellenerschließung nicht vorbeigehen. Eine Übersetzung ins Englische wäre zur schnelleren Verbreitung daher wünschenswert. (März 2006) Giles Bennett

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

Eine Arbeit zur Verwendung historischer Instrumente heute – d. h. Instrumente, die nicht im Symphonieorchester Eingang gefunden haben und deren Traditionen unterbrochen und erst seit dem späten 19. Jahrhundert im Zug einer Rückbesinnung wieder aufgenommen wurden – war schon lange fällig und wird hiermit von Kerstin Neubarth vorgelegt. Der Titel sollte nicht missverstanden werden: Es handelt sich nicht um alte Musik auf alten Instrumenten in neuer Zeit, sondern um die Aufnahme vergessener Instrumente in das heutige kompositorische Schaffen.

Die Autorin geht äußerst systematisch vor in ihren Begriffserklärungen über Entwicklung und Rezeption alter Instrumente einst und heute, und belegt die Verwendung anhand leider etwas langatmig gehaltener Analysen von vier Beispielen: Bohuslav Martinůs *Concert pour clavecin et petit orchestre* von 1935, Hugo Distlers *Cembalokonzert* von 1935 mit den Schlussvariationen über „Ei du feiner Reiter“, Mauricio Kagels *Musik für Renaissance-Instrumente* von 1965/66 und Georg Krölls *Odhecaton für Renaissanceinstrumente* von 1979. Diese Gegenüberstellungen sind wohl gewählt in ihrem gegensätzlichen Verständnis: Martinůs Konzert als verkapptes Klavierkonzert gegen Distlers Variationen, cembalistisch, wenngleich nicht im historischen Sinne, sondern in dem der

„nostalgischen Musikmaschinen“ (Martin Elste) des 19. Jahrhunderts gedacht; Krölls Komposition, entstanden aus der persönlichen Beziehung zu einem Alte Musik-Ensemble, und Kagel, der sich über das Renaissance-Instrumentarium im Grunde nur lustig macht, was wiederum kritiklos von Adepten alter Musik geschluckt und gutgeheißen wird (S. 90). So reicht diese Palette vom Nicht-Verstehen über das Bemühen zum Verstehen bis hin zum Kaputtmachen. ‚Zerbrechen‘ von Klängen kann seine Reize haben, aber erst, nachdem man den Normalzustand erkannt hat. Man kann sich auch eine Hose über den Kopf ziehen, aber diese Verfremdung wird bekanntlich erst begriffen, nachdem man die Hose als Beinkleid erlebt hat. Als Resümee lässt sich nur das deprimierende Faktum feststellen, dass es von Anfang an um Eroberung ging, als Vehikel für eigene Größe. Die Lust am Erkennen bleibt auf der Strecke. Das macht Neubarth's Arbeit bedrückend klar.

Das Buch nähert sich gewissermaßen der leidigen Authentizitätsdebatte von der anderen Seite und kommt folgerichtig dort an, wo man die ratlose Frage stellt, was denn diese ganze Beschäftigung mit alten Instrumenten überhaupt bezweckt, wenn ein Wissenschaftler feststellen kann: „Old instruments and old performance practice are in themselves of no aesthetic value [...]. It is a kind of *Entfremdungseffekt*“ (S. 371). Richard Taruskin schrieb diese Sätze im Jahr 1987, als das Spiel auf alten Instrumenten – wie originalgetreu auch immer – längst nichts Fremdes mehr war; die Szene hatte sich längst in unterschiedliche Lager gespalten und war auch ohne musikwissenschaftliche Reflexion ihre eigenen Wege gegangen. Das Komponieren für alte Instrumente heute erscheint als Sackgasse, solange man nicht instrumentengerecht verfährt.

Kerstin Neubarth hat eine phänomenale Rechercheleistung erbracht und geht mit den Zitate souverän um. Nebenbei sei angemerkt, dass ihre offensichtliche Freude an eleganter Rechtschreibung ein Genuss für die Sinne ist. Umso auffällender erscheint ihr völliger Verzicht auf eigene Stellungnahmen, sogar einschließlich des Verzichtes auf eine Schlussfolgerung. Fast wirkt es, als sei sie selber von einer Verwendung alter Instrumente in neuer Musik nicht überzeugt, denn sie bietet keinerlei Perspekti-

ven an, mit denen sich weiterhandeln ließe.

Dabei hätte das Buch abschließen können mit einem Kapitel über die Rezeption zeitgenössischer Kompositionen auf alten Instrumenten über die oft erstaunlich selbstgefälligen Reflexionen der Betroffenen und ihrer Kommentatoren hinaus. Kommen wir einmal zurück auf den Teppich: Der Erfolg „historisierender Musikpraxis“ ist darauf zurückzuführen, dass diese etwas enthält, was Normalverbraucher offensichtlich anderswo vermissen. Es ist jämmerlich, dass die Musikwissenschaft das immer noch nicht beachtet. Die gesamte Diskussion in Neubarths Buch ist eine Beschreibung musikwissenschaftlicher Entropie ohne einen Gedanken an Sinn und Zweck einer Kunst, und von daher erscheint es nicht verwunderlich, dass die Chronistin keine Perspektiven anbieten kann. Vielleicht hilft hier ganz plattfüßig das Zitat eines Kochs: „Expectation is a powerfull great Lady, and must be satisfied.“ Poet: „But, what if they expect more than they understand?“ Cooke: „That’s all one, Mr. Poet, you are bound to satisfy them. For, there is a palate of the Understanding, as well as of the Senses“ (Ben Jonson, *Neptunes Triumph*, 1624).

(Mai 2006)

Annette Otterstedt

GIOVANNI CROCE: *Musica Sacra* (1608). Übertragen und hrsg. von John MOREHEN. London: Stainer & Bell 2003. XVI, 90 S., Abb. (*The English Madrigalists. Volume 41.*)

Auf den ersten Blick erscheint es merkwürdig, dass in einer Reihe unter dem Titel *The English Madrigalists* mit Giovanni Croces *Musica Sacra* das geistliche Werk eines Italieners erscheint, der zeitlebens seine Heimat nicht verlassen hat. Doch die Wahl hat einen guten Grund: 1597 veröffentlichte der damalige Vizekapellmeister des Markusdoms in Venedig seine Sammlung *Li sette sonetti penitentiali*. Als textliche Grundlage für seine Vertonungen dienten Croce italienische Nachdichtungen der Bußsalmen in Sonettform, die Francesco Bembo kurz zuvor angefertigt hatte. Die sechsstimmigen Werke erfreuten sich offenbar einer großen Beliebtheit, so erschien 1599 in Nürnberg eine Neuauflage mit lateinischem Text und 1603 eine zweite Auflage des Originals. Nur wenige Jahre später schließlich erreichte

die Sammlung Croces, der inzwischen zum Kapellmeister an S. Marco aufgestiegen war, den englischen Musikmarkt und wurde 1608 von Thomas East in London nun mit dem Titel *Musica Sacra* publiziert. Um den Ansprüchen der einheimischen Musiker gerecht zu werden, unterlegte man eine englische Übersetzung, wobei die Sonettform beibehalten wurde. Ganz sicher waren die Kompositionen in keiner der drei Versionen für den liturgischen Gebrauch vorgesehen, sondern dienten als „Madrigali spirituali“ der häuslichen Andacht und privaten Erbauung. In diesem Sinne ist ihre Publikation im Rahmen der *English Madrigalists* durchaus gerechtfertigt.

Croces Sammlung spiegelt den Stil eines treuen Zarlino-Schülers auf dem Höhepunkt (und Abschluss) der vokalpolyphonen Epoche wider. Alle sieben Sonett-Vertonungen kommen im sechsstimmigen Satz ohne Basso continuo aus. Allerorts finden sich zwar kontrapunktische Ansätze und Entwicklungen, doch ist die Tendenz zum homophonen Schönklang an dramaturgisch exponierten Stellen deutlich zu spüren.

Die kritische Neuedition dieses wahrhaft europäischen Werkes durch John Morehen ist in allen Belangen vorbildlich erstellt worden und sollte vielen Vokalensembles die Möglichkeit geben, ihr Repertoire um ein originelles und überzeugendes Werk zu erweitern.

(Mai 2006)

Bernhard Schrammek

MAURICE GREENE: *Phoebe: A Pastoral Opera* (1747). Libretto von John Hoadly. Hrsg. von H. Diack JOHNSTONE. London: Stainer & Bell 2004. XLI, 147 S., Faks. (*Musica Britannica. Volume LXXXII.*)

JOHN WARD: *Consort Music of Four Parts*. Übertragen und hrsg. von Ian PAYNE. London: Stainer & Bell 2005. XXXVIII, 106 S., Faks. (*Musica Britannica. Volume LXXXIII.*)

Maurice Greene (1696–1755) ist, wenn überhaupt, der Allgemeinheit höchstens als Komponist von geistlicher Chormusik und Werken für Tasteninstrumente bekannt – insbesondere das Anthem *Lord, let me know mine end* erfreut sich in England immer noch großer Beliebtheit. Und in der Tat bilden diese Bereiche das Hauptschaffen des Händel-Zeitgenossen. Doch auch allerhand weltliche Vokalmusik, darunter

35 höfische Oden und zahlreiche Solokompositionen entstammen seiner Feder sowie zwei „Pastoral Operas“ und eine verlorene Masque. Wie schon die erste Pastoral Opera *Florimel, or Love's Revenge* wurde auch *Phoebe*, entstanden 1747, angesichts der vorherrschenden Stellung Händels in London für Privataufführungen geschrieben. Der Textdichter John Hoadly, der jüngste Sohn des Bischofs von Winchester, verfasste auch die Libretti zu vier weiteren Werken Greenes. Angesichts der bislang geringen Menge britischer Bühnenkompositionen der Händel-Zeit, die in jüngerer Zeit Wiederveröffentlichungen erfahren haben, handelt es sich bei dieser Ausgabe von *Phoebe* fraglos um eine sehr erfreuliche Veröffentlichung, deren praktischer Wert allerdings größer ist als ihr wissenschaftlicher.

Auch John Ward (ca. 1589–1638) ist nicht gerade für seine hier vorgelegte Instrumentalmusik bekannt – von ihm kennt man vielmehr die Chorwerke, insbesondere die Madrigale. Nachdem Ian Payne bereits die fünf- und sechsstimmige Consort Music vorgelegt hat (*Musica Britannica*, Bd. LXVII; Payne ist auch Herausgeber der weiteren jüngeren Ausgaben der Werke Wards), folgt nun die vierstimmige Instrumentalmusik. Hierbei handelt es sich um eine disparate (und auch disparat überlieferte) Werkgruppe, zwanzig Stücke, die nur in einer heute in Paris erhaltenen Handschrift aus der Zeit nach der Restauration überliefert sind, und sechs Fantasien (hier nach einigen Quellen mit obligater Orgel ediert), deren Quellen sich hauptsächlich in Oxford befinden. So das Vorwort – doch finden sich in dem Band auch sechs Ayres (für zwei Bassviolen und Orgel), die eine Erläuterung (doch keine historische) erst am Ende der umfangreichen Einleitung (S. XXI–XXIX) finden. Überdies ist die Methode, pauschal die Zweifel an diversen Zuschreibungen vom Tisch zu wischen (S. XXI), gelinde gesagt wenig stichhaltig – selbst stilistische Unterschiede zwischen den beiden im Vorwort genannten Werkgruppen werden als „a simply by-product of chronology“ (S. XXXI) „wegerklärt“.

Während für Greenes *Florimel* mit sechs Manuskripten mehr Quellen als zu jeder anderen englischen Oper der Periode erhalten geblieben sind, sind es im Falle von *Phoebe* nur zwei, darunter ein bis auf die Ouvertüre

(die ursprünglich für die Neujahrsode 1747 komponiert worden war) vollständig erhaltenes Autograph (das zweite Manuskript ist eine Abschrift ohne besondere Qualitäten, die allerdings möglicherweise für eine Benefizaufführung im Januar 1755 genutzt worden sein mag). Diese beiden Quellen werden in der Einleitung präsentiert, drei weitere finden sich am Ende des Bandes kurz vor dem Kritischen Apparat. In dieser Hinsicht überzeugt der Ward-Band eindeutig mehr – alle Quellen werden erst an letzterer Stelle vorgestellt und so bietet der Band eine größere Geschlossenheit. Wie in der Reihe *Musica Britannica* üblich, versuchen die Editoren den Notentext behutsam modernen Konventionen anzugleichen. Leider klärt, wie ebenfalls in *Musica Britannica* üblich, der „Textual Commentary“ nicht darüber auf, welche Eingriffe im Detail vorgenommen wurden – der Wunsch, den Kommentar auf möglichst wenigen Seiten unterzubringen, scheint wirklich wissenschaftlicher Akkuratess übergeordnet zu sein; eine Quellenbeschreibung im Falle Ward unterbleibt etwa komplett, gerade einmal die Bibliothekssignaturen werden genannt. Auch wird nicht mitgeteilt, wie etwa die Orgelstimmen der „Oxford“-Fantasien zu verstehen sind, wie authentisch sie sind und in welchen Quellen sie überhaupt vorkommen – Fragen über Fragen, die dieser Band nicht beantwortet.

(März 2006)

Jürgen Schaarwächter

HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER: *Rosenkranz-Sonaten*. Veröffentlicht von Dagmar GLÜXAM. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt 2003. XIII, 97, 39 S. (*Denkmäler der Tonkunst in Österreich*. Band 153.)

Gerade rechtzeitig vor dem Jubiläumsjahr 2004 hat die traditionsreiche Reihe DTÖ durch die Neuausgabe der *Rosenkranz-Sonaten* von H. I. F. Biber (1644–1704) einem der größten Violinisten des 17. Jahrhunderts ihre Reverenz erwiesen. Die erste Ausgabe dieses Zyklus von Violinsonaten war bereits im Jahr 1905 von Erwin Alexander August Luntz (1877–1949) in gleicher Reihe (DTÖ, Band 25) unternommen worden. Obwohl die Luntz'sche Ausgabe gravierende Druck- und Übertragungsfehler enthielt, war sie 1959 als unveränderter Nach-

druck wiederaufgelegt worden; ja sogar noch 1997 wurde sie für eine CD-Einspielung des Zyklus verwendet. Das von Ernst Kubitschek 1990 herausgegebene Faksimile (Comes, Bad Reichenhall) und die von ihm im Jahr 2000 besorgte Neuedition (Doblinger, Wien) ermöglichte dann einem größeren Benutzerkreis die Beschäftigung mit der in der Bayerischen Staatsbibliothek München verwahrten, einzig erhaltenen Quelle.

Um es gleich vorwegzunehmen: Die nun vorliegende neue Edition schließt mit der Revision des DTÖ-Bandes von 1905/1959 in der Denkmäler-Reihe eine Lücke, an deren Bearbeitung sich andere Editoren (v. a. wegen der sehr speziellen Notationstechnik der Skordatur) nicht heranwagten. Bei einer der wichtigsten hochbarocken Violinkompositionen, dem bedeutendsten Violinzyklus vor J. S. Bach, hat sowohl die Wissenschaft wie auch die Praxis ein Anrecht darauf, den bestmöglichen Notentext zu erhalten. Angesichts der Schwierigkeit der Aufgabe einer Edition des ganzen Skordatur-Zyklus der *Rosenkranz-Sonaten*, ist die vorliegende Neuausgabe durchaus brauchbar gelungen.

Nun im Einzelnen: Die Generalbassaussetzung von Ingomar Rainer bietet einerseits gute Möglichkeiten zur Orientierung, andererseits findet der erfahrene Continuo-Spieler meist die komplette Bezifferung und eine klangliche Übertragung der im Original in Skordatur notierten Violinstimme direkt über seinem System. Insgesamt ist die Generalbassaussetzung dünner und damit transparenter gehalten als in der alten DTÖ-Ausgabe.

Für eine tiefer gehende Auseinandersetzung ist ein Kritischer Bericht unerlässlich. Er dient dazu, über alle Lesarten bzw. Abweichungen der Edition von der Quelle (Mbs Mus. Ms. 4123) Aufschluss zu geben. Stillschweigende Ergänzungen, Veränderungen oder Korrekturen sind bei heutigen wissenschaftlichen Editionen nicht mehr zeitgemäß. Hier jedoch wurden wesentliche Änderungen am Notentext nicht im Kritischen Bericht dokumentiert. Auch muss es betrüblich erscheinen, dass dieser so ausgesprochen kurz ausgefallen ist: Für 15 Sonaten und eine Passacaglia insgesamt weniger als eine Seite.

Der Vergleich des Notentextes der vorliegenden Neuausgabe mit dem (sehr gut lesbaren) Faksimile zeigt die grundsätzliche Zuverlässigkeit

der notierten Skordatur-Violinstimme und ihrer beigegebenen klanglichen Übertragung, auch wenn keine einheitliche Akzidentienpraxis erkennbar ist. Das Weglassen von Warnakzidentien in einem so komplexen Notationssystem wie der Skordatur, bei der Notenbild und Klang ja nicht übereinstimmen, ist jedoch fraglich. Editorisch ergänzte Vorzeichen sollen – den angezeigten Editionsrichtlinien (S. 97) gemäß – durch Kleindruck gekennzeichnet werden. Dies ist jedoch nicht immer der Fall; es wurden sowohl Vorzeichen im Großstich ergänzt, ohne im Kritischen Bericht Erwähnung zu finden, als auch in der Handschrift (Hs.) vorzufindende, unerlässliche Vorzeichen fälschlich weggelassen (z. B. Nr. 6, Violine (VI.) T. 86, dritte Note # in Großstich; Nr. 16, T. 75 fälschlich *e''* statt *es''*). Sehr gut geglättet hingegen ist das Partiturbild, das Skordatur und klingende Übertragung übersichtlich direkt untereinander stellt. Dass sich zur Edition der *Rosenkranz-Sonaten* auch weiterhin Berichtigungen des edierten Notentextes ergeben, muss nicht eigens betont werden; sie sollen den Wert der verdienstvollen Publikation in keiner Weise schmälern. Damit diese Fehler zukünftig nicht kolportiert werden, seien sie hier aufgelistet:

Nr. 2, Sonata, T. 4, notierte (not.) VI., Unterst., zweites Achtel, statt *d'*: *e'*, fehlt im KB; T. 24, VI., richtig ergänztes *cis''*, fehlt im KB; Allamanda, T. 18 unlogische rhythmische Auflösung, vgl. Nr. 3, Sonata, T. 18 (dort richtig aufgelöst); T. 29, not. VI., statt *g'*: *fis'*; T. 39, klingende (kling.) VI., die letzten beiden Sechzehntel statt *a'*: *h'*. **Nr. 3**, Sonata, T. 17, not. VI. und kling. Übertragung stimmen nicht überein; T. 19, kling. VI. statt *g'*: *gis'*; Double der Courante, T. 67, VI.-St., 5. und 6. Achtel statt zwei Achteln: punktiertes Achtel und Sechzehntel; Adagio, T. 7, VI.-St., der zweite tr steht ein Sechzehntel zu früh. **Nr. 4**, Ciacona, T. 45, kling. VI., 3. Achtel, statt *c''*: *d''*. **Nr. 5**, Guigue, T. 6, not. VI., analog zu kling. VI. fehlt vor erstem *cis'* das #. **Nr. 6**, Lamento, T. 21, VI., tr gehört zur Oberst.; T. 24, Generalbass (Gb), Bezifferung, statt *b*: Auflöser bzw. (wie in Hs.) #; T. 43, Gb, erstes Viertel, Bezifferung 7 fehlt. **Nr. 7**, Allemanda, T. 24, not. VI., statt *g''*: *h''*; Sarabanda, T. 17, not. VI., Unterst., statt *fis''*: *f''* (Auflöser fehlt auch in Hs., wurde aber in kling. VI. richtig eingetragen). **Nr. 8**, Sonata, T. 24, not. VI., statt *ces'''*: *c'''*; Guigue, T. 23, Stimm-

heft Vl. Solo, Haltebogen fehlt; Double 2, T. 61, not. Vl., statt *e''*: *cis''* (wegen Skordatur kein Tonhöhenunterschied). **Nr. 9**, Courente, T. 31, not. Vl., statt *g'*: *f'*, ebenso in T. 34; T. 59/60, not. Vl., Haltebogen gehört zur Oberst.; T. 68, not. und kling. Vl., 10. Achtel, statt *a'*: *c''*. **Nr. 10**, Prælude, T. 15, not. Vl., *gis''*, tr fehlt (auch bei kling. Vl.); Aria, T. 49, not. Vl., 5. Sechzehntel, bleibt *c''* (falsche Hinzufügung eines #). **Nr. 11**, Sonata, T. 8 und 9, Dynamikwechsel jeweils ein Sechzehntel später; T. 16 not. Vl., 4. und 8. Note, statt *a*: *g*; T. 27, kling. Vl., 4. Note, tr fehlt; T. 30, not. und kling. Vl., letzter Ton, tr fehlt; Surrexit, T. 49, not. Vl., statt *g'*: *a'*; T. 106, not. Vl., statt *d'''*: *e'''* (kling. Vl., statt *c'''*: *d'''*); T. 109, not. Vl., statt *a'*: *cis''*; T. 151, not. Vl., 1. Viertel, # verrutscht, statt *g'* und *dis''*: *gis'* und *d''*. **Nr. 12**, Courante, T. 11, kling. Vl., tr fehlt. **Nr. 13**, Sonata, T. 4, kling. Vl. statt *fis'*: *f'*; T. 14, not. und kling. Vl., tr in Unterst. fehlt; T. 37, kling. Vl., statt *h'*: *a'*; T. 47, Vl.-St., rhythmische Auflösung fraglich, in Hs. bei *c'*, *es'*, *g* ein Balken zuviel, Auflösungs-vorschlag: 2 Sechzehntel, 1 Achtel, fehlt im KB; T. 51, Vl.-St., tr in Unterst. fehlt; T. 54, Vl.-St., 4. Viertel, Stacc-Punkte fehlen; Gavott, T. 4, kling. Vl., tr zu viel; Sarabanda, T. 6 kling. Vl., Bindebögen fehlen. **Nr. 14**, T. 10, Gb, Unterst., Punktierung falsch; T. 12, Gb, Bezifferung bei *e*: 8 fehlt; Aria, T. 54, not. Vl., Lösungsvorschlag statt *cis'''*: *a''* (vgl. Parallelstelle T. 70); T. 182, not. Vl., 7. Viertel, statt *d''*: *e''* (wegen Skordatur kein Tonhöhenunterschied). **Nr. 15**, Sonata, T. 10, Stimmheft Vl. Solo, Achtelpause in Unterst. unter Viertel *g''*; Aria, T. 23, kling. Vl., Auflöseseichen falsch, wenn in not. Vl. *gis''* bleibt; T. 37, not. Vl., Spitzenton von *fis'''* zu *d'''* verändert, fehlt im KB. **Nr. 16**, Taktzählung falsch, hier berichtigt; T. [9], rhythmischer Fehler in Hs., fehlt im KB; T. [9], Oberst., 3. Achtel, in Hs. und Neuedition fehlt \downarrow -Vorzeichen vor *e''* (vgl. T. [7]); T. [22], Oberst., vorletzte Note, Auflöseseichen bei *e''* sinnvoll ergänzt, fehlt im KB; T. [23], 4. Achtel, Oberst., statt *e''*: *f''*; T. [68] und [70], unklare Vorzeichen, *e''* oder *es''* und damit übermäßiger Sekundschritt?; T. [78], statt *e''*: *es''*; T. [82], statt *a'*: *c''* Änderung nach *a'* möglich, fehlt im KB; T. [86] statt *c'*: *b*, Änderung nach *c'* möglich, fehlt im KB; T. [89], 4. und 5. Achtel, fehlt Viertelnote *d''* in Mittelst.; T. [106], 19. Note Auflöseseichen zu *e'* fehlt (in Hs. irrtümlich gesetzter Takt-

strich, deshalb \downarrow -Vorzeichen dort nicht mehr gültig).

Gerade wegen dieser Fehlerliste muss aber positiv erwähnt werden, dass mehrere Schreibfehler in der Handschrift von der Editorin mustergültig korrigiert wurden. Ungeachtet obiger Einschränkungen ist die Neuedition mit dem kenntnisreichen Vorwort (S. VII–XIII), das das Phänomen „Violin-Skordatur“ gut zusammenfasst, ohne Zweifel eine Leistung, die jedem, der sich mit H. I. F. Biber, seinen *Rosenkranz-Sonaten* oder auch allgemein mit Skordatur befasst, neue Perspektiven erschließt. In Kombination mit dem Faksimile stellt die Neuausgabe eine gute Grundlage für zukünftige Forschungen und Aufführungen dar.

(April 2006)

Dieter Haberl

ADOLF FREDRIK LINDBLAD: *Symfoni D-dur*. Hrsg. von Owe ANDER. Stockholm: Edition Reimers 2004. XIX, 272 S., Faks. (*Monumenta Musicae Svecicae* 21).

Hinsichtlich der Denkmäler-Ausgaben der nordeuropäischen Nationen spielt Schweden eine besondere Rolle. Denn während es in Norwegen bis heute nie ein derartiges Unternehmen gab, in Finnland eine kleine Reihe von 20 Heften schon vor vielen Jahren abgeschlossen wurde und in Dänemark in Ermangelung einer koordinierenden Redaktion nur sehr unregelmäßig Bände von *Dania Sonans* vorgelegt werden, erscheinen die von der Königlichen Musikakademie herausgegebenen *Monumenta Musicae Svecicae* seit 1958 mit beeindruckender Kontinuität (hinzu kommt seit 1968 die als Sonderreihe konzipierte Gesamtausgabe der Werke Franz Berwalds). Darüber hinaus hat eine solche Reihe in Schweden eine kleine Tradition, denn bereits 1935 wurde mit *Åldre Svensk Musik* eine erste Denkmäler-Reihe etabliert, die es innerhalb von zehn Jahren auf insgesamt acht Bände brachte, bei der jedoch (zeittypisch) dem künstlerischen Gesichtspunkt gelegentlich mehr Raum gegeben wurde als dem quellenkritischen Befund. Dass man sich später bei der Diskussion und Einführung des Begriffes „Urtext“ freilich auf der Höhe der Zeit befand, zeigen gleich mehrere, 1973 in einschlägigen Publikumszeitschriften erschienene Artikel – einige davon bezeichnen-

derweise unter dem Motto „Västtyskt Musikliv“ („Westdeutsches Musikleben“).

Wie notwendig derartige Reihen sind, um nicht nur entlegenes historisches Repertoire, sondern auch gewichtige, gleichwohl ins Abseits geratene Werke bekannterer Meister in einer wissenschaftlich-kritischen Ausgabe vorzulegen, das belegt auch die Edition der 2. *Sinfonie* von Adolf Fredrik Lindblad (1801–1878). Wegen seiner zahlreichen Lieder vielfach apostrophiert als „schwedischer Schubert“, rückten zu Lebzeiten und (wie bei jenem) auch darüber hinaus Werke anderer Gattungen nahezu vollständig in den Hintergrund. So heißt es 1879 in einer Rezension aus Stockholm: „Lindblad dürfte durch seine vortrefflichen Lieder und Liederzyklen repräsentiert werden, aber nicht durch seine Sinfonien, wenigstens nicht durch eine ganze – während hingegen einzelne Sätze, wie das Andante aus der fraglichen Sinfonie [D-Dur], es gerne verdienen, aus der Vergessenheit gerettet zu werden.“

Wie die bei Breitkopf um 1838 gedruckte 1. *Sinfonie*, so wirkt auch die am 6. Mai 1855 uraufgeführte 2. *Sinfonie* eher klassisch als klassizistisch geprägt – ein Umstand, der auch zu Überlegungen führte, ob das Werk nicht bedeutend früher entstanden sei, zumal Lindblad die Komposition zu einem späteren Zeitpunkt einer vollständigen Revision unterzog. Doch sowohl beide Autographe wie auch beide handschriftlichen Stimmensätze lassen keine genauere Datierung zu. Gleichwohl ist auffällig, dass Lindblad die zweite Fassung zwar straffer fasste, jedoch auf manch originelle Wendung, wie etwa den bezaubernden Adagio-Einschub in der Coda des Finales, verzichtete.

Owe Ander (durch seine Dissertation über die Sinfonien von Berwald, Lindblad und Norman in besonderer Weise mit dem Repertoire vertraut) konnte das Werk des beträchtlichen Umfangs wegen nur in der Fassung letzter Hand vorlegen. Herausgeber und Redaktion waren sich gleichwohl der damit verbundenen Einschränkungen bewusst und haben versucht, dies durch die Beigabe von Faksimile-Seiten aus dem Autograph der ersten Fassung zu kompensieren. (Es lohnt sich auch der hörende Vergleich mit den beiden aktuellen CD-Einspielungen, denen merkwürdigerweise die frühe Version des Werkes zugrunde liegt.) Besondere Aufmerksamkeit verdient die philologisch ge-

lungene und auch im Stichbild saubere Edition aber vor allem wegen der Entscheidung, das von Lindblad verwendete Zeichen eines langen Akzents (einer Kombination aus Akzent und Decrescendo) so auch in den Notensatz zu übernehmen (in Form einer weit geöffneten Decrescendo-Gabel). Es handelt sich dabei keineswegs nur um eine auf Lindblad bezogene singuläre Schreibeigentümlichkeit, sondern um ein Phänomen, das in der editorischen Praxis vielfach zugunsten eines standardisierten, oftmals die musikalische Intention verändernden Zeichens geopfert wird. Trotz mancher Vorteile im Detail lohnt aber eine generelle Diskussion um diese Besonderheit kaum – zumal nicht jeder Komponist an einer derartigen Differenzierung interessiert war (wohingegen Rossini gleich ein eigenes instruktives Zeichensystem entwarf).

Eingegangene Schriften

Aspekte der Musik des Barock. Aufführungspraxis und Stil. Bericht über die Symposien der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe 2001 bis 2004. Hrsg. von Siegfried SCHMALZRIEDT. Laaber: Laaber-Verlag 2006. 359 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichungen der Internationalen Händel-Akademie Karlsruhe. Band 8.)

Beiträge 2006. Musikalische Gesprächskultur. Das Streichquartett im habsburgischen Vielvölkerstaat. Symposium 25.–27. April 2002. Hrsg. von Manfred ANGERER, Carmen OTTNER und Eike RATHGEBER. Redaktion: Stefan SCHMIDL. Wien: Musikverlag Doblinger 2006. 172 S., Nbsp. (Beiträge der Österreichischen Gesellschaft für Musik. Band 12.)

The Best of No Depression. Writing about American Music. Hrsg. von Grant ALDEN und Peter BLACKSTOCK. Austin: University of Texas Press 2005. IX, 288 S. (Brad and Michele Moore Roots Music Series.)

LAURA BOSCOLO CUCCO: Catalogo dei fondi musicali di Chioggia. Oratorio dei Padri Filippini, Seminario Vescovile, Biblioteca Comunale Cristoforo Sabbadino. Venedig: Edizioni Fondazione Levi 2005. LXXXII, 476 S., Nbsp. (Giunta regionale del Veneto. Fondazione Levi. Serie III: Studi musicologici. C: Cataloghi e Bibliografia 15.)

MARTHA BRECH: „Können eiserne Brücken nicht schön sein?“ Über das Zusammenwachsen von Technik und Musik im 20. Jahrhundert. Hofheim: Wolke Verlag 2006. 238 S., Abb., Nbsp.

PAOLA CIARLANTINI: Teatro in musica a Recanati. Cronologia degli spettacoli 1719–1860. Recanati: Regione Marche – Servizio Tecnico alla Cultura 2005. 142 S., Abb. (Teatro e musica nelle Marche 4.)

MARTIN CZERNIN: Das Breviarium Monasticum Codex 290 (183) der Oö. Landesbibliothek in Linz. Tutzing: Hans Schneider 2006. 498 S., Abb. (Musica Mediaevalis Europae Occidentalis. Band 7.)

Deutsche Gesangstraktate des 17. Jahrhunderts. Daniel Friderici, Johann Andreas Herbst, Johann Crüger. Hrsg. von Florian GRAMPP. Kassel u. a.: Bärenreiter 2006. 20, 128, [8], 76, [139] S., Nbsp. (Documenta Musicologica. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles XLIII.)

GERHARD DIETEL: Wörterbuch Musik. Berlin: Directmedia Publishing GmbH 2006. CD-ROM. (Digitale Bibliothek 139.)

Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1925–1945. Hrsg. von Albrecht RIETHMÜLLER. Unter Mitarbeit von Michael CUSTODIS, Friedrich GEIGER, Guido HELDT und Angehörigen des Seminars für Musikwissenschaft der Freien Universität Berlin. Laaber: Laaber-Verlag 2006. 352 S., Abb., Nbsp. (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Band 2.)

WOLFGANG GRANDJEAN: Mozart als Theoretiker der Harmonielehre. Mit Abdruck der Generalbasslehren von Albrechtsberger und „Mozart“. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2006. 310 S., Nbsp. (FolkwangStudien. Band 3.)

Fromental Halévy: La Reine de Chypre. Dossier de presse parisienne (1841). Hrsg. von Anne-Sophie MÉTÉRIE. Weinsberg: Musik-Edition Lucie Galland 2005. 263 S. (Critiques de l'opéra français du XIX^{ème} siècle. Volume XVI.)

RAPHAEL GRAF VON HOENSBROECH: Felix Mendelssohn Bartholdys unvollendetes Oratorium Christus. Kassel: Gustav Bosse Verlag 2006. 254 S., Abb., Nbsp. (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 6.)

Hommage à Clytus Gottwald. Erinnerungen, Briefe, Kompositionen zum 80. Geburtstag. Hrsg. von Ewald LISKA und Hanna AURBACHER. Stuttgart: Carus-Verlag 2005. 64 S., Abb., Nbsp.

ANNEGRET HUBER: Das „Lied ohne Worte“ als kunstübergreifendes Experiment. Eine komparatistische Studie zur Intermedialität des Instrumentalliedes 1830–1850. Tutzing: Hans Schneider 2006. 344, L S., Abb., Nbsp. (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft. Band 41.)

RICHARD HUDSON: Jumping to Conclusions. The Falling-Third Cadences in Chant, Polyphony, and Recitative. Aldershot u. a.: Ashgate 2006. XIII, 205 S., Nbsp.

ARNOLD JACOB SHAGEN: Opera semiseria. Gattungskonvergenz und Kulturtransfer im Musik-

theater. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2005. 319 S., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 57.)

MANUELA JAHRMÄRKER: Themen, Motive und Bilder des Romantischen. Zum italienischen Musiktheater des 19. Jahrhunderts. Berlin u. a.: LIT Verlag 2006. 224 S., Abb., Nbsp. (Forum Musiktheater. Band 2.)

Katalog der Sammlung Spitta. Hrsg. von der Bibliothek der Universität der Künste Berlin und der Bibliothek der Universität Łódź. Bearbeitet von Peter SÜHRING unter Mitarbeit von Krystyna BIELSKA. Berlin: Universität der Künste 2005. XXVIII, 385 S., Tafeln (Schriften aus dem Archiv der Universität der Künste Berlin. Inventare. Band 3.)

Kirchenmusik im 20. Jahrhundert. Erbe und Auftrag. Hrsg. von Albert GERHARDS. Münster: LIT Verlag 2005. 189 S., Nbsp. (Ästhetik – Theologie – Liturgik. Band 31.)

Ernst Krenek, Oskar Kokoschka und die Geschichte von Orpheus und Eurydike. Hrsg. von Jürg STENZL. Schliengen: Edition Argus 2005. 156 S., Abb., Nbsp. (Ernst Krenek Studien. Band 1.)

JOSEPH LEWINSKI/EMMANUELLE DIJON: Ernest Bloch (1880–1959). Sa vie et sa pensée. Tome I: Les années de galères (1880–1916). Vorwort von Lord Yehudi MENUHIN. Genf: Éditions Slatkine 1998. 794 S., Abb., Nbsp.

JOSEPH LEWINSKI/EMMANUELLE DIJON: Ernest Bloch (1880–1959). Sa vie et sa pensée, suivi de l'analyse de l'œuvre. Tome II: La Consécration américaine (1916–1930). Genf: Éditions Slatkine 2001. 949 S., Abb.

JOSEPH LEWINSKI/EMMANUELLE DIJON: Ernest Bloch (1880–1959). Sa vie et sa pensée, suivi du catalogue de l'œuvre. Tome III: Le Retour en Europe (1930–1938). Genf: Éditions Slatkine 2004. 723 S., Abb.

JOSEPH LEWINSKI/EMMANUELLE DIJON: Ernest Bloch (1880–1959). Sa vie et sa pensée, suivi du catalogue de l'œuvre. Tome IV: Le Havre de Paix en Oregon (1939–1959). Genf: Éditions Slatkine 2005. 1040 S., Abb., Nbsp.

„Das letzte Wort der Kunst“. Heinrich Heine und Robert Schumann zum 150. Todesjahr. Hrsg. von Joseph A. KRUSE unter Mitarbeit von Marianne TILCH. In Zusammenarbeit mit Ulrike GROOS und Bernhard R. APPEL. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler/Kassel u. a.: Bärenreiter 2006. XV, 478 S., Abb.

BILL C. MALONE: Don't Get above Your Raisin'. Country Music and the Southern Working Class. Urbana/Chicago: University of Illinois Press 2006. XVI, 392 S., Abb. (Music in American Life.)

Mensch Mozart! Antworten auf die 100 häufigsten Fragen. Hrsg. von Sabine GREGER-AMANS-

HAUSER, Christoph GROSSPIETSCH und Gabriele RAMSAUER. Salzburg/München: Verlag Anton Pustet 2005. 176 S., Abb.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Band VIII: Einführung und Ergänzungen. Hrsg. von Ulrich KONRAD. Kassel u. a.: Bärenreiter 2006. 157 S.

SANDRA MÜLLER-BERG: „Tonal harmony is like a natural force“. Eine Studie über das Orchesterwerk „Harmonielehre“ von John Adams. Hofheim: Wolke Verlag 2006. 236 S., Nbsp. (sinfonia. Band 4.)

Musicalia. Annuario internazionale di studi musicologici 1. 2004. Hrsg. von Paolo FABBRIO. Pisa/Rom: Istituti editoriali e poligrafici internazionali 2005. 198 S., Abb., Nbsp.

Musicologica Austriaca 24. Oralität, klingende Überlieferung und mediale Fixierung: eine Herausforderung für die Musikwissenschaft. Hrsg. von Andrea LINDMAYR-BRANDL. Wien: Praesens Verlag/Österreichische Gesellschaft für Musikwissenschaft 2005. 171 S., Abb., Nbsp.

Musik in Bayern. Halbjahresschrift der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e. V. Heft 69/2005. Redaktion: Christian LEITMEIR, Stephan HÖRNER und Bernhold SCHMID. Tutzing: Hans Schneider 2006. 157 S., Abb., Nbsp.

Musik in und um Hannover. Peter Schnaus zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Günter KATZENBERGER und Stefan WEISS. Hannover: Institut für Musikpädagogische Forschung der Hochschule für Musik und Theater Hannover 2006. 187 S., Abb., Nbsp. (Monographien. Band 14.)

Musik und Kulturbetrieb. Medien, Märkte, Institutionen. Hrsg. von Arnold JACOBSHAGEN und Frieder REININGHAUS. Unter Mitarbeit von Sabine ARNDT, Bernard BOVIER-LAPIERRE, Julia CLOOT, Rainer DOLLASE, Jörn Florian FUCHS, Frank HARDERS-WUTHENOW, Clemens HOEGL, Christian HÖPPNER, Thomas HOEREN, Pierre KORZILIUS, Erna METDEPENNIGHEN, Regine MÜLLER, Peter OVERBECK, Matthias RÄDEL, Susanne RODE-BREYMANN, Sabine SANIO, Sigfried SCHIBLI, Carsten SCHMIDT, Stephanie SCHROEDTER, Dietrich SCHUBERTH, Stephan SCHULMEISTRAT, Renate ULM und Elmar WEINGARTEN. Laaber: Laaber-Verlag 2006. 368 S., Abb. (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Band 10.)

Musik – Zu Begriff und Konzepten. Berliner Symposion zum Andenken an Hans Heinrich Eggebrecht. Hrsg. von Michael BEICHE und Albrecht RIETHMÜLLER. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2006. 155 S., Abb., Nbsp.

Nordic Music Editions. Symposion 1–2 September 2005. Tagungsbericht. Hrsg. von Niels KRABBE. Kopenhagen: The Royal Library 2006. 105 S., Nbsp.

GIORGIO PAGANNONE: W. A. Mozart: concerto per pianoforte e orchestra K 491 in Do minore. Rom: Carocci editore 2006. 179 S., Nbsp. (Studi superiori 512./Il pensiero musicale.)

CLAUDE V. PALISCA: Music and Ideas in the Sixteenth and Seventeenth Centuries. Urbana/Chicago: University of Illinois Press 2006. X, 302 S., Abb., Nbsp. (Studies in the History of Music Theory and Literature. Volume I.)

BÉATRICE PRIORON-PINELLI: Le Juif Errant. Paroles d'E. Scribe et d'H. V. de Saint-Georges. Musique de F. Halévy. Un grand opéra français au début du Second Empire. Weinsberg: Musik-Edition Lucie Galland 2005. Volume I: Texte, 648 S., Abb., Nbsp.; Volume II: Annexes, 318 S., Abb.

Protagonisti e capolavori della Scuola Romana. Relazioni della Giornata di Studi (Palestrina, 20 ottobre 2002). Hrsg. von Giancarlo ROSTIROLLA und Elena ZOMPARELLI. Palestrina: Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina 2005. 95 S., Abb., Nbsp. (I Quaderni della Biblioteca Pierluigi 7.)

CHRISTIAN RAFF: Gestaltete Freiheit. Studien zur Analyse der frei atonalen Kompositionen A. Schönbergs – auf der Grundlage seiner Begriffe. Hofheim: Wolke Verlag 2006. 328 S., Nbsp. (sinfonia. Band 5.)

MATTHIAS RIEGER: Helmholtz Musicus. Die Objektivierung der Musik im 19. Jahrhundert durch Helmholtz' Lehre von den Tonempfindungen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006. XIII, 174 S., Abb. (Edition Universität.)

DOMINIK SACKMANN: Bach und der Tanz. Stuttgart: Carus-Verlag 2005. 64 S., Abb., Nbsp. (Jahresgabe 2005 der Internationalen Bach-Gesellschaft Schaffhausen.)

Camille Saint-Saëns: Les Barbares. Dossier de presse parisienne (1901). Hrsg. von Sylvie DOUCHE. Weinsberg: Musik-Edition Lucie Galland 2005. 185 S. (Critiques de l'opéra français du XIXème siècle. Volume XVII.)

SALVATORE DE SALVO FATTOR: La Cappella Musicale Pontificia nel Novecento. Palestrina: Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina 2005. XVIII, 314 S., Abb., Nbsp. (Storia della Cappella Musicale Pontificia VII.)

THOMAS SCHIPPERGES: Die Akte Heinrich Besseler. Musikwissenschaft und Wissenschaftspolitik in Deutschland 1924 bis 1949. München: Strube Verlag 2005. 488 S. (Quellen und Studien zur Musik in Baden-Württemberg. Band 7.)

HANS-JOACHIM SCHULZE: Die Bach-Kantaten. Einführungen zu sämtlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt/Stuttgart: Carus-Verlag 2006. 759 S. (Edition Bach-Archiv Leipzig.)

Schütz-Jahrbuch. 27. Jahrgang 2005. Im Auftrage der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft hrsg. von Walter WERBECK in Verbindung mit Werner BREIG, Friedhelm KRUMMACHER, Eva LINFIELD und Wolfram STEUDE. Kassel u. a.: Bärenreiter 2006. 174 S., Abb., Nbsp.

Die Sinfonie zur Zeit der Wiener Klassik. Hrsg. von Gernot GRUBER und Matthias SCHMIDT. Unter Mitarbeit von Mario ASCHAUER, Luca AVERSANO, Marcus ERB-SZYMANSKI, Gernot GRUBER, Christoph HENZEL, Hermann JUNG, Paul van REIJEN, Matthias SCHMIDT, Elisabeth SCHMIERER und Robert von ZAHN. Laaber: Laaber-Verlag 2006. X, 363 S., Abb., Nbsp. (Handbuch der musikalischen Gattungen. Band 2.)

Soziale Horizonte von Musik. Ein kommentiertes Lesebuch zur Musiksoziologie. Hrsg. von Christian KADEN und Karsten MACKENSEN in Verbindung mit Detlef GIESE, Frank MEINHARDT, Bernhard SCHRAMMEK und Sabine VOGT. Kassel u. a.: Bärenreiter 2006. 353 S., Abb. (Bärenreiter Studienbücher Musik. Band 15.)

RENATA SUCHOWIEJKO: Henryk Wieniawski – kompozytor na tle wirtuozowskiej tradycji skrzypcowej XIX wieku („H.W. – der Komponist vor dem Hintergrund der Geigenvirtuosentradiation des 19. Jahrhunderts“). Poznań: Towarzystwo Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego 2005. 298 S., Nbsp.

The String Quartets of Beethoven. Hrsg. von William KINDERMAN. Urbana/Chicago: University of Illinois Press 2006. 349 S., Abb., Nbsp.

ALEXANDRE TANSMAN: Une voie lyrique dans un siècle boulevé. Texte zusammengestellt von Mireille TANSMAN-ZANUTTINI. Vorwort und Erläuterungen von Gérard HUGON. Paris: L'Harmattan 2005. 466 S., Abb.

MARGHERITA TOMASI: Giovanni Battista Grazioli (1746–1820). Catalogo tematico. Venedig: Edizioni Fondazione Levi 2005. XL, 209 S., Nbsp.

JOSEF M. WAGNER: Das württembergische Hoforchester im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zur Anstellungspraxis. Hamburg: Verlag Dr. Kovač 2006. 344 S., Abb. (Studien zur Musikwissenschaft. Band 8.)

DAVID WHITEIS: Chicago Blues. Portraits and stories. Urbana/Chicago: University of Illinois Press 2006. XII, 322 S., Abb. (Music in American Life.)

CHRISTIANE WIESENFELDT: Zwischen Beethoven und Brahms. Die Violoncello-Sonate im 19. Jahrhundert. Kassel u. a.: Bärenreiter 2006. 478 S., Nbsp., Faltafel (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band 51.)

Eingegangene Notenausgaben

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Volume 21: Miscellaneous Works and Index. Hrsg. von Hugh MACDONALD. Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. XXVI, 183 S.

JOHANNES BRAHMS: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Orchesterwerke, Band 3: Symphonie Nr. 3 F-Dur op. 90. Hrsg. von Robert PASCALL. München: G. Henle Verlag 2005. XXIX, 216 S.

Das deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien. Abteilung III, Band 3: Die Melodien 1581–1595. Vorgelegt von Joachim STALMANN, bearbeitet von Hans-Otto KORTH und Helmut LAUTERWASSER unter Mitarbeit von Rainer J. JUNG und Daniela WISEMANN-GARBE. Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. Textband: XXX, 421 S., Abb., Nbsp.; Notenband: XI, 317 S.

GABRIEL FAURÉ: Musique religieuse für Chor, Ensemble oder Solisten mit Instrumenten. Hrsg. von Jean-Michel NECTOUX. Stuttgart: Carus-Verlag 2005. 184 S.

PIERRE GAUTIER de MARSEILLE: Symphonies. Divisées par suites de tons. Einleitung von Marc SIGNORILE. Genf: Éditions Minkoff 2005. 16, 203 S. (Musique de Chambre. Tome 22.)

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Crudel tiranno amor. Cantata con stromenti. Fassung für Singstimme und Tasteninstrument HWV 97 b. Das Autograph der Bayerischen Staatsbibliothek München, Mus.ms. 4468, fol. 49r–54v. Faksimile und Edition. Hrsg. von Berthold OVER und der Bayerischen Staatsbibliothek München in Zusammenarbeit mit der Redaktion der Hallischen Händel-Ausgabe. Kassel u. a.: Bärenreiter 2006. IV, [12], 15, 8 S.

JOHANN MICHAEL HAYDN: Weihnachts-Responsorien. Responsoria ad Matutinum in Nativitate Domini MH 639 per Coro SATB, 2 Violini, Organo e Bassi. Urtext. Partitur. Erstausgabe. Hrsg. von Armin KIRCHER. Stuttgart: Carus-Verlag 2005. 30 S. (Johann Michael Haydn. Ausgewählte Werke. Urtext.)

JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe XXXII. Band 5: Volksliedbearbeitungen Nr. 365–429. Schottische Lieder für William Whyte. Hrsg. von Andreas FRIESENHAGEN und Egbert HILLER. München: G. Henle Verlag 2005. XV, 197 S.

GOTTFRIED AUGUST HOMILIUS: Ausgewählte Werke. Band 2: Lateinische Musik zur Vesper für gemischten Chor a cappella. Urtext. Vorgelegt von Uwe WOLF. Stuttgart: Carus-Verlag 2006. IX, 69 S.

ORLANDO DI LASSO: Sämtliche Werke. Zweite, nach den Quellen revidierte Auflage der Ausgabe von F. X. Haberl und A. Sandberger. Band 1: Motetten I

[Magnum opus musicum, Teil I]. Motetten für 2, 3 und 4 Stimmen. Neu hrsg. von Bernhold SCHMID. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2003. CXXV, 240 S.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Leipziger Ausgabe der Werke. Serie I: Orchesterwerke, Band 5: Sinfonie Nr. 3 a-Moll op. 56 („Schottische“). Hrsg. von Thomas SCHMIDT-BESTE. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2005. XXXI, 285 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Kirchensonaten. Partitur. Hrsg. von Ulrich LEISINGER. Stuttgart: Carus-Verlag 2006. 104 S. (Stuttgarter Mozart-Ausgaben. Urtext.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Klavierkonzert A-dur KV 488. Faksimile nach dem Autograph Ms. 226 im Besitz der Musikabteilung der Bibliothèque nationale de France, Paris. Vorwort von Andrés SCHIFF. Einleitung von Ernst-Günter HEINEMANN. München: G. Henle Verlag 2005. XVI, 51 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Missa in c KV 427 (417^a) per Soli (SSTB), Coro (SATB/SATB), Flauto, 2 Oboi, 2 Fagotti, 2 Corni, 2 Clarini, 3 Tromboni, Timpani, 2 Violini, Viola e basso continuo (Violoncell/Contrabbasso, Organo). Ergänzt und hrsg. von Robert D. LEVIN. Partitur. Stuttgart: Carus-Verlag 2005. XI, 290 S. (Stuttgarter Mozart-Ausgaben.)

PIERRE PHALÈSE: *Theatrum Musicum 1563 et suppléments manuscrits*. Oxford, Bodleian Library. D.4.10 Art. Utrecht, Universiteitsbibliotheek, AA – fol – 28 Rariora. Einleitung von Henri VANHULST. Genf: Éditions Minkoff 2005. XXV, 149 S.

PIERRE PHALÈSE: *Theatrum Musicum Longe Amplissimum 1571*. Einleitung von Henri VANHULST. Genf: Éditions Minkoff 2002. 16, 126 S.

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER: Sämtliche Wer-

ke. Abteilung III: Dramatische Musik, Band 11: Die sieben Raben op. 20. Oper in drei Akten. Libretto: Franz Bonn. Vorgelegt von Irmlind CAPELLE. Stuttgart: Carus-Verlag 2006. LXXII, 472 S., Abb., Faks.

JOSEF GABRIEL RHEINBERGER: Sämtliche Werke. Abteilung IV: Weltliche Vokalmusik, Band 16: Chorballaden I für gemischte Stimmen und Klavier. Das Schloß am Meer op. 17,1, Die Schäferin vom Lande op. 17,2, König Erich op. 71, Zwei Gesänge op. 75, Toggenburg op. 76, Die tote Braut op. 81. Vorgelegt von Sebastian HAMMELSBECK. Stuttgart: Carus-Verlag 2005. XL, 136 S., Faks.

Schillers lyrische Gedichte mit Musik von Johann Friedrich Reichardt. Hrsg. von Rainer GSTREIN und Andreas MEIER. München: G. Henle Verlag 2005. XIX, 156 S. (Das Erbe deutscher Musik. Band 125. Abteilung Frühromantik. Band 7.)

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke, Band 8: Fierabras, Teil a: Erster Akt. Vorgelegt von Thomas A. DENNY. Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. XXXIV, 292 S.

ROBERT SCHUMANN: Waldszenen Opus 82. Faksimile nach dem Autograph im Besitz der Bibliothèque nationale de France, Paris. Nachwort von Margit L. McCORKLE. München: G. Henle Verlag 2005. 28 S.

JOHANN STRAUSS (Sohn): Sämtliche Werke in Wiedergabe der Originaldrucke. I. Tanzmusik. 9. Band: Klavierfassungen der Opera 371–436 (Ausgaben im Hochformat). Hrsg. von Norbert RUBEY. Tutzing: Hans Schneider 2006. [593] S.

GEORG PHILIPP TELEMANN: Musikalische Werke. Band XLIII: Flavius Bertaridus, König der Longobarden. Oper in 3 Akten TWV 21:27. Hrsg. von Brit REIPSCH. Kassel u. a.: Bärenreiter 2005. XLVIII, 344 S.

Mitteilungen

Es verstarben:

Carsten E. HATTING am 30. Mai 2006 in Helerup,

Prof. Dr. Andrew Dalgarno McCREDIE am 7. Juni 2006 in Melbourne.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Hellmut FEDERHOFER zum 95. Geburtstag am 6. August,

Prof. Dr. Walter SALMEN zum 80. Geburtstag am 20. September,

Willibrord HECKENBACH zum 75. Geburtstag am 10. September,

Prof. Dr. Siegfried GMEINWIESER zum 70. Geburtstag am 27. September,

Prof. Dr. Thomas KOHLHASE zum 65. Geburtstag am 10. Juli,

Prof. Johannes FRITSCH zum 65. Geburtstag am 27. Juli,

Prof. Dr. Adolf NOWAK zum 65. Geburtstag am 4. August,

Prof. Dr. Anthony NEWCOMB zum 65. Geburtstag am 6. August,

Prof. Dr. Wolfgang RUF zum 65. Geburtstag am 29. August.

*

Dr. Klaus PIETSCHMANN hat sich im Sommersemester 2006 an der Universität Zürich im Fach Musikwissenschaft mit einer Schrift zum Thema *Laboratorium des Wandels – Wien und die Diversifizierung der Oper um 1800* habilitiert und zum 1. März 2006 eine Assistenzprofessur an der Universität Bern angenommen.

Dr. Gerhard POPPE hat sich am 14. Juni 2006 am Fachbereich Philologie/Kulturwissenschaften der Universität Koblenz-Landau, Campus Koblenz, im Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Arbeit lautet *Festhochamt, sinfonische Messe oder überkonfessionelles Bekenntnis? Studien zur Rezeptionsgeschichte von Beethovens Missa solemnis*.

Die Universität Bern hat auf Antrag der Philosophisch-historischen Fakultät Prof. Dr. Peter GÜLKE am 4. Dezember 2005 die Ehrendoktorwürde verliehen.

Prof. Dr. Rainer KLEINERTZ, Universität Regensburg, hat einen Ruf auf die W 3-Professur für Mu-

sikwissenschaft an der Universität des Saarlandes (Nachfolge Prof. Dr. Herbert Schneider) erhalten.

Seit dem Sommersemester 2006 werden die Professuren des Instituts für Musikwissenschaft und Musikpädagogik (Abteilung Musikwissenschaft) der Universität Frankfurt am Main durch PD Dr. Linda Maria KOLDAU (Lehrstuhlvertretung und Abteilungsleitung), PD Dr. Rainer BAYREUTHER (Historische Musikwissenschaft) und UD Dr. Gisa JÄHNICHEN (Musikethnologie) vertreten.

An der Hochschule für Musik und Theater Hannover findet vom 24. bis 26. November 2006 das internationale Symposium „Der Komponist als Erzähler. Narrativität in Dmitri Schostakowitschs *Instrumentalmusik*“ statt (Konzeption: Melanie Unseld und Stefan Weiss). Das Symposium bringt Referentinnen und Referenten aus den Disziplinen Musikwissenschaft, Musiktheorie, Slawistik und Narratologie zusammen und mündet in einen künstlerisch-wissenschaftlichen Dialog über das 7. *Streichquartett*. Nähere Informationen: M.Unseld@gmx.net oder Stefan.Weiss@hmt-hannover.de.

Bei der Mitgliederversammlung der Internationalen Joseph Martin Kraus-Gesellschaft e. V. am 30. April 2006 in Buchen (Odenwald), wurde Gerhart Darmstadt, Violoncellist, Dirigent und Professor für historische Aufführungspraxis und Kammermusik an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg, zum neuen Präsidenten der Gesellschaft gewählt. Vizepräsident wurde Roland Burger. Als Geschäftsführerin amtiert weiterhin Gerlinde Trunk und als Schatzmeister Volker Balles. Gleichzeitig wurde ein neuer Beirat gewählt, der sich aus den Bürgermeistern der Kraus-Städte, Persönlichkeiten der Region und Musikwissenschaftlern zusammensetzt. Die Internationale Joseph Martin Kraus-Gesellschaft (www.kraus-gesellschaft.de) wurde 1982 gegründet und setzt sich intensiv für die Erforschung, Dokumentation und Verbreitung der Werke und der Biographie von Joseph Martin Kraus (1756–1792) ein. Vorrangiges Ziel für die nächste Zeit wird das Vorbringen der *Kraus-Gesamtausgabe* mit musikalischen (Carus-Verlag) und literarischen Werken sein. Im Kraus-Jahr 2006 finden überregional und regional vielfältige Veranstaltungen statt, u. a. ein musikwissenschaftliches Symposium zum 250. Geburtstag von Kraus am 31. Juli 2006 in Aschaffenburg.

Unter der Leitung von Prof. Dr. Wolfgang Sandberger entsteht seit März 2006 ein *Brahms-Briefe-Verzeichnis* (BBV), das als Verzeichnis sämtlicher Briefe von und an Johannes Brahms ein Standardwerk für die Forschung zu Leben und Werk des Komponisten werden soll. Die DFG hat drei Mitarbeiterstellen be-

willigt. Neben Dr. Christiane Wiesenfeldt arbeiten Andreas Hund M. A. und Fabian Bergener M. A. an dem Projekt mit. Neben kulturhistorisch-biographischen Aspekten bietet die Brahms-Korrespondenz mit ca. 10.000 Schriftstücken zentrale Angaben über Entstehung, Veröffentlichung, Quellenfiliation und Rezeption der Brahms-Werke. Im Kontext des *Brahms-Werke-Verzeichnisses* (1984) und der *Neuen Brahms-Gesamtausgabe* erscheint ein solches Verzeichnis als weiteres wichtiges Grundlagenwerk der Brahms-Forschung. Ein Verzeichnis der Briefschaften ist bislang ein großes Desiderat der Brahms-Forschung. Weder können heute an einem einzigen Fundort sämtliche (darunter etwa ein Drittel unpublizierte) Briefe recherchiert werden, noch ist es möglich, mithilfe einer chronologischen Ordnung der Briefe und Gegenbriefe Zeitabschnitte dieser Korrespondenz gezielt zu untersuchen. Ein neues BBV bietet die Möglichkeit, einer dringend notwendigen Bestands-Prüfung der Brahms-Briefschaften die systematische Katalogisierung dieser Quellen in einem zentralen Nachschlagewerk folgen zu lassen. Dieses könnte in naher Zukunft Grundlage einer unentbehrlichen, historisch-kritischen Neuedition der Brahms-Briefe sein. Für alle Hinweise auf unpublizierte Briefe sind wir sehr dankbar. Das Projekt ist unter der folgenden Adresse erreichbar: Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck, Villa Eschenburg, Jerusalemsberg 4, 23568 Lübeck; Tel. 0451/1505-414/401, www.brahms-institut.de.

Seit April 2006 ist ein von Prof. Dr. Andreas Ballstaedt und PD Dr. Ulrike Kienzle betreutes Forschungsprojekt der DFG an der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf beheimatet, das sich mit der *Musikerpersönlichkeit Giuseppe Sinopoli* (1946–2001) befasst. Es wird das Lebenswerk Sinopoli erstmals wissenschaftlich erschließen und systematisch darstellen, wobei ein besonderes Augenmerk auf die bemerkenswerte Interdependenz von Komposition,

Interpretation und Archäologie gelegt werden wird. Da Giuseppe Sinopoli mit vielen Menschen in Kontakt stand, die dem Projekt mit ihren Erinnerungen und Dokumenten helfen können, würden sich die Verantwortlichen über jeder Hinweis freuen. Erreichbar ist das Projekt unter der Adresse der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf, Musikwissenschaftliches Institut, Fischerstraße 110, 40476 Düsseldorf, Tel. 0211/49 18 -223/221, Fax 0211/49 18-220, E-Mail: Andreas.Ballstaedt@rsh-duesseldorf.de, kienzle@casa-sinopoli.de, www.rsh-duesseldorf.de/Musikwissenschaft/index.php?content=Sinopoli.html.

*

Die Herausgeber der Reihe *Monumenta Monodica Medii Aevi* haben die Schriftleitung um den Abdruck der folgenden Zuschrift gebeten:

„Das vorletzte Heft dieser Zeitschrift (Jahrgang 59, Heft 1, S. 94–96) enthielt eine Besprechung des Buches von Silvia Wälli, *Melodien aus mittelalterlichen Horaz-Handschriften. Edition und Interpretation der Quellen*, Kassel u. a. 2002 (*Monumenta Monodica Medii Aevi. Subsidia*. Band III) durch Rudolf Flotzinger. Wie unterschiedlich man die Absicht, den Inhalt und den wissenschaftlichen Nutzen eines Buches beurteilen kann, zeigt ein Vergleich mit den Besprechungen derselben Arbeit in den folgenden Periodika: *Early Music History* 23 (2004), S. 285–305 (Sam Barrett), *Medium Aevum* 73 (2004), S. 116 f. (Leofranc Holford-Strevens), *Mittellateinisches Jahrbuch* 39 (2004), S. 301 f. (Andreas Traub), *Speculum* 80 (2005), S. 992 f. (Jan Ziolkowski), *Music & Letters* 86 (2005), S. 676 f. (James Grier).

Als Herausgeber der *Monumenta Monodica Medii Aevi*
 Andreas Haug
 David Hiley
 Karlheinz Schlager“

Die Autoren der Beiträge

Helmut FEDERHOFER. Geboren 1911 in Graz. Studium der Musiktheorie und Komposition (bei Richard Stöhr, Alban Berg und Oswald Jonas), des Klavier (bei Emil v. Sauer und Moritz Violin) und der Musikwissenschaft (bei Alfred Orel und Robert Lach). 1934 Kapellmeisterexamen, 1936 Promotion in Wien. 1937–1958 Staatsbibliothekar. 1944 Habilitation in Musikwissenschaft in Graz. 1959–1962 ao. Professor an der Universität Graz, 1962 o. Professor an der Universität Mainz (1979 emeritiert). Seit 1986 Editionsleiter der J. J. Fux-Gesamtausgabe. Mitglied der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien und Dr. h. c. der Universität Graz.

Arno PADUCH studierte Musikwissenschaft in Frankfurt am Main und anschließend Zink und historische Aufführungspraxis an der Schola Cantorum Basiliensis. Er arbeitet regelmäßig mit renommierten Ensembles für Alte Musik zusammen, wie zum Beispiel Musica Fiata Köln, dem Amsterdam Baroque Orchestra, dem Stuttgarter Barockorchester und der Wiener Akademie. Mit diesen Ensembles konzertiert er regelmäßig in Deutschland und dem europäischen Ausland, wirkt bei Rundfunk- und Fernsehaufnahmen für verschiedene deutsche und europäische Sendeanstalten mit und hat mittlerweile an über 70 CD-Produktionen teilgenommen. Seit 1992 ist er Dozent für Zink und Ensemblemusik an der Abteilung für Alte Musik der Musikhochschule in Leipzig.

Reinald ZIEGLER. Geboren 1956 in Stuttgart. Studium der Schulmusik und Romanistik in Stuttgart, 1. und 2. Staatsexamen 1982/1984. Studium der Musikwissenschaften und Historischen Hilfswissenschaften in Tübingen, Magisterexamen 1988, Promotion 1999 in Tübingen mit der Arbeit *Die Musiksammlung der Stadtkirche St. Nikolai in Schmölln/Thüringen. Repertoiregeschichtliche Studien und Katalog. Ein Beitrag zur Musiküberlieferung im 16. und 17. Jahrhundert in Mitteldeutschland*. 1992–97 Lehrauftrag für Tonsatz an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg, seit 1984 Lehrauftrag für Musiktheorie an der Musikhochschule Stuttgart, ab Wintersemester 2003 Lehrauftrag für Musikwissenschaft an der Universität Tübingen.