

Die Musikforschung

Herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung
Schriftleitung: Jürgen Heidrich und Wolfgang Hirschmann

60. Jahrgang 2007 / Heft 1 – ISSN 0027-4801

Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Erscheinungsweise: vierteljährlich

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

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

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

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

Diesem Heft liegen Beilagen des The Packard Humanities Institute, Cambridge (USA), und des Bärenreiter-Verlags, Kassel, bei.

Inhalt dieses Heftes

Armin Raab: Zum Gedenken an Georg Feder (1927–2006)	1
Signe Rotter-Bromann: Die Grenzen der dreistimmigen Trecento-Satztechnik. Zur Mehrfachüberlieferung von Ballaten und Madrigalen in Italien um 1400	2
Michael Wilhelm Nordbakke: Georg von Bertouch und die Cäcilienakademie in Mecheln	13
Stefan Wolkenfeld: Über die verschollen geglaubte Schauspielmusik zu Shakespeares „Othello“ von August Wilhelm Ambros	21

Berichte

Göteborg, 18. bis 20. August 2006: Gothenburg Musicological Conference 2006: „What Do We Know – And What Do We Want to Know about Music?“	31
Prag, 23. bis 26. August 2006: „Musical Culture of the Czech Lands and Central Europe before 1620“	32
Leipzig, 15. und 16. September 2006: „Robert Schumann und die Öffentlichkeit. Hans Joachim Köhler zum 70. Geburtstag“	33
Wien, 25. bis 27. September 2006: „Cum maioribus lachrymis et fletu immenso – Der Tod in Musik und Kultur des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit	34
Linz, 27. bis 30. September 2006: Bruckner-Symposion 2006: „Gemeinsame Vergangenheit – gemeinsame Zukunft? Musikalische Beziehungen Österreichs zu den neuen EU-Nachbarn Tschechien, Slowakei und Ungarn“	35
Heidelberg, 5. Oktober 2006: „Mozarts Opernwelten“. Kolloquium des internationalen Kongresses „Theater um Mozart“ im Rahmen der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung	36
Heidelberg, 6. und 7. Oktober 2006: „Die Sinfonie zwischen den Weltkriegen. Dimitrij Schostakowitsch zum 100. Geburtstag“. Kolloquium des internationalen Kongresses „Theater um Mozart“ im Rahmen der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung	37

Michaelstein, 6. bis 8. Oktober 2006: 27. Musikinstrumentenbau-Symposium: „Geschichte, Bauweise und Spieltechnik der Querflöte“	38
Dresden, 13. und 14. Oktober 2006: „Carl Maria von Weber – Der Dresdner Kapellmeister und der Orchesterstil seiner Zeit“	39
Salzburg, 20. bis 22. Oktober 2006: „Johann Michael Haydn: Werk und Wirkung“	40
Rauischholzhausen, 27. bis 29. Oktober 2006: 17. Arbeitstagung des Arbeitskreises Studium Populärer Musik (ASPM): „Sound and the City. Populäre Musik im urbanen Kontext“	41
Rom, 14. November 2006: „Terminologia musicale: paesi, concetti, progetti“	43
Oldenburg, 17. bis 19. November 2006: Zwischen Zeiten – Georges Enescu Tage“	44
Bern, 18. und 19. November 2006: „Aspekte der Streicherpraxis in der Romantik“	45

Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht	46
---	----

Besprechungen

H. R. Jung: Thematischer Katalog der Musikaliensammlung Großfahner/Eschenbergen in Thüringen (Waczkat; 60) / Tod und Musik im 17. und 18. Jahrhundert (Waczkat; 60) / B. Clausen: Das Fremde als Grenze. Fremde Musik im Diskurs des 18. Jahrhunderts und der gegenwärtigen Musikpädagogik (Kremer; 61) / H. Föllmer: B A C H. Verarbeitungen eines Motivs in der Orgelmusik des 19. Jahrhunderts (Miehe; 62) / T. Numaguchi: Beethovens „Missa solemnis“ im 19. Jahrhundert. Aufführungs- und Diskursgeschichte (Lodes; 63) / E. Reimer: Vom Bibeltext zur Oratorienszene: Felix Mendelssohn Bartholdys „Paulus“ und „Elias“ (Loeser; 65) / A. Runge-Woll: Die Komponistin Emilie Mayer (1812–1883). Studien zu Leben und Werk (Grotjahn; 66) / K. Eich: Die Kammermusik von César Franck (Loeser; 67) / G. Quast-Bensch: Anton Bruckner in München (Boss; 69) / W. Lüdemann: Hugo Distler. Eine musikalische Biographie (Töpel; 70) / W. Klüppelholz: Über Mauricio Kagel; Lese-Welten. Mauricio Kagel und die Literatur (Heile; 71) / M.-R. Lejeune Löffler: Les mots et la musique au XX.e siècle à l'exemple de Darmstadt 1946–1978 (Feß; 72) / H. Miller: Friedrich Zehm. Komponist zwischen Tradition und Moderne (Feß; 73) / S. Bruhn: Messiaens musikalische Sprache des Glaubens. Theologische Symbolik in den Klavierzyklen „Vision d'Amen“ und „Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus“ (Petersen; 74) / M. Fürst: Hans Werner Henzes „Tristan“. Eine Werkmonographie (Heister; 74) / Th. Wagner: Franco Evangelisti und die Improvisationsgruppe Nuova Consonanza. Zum Phänomen Improvisation in der Neuen Musik der sechziger Jahre (Arndt; 75) / Kirchenmusik zwischen Säkularisation und Restauration (Marx-Weber; 77) / S. Vogt: Clubräume – Freiräume. Musikalische Lebensentwürfe in den Jugendkulturen Berlins (Brecht; 78) / I. Cordes: Der Zusammenhang kultureller und biologischer Ausdrucksmuster in der Musik (Brecht; 79) / Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten (Drees; 80) / „Man kehrt nie zurück, man geht immer nur fort.“ Remigration und Musikkultur (Drees; 83) / H. Schütz: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 8/9: Cantiones sacrae 1625 (Brecht; 84) / J. S. Bach: Neue Ausgabe sämtlicher Werke II/5b (Brecht; 85)	
---	--

Eingegangene Schriften	86
Eingegangene Notenausgaben	89
Mitteilungen	89
Die Autoren der Beiträge	93
Hinweise für Autoren	94

Zum Gedenken an Georg Feder (1927–2006)

von Armin Raab, Köln

Georg Feder war und ist das Joseph Haydn-Institut Köln. Auch wenn nicht er, sondern Jens Peter Larsen Gründungsleiter war (dessen Assistent Feder aber schon 1957 wurde und von dem er drei Jahre später die wissenschaftliche Leitung übernahm), auch wenn an seiner Seite eine ganze Reihe höchst kompetenter Haydn-Forscher wirkte, auch wenn er schon vor eineinhalb Jahrzehnten in den Ruhestand trat und inzwischen eine ganz neue Generation dort eingezogen ist, bleibt sein Name wie kein anderer mit dem Forschungsinstitut verknüpft, dessen Geschehnisse er dreißig Jahre lang lenkte.

Georg Feder – einer der bedeutendsten Haydn-Forscher unserer Zeit, der zweifellos bedeutendste, wenn es um Fragen der Echtheitskritik, der Überlieferung und der Chronologie geht. Darüber vergisst man leicht, dass er sich keineswegs nur mit diesem einen Komponisten befasste. Am Anfang steht Bach: die bemerkenswerte Dissertation *Bachs Werke in ihren Bearbeitungen 1750–1950, I: Die Vokalwerke*, mit der er nach Studienjahren in Tübingen, Göttingen und Kiel 1955 von Friedrich Blume promoviert wurde. Anhaltendes Interesse an Mendelssohn und Chopin schlug sich ebenfalls in Publikationen nieder, nicht zu vergessen seine Editionen von Piccinnis Intermezzo *La Canterina* (*Concentus musicus* 8) und Keisers *Ulysses* (*Das Erbe deutscher Musik* 107). Hinzu kommen Veröffentlichungen, die sich mit dem Thema Edition beschäftigen, allen voran die für die Wissenschaftliche Buchgesellschaft verfasste Einführung *Musikphilologie*. Seine unbestrittene Kompetenz als Editor prädestinierte ihn zum Sprecher der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute (1973–1982) und Herausgeber mehrerer einschlägiger Sammelbände. Von 1973 an nahm er verschiedentlich Lehraufträge und Gastprofessuren wahr, 1988 wurde ihm der Professorentitel verliehen.

Bei aller Interessensvielfalt stand aber doch Joseph Haydn im Zentrum dieses Forscherlebens. 104 Publikationen Georg Feders verzeichnet die *Haydn-Bibliographie*; dabei sind die vielen Beiträge in Tageszeitungen, die Beihefte zu Tonträgern, Programmhefte und zahlreichen kundigen Rezensionen noch gar nicht mitgerechnet. Hinzu kommt vieles an Vorträgen und Rundfunksendungen, was nie gedruckt wurde. Wenn sich Georg Feder entschloss, etwas zu publizieren, so musste es Substanz haben – und in der Tat ist vieles zum Standardwerk geworden. Zu den zentralen Publikationen der letzten Jahre zählen die Lexikonartikel über Joseph Haydn in der neuen Ausgabe der *Musik in Geschichte und Gegenwart* (2001) und im *Mozart-Lexikon* (2006), in denen er den aktuellen Stand der Forschung zu Haydns Leben und Werk so kompetent bündelte, wie es kein zweiter vermocht hätte. Doch er verstand sich auch darauf, über den Kreis der Wissenschaft hinaus ein breiteres Publikum anzusprechen, etwa mit den anschaulich geschriebenen Konzertführern zu Haydns Streichquartetten und dem Oratorium *Die Schöpfung*. In seinen späten Jahren wandte sich Georg Feder noch einmal neuen Aufgaben zu: als wissenschaftlicher Betreuer der im Rahmen der Internationalen Haydntage Eisenstadt veranstalteten Symposien und als Mitherausgeber der *Eisenstädter Haydn-Berichte*.

Das internationale Renommee des Kölner Joseph Haydn-Instituts ist nicht zuletzt dem vielfältigen öffentlichen Wirken Georg Feders zu verdanken, der hohe wissenschaftliche Rang der Gesamtausgabe *Joseph Haydn Werke* (von der unter seiner Leitung 54 der geplanten 110 Bände herauskamen) und der von ihm 1965 ins Leben gerufenen *Haydn-Studien* seiner unnachgiebigen, an sich und an andere strenge Forderungen stellenden Akribie. Acht Bände der Gesamtausgabe hat er selbst als Herausgeber oder Mitherausgeber erarbeitet, darunter die drei Bände *Klaversonaten* (mit denen er Wesentliches zur Abgrenzung des Werkkorpus und zur Chronologie leistete) und vier Bände mit Streichquartetten. Georg Feder war unermüdet. Noch in seinen letzten Lebenswochen arbeitete er an nachträglichen Kritischen Berichten für die Haydn-Gesamtausgabe; unmittelbar vor seinem Tod am 11. Dezember 2006 konnte er das Manuskript für Band I der *Klaviersonaten* fertigstellen – bis zuletzt dem Joseph Haydn-Institut verbunden.

Die Grenzen der dreistimmigen Trecento-Satztechnik. Zur Mehrfachüberlieferung von Ballaten und Madrigalen in Italien um 1400¹

von Signe Rotter-Broman (Kiel)

Im etablierten musikwissenschaftlichen Umgang mit den Madrigalen und Ballaten des Trecento spielt die Anzahl der Stimmen, also die Unterscheidung zwischen zweistimmigen und dreistimmigen Sätzen, eine wesentliche klassifikatorische Rolle. Ausschlaggebend dafür sind zwei Aspekte. Der erste ist der überlieferungsgeschichtliche Befund, dass in der ersten Generation von Trecento-Musikern kein einziger Liedsatz in diesen beiden Gattungen (die *Caccia* sei hier unberücksichtigt gelassen) in drei Stimmen überliefert ist; der allergrößte Teil ist zweistimmig überliefert, daneben finden sich einige einstimmige Ballaten.² Erst ab der Jahrhundertmitte – so etwa bei Jacopo da Bologna – finden sich die ersten dreistimmig überlieferten Sätze. Bei Francesco Landini, der Zentralgestalt des Trecento ab 1360, nehmen sie ein Drittel und damit einen bedeutenden Umfang im Verhältnis zu seiner gesamten Produktion ein.³ Von den Komponisten des späten Trecento, also nach Landini, sind ebenfalls in breitem Umfang dreistimmige Sätze überliefert. Dies scheint eine deutliche historische Linie zu ergeben: typisch für das frühe Trecento sind zweistimmige, typisch für das mittlere und späte Trecento sind dreistimmige Sätze. Kurt von Fischer und Dorothea Baumann haben dies als kompositionsgeschichtliche Entwicklung interpretiert, bei der die Komponisten zunehmend lernten, mit der Komplexität ‚des dreistimmigen Satzes‘ umzugehen. Diese Entwicklung betrachteten sie zugleich als Weg von der Mündlichkeit der Improvisation zur Schriftlichkeit einer theoretisch fundierten Komposition.⁴ Als Beleg hierfür führen sie die stetige Verminderung von Verstößen gegen die Contrapunctus-Regeln an, wie sie in der zweiten Jahrhunderthälfte zu beobachten sei.⁵

Der zweite Aspekt ist mit dem ersten verknüpft, er betrifft die Gattungsgeschichte. Das kompositorische Interesse der Komponisten, ablesbar an der Zahl der vertonten

¹ Dieser Aufsatz stellt die ausgearbeitete Fassung eines freien Referats bei der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in München im Oktober 2005 dar. Für hilfreiche Kritik danke ich Oliver Huck und Julia Gehring.

² Dokumentiert im Bestand des Codex Rossi [*I-Rvat 215/I-OST*], vgl. das Faksimile *Il codice Rossi 215*, hrsg. von Nino Pirrotta (= *Ars nova 2*), Lucca 1992 und die Edition von Tiziana Susato, *Il codice Rossiano 215* (= *Diverse voci 1*), Florenz 2003. Vgl. hierzu allerdings die Corrigenda in Oliver Huck, *Die Musik des frühen Trecento* (= *Musica mensuralis 1*), Hildesheim 2005, S. 360–363.

³ Kurt von Fischer und Gianluca d'Agostino verzeichnen 89 zweistimmige und 42 dreistimmige Ballaten (ges. 131) sowie 9 zweistimmige und 3 dreistimmige Madrigale (ges. 12). Art. „Landini, Francesco“, in: *NGroveD* [2001], Bd. 14, S. 212–221, hier S. 213.

⁴ Kurt von Fischer, „On the Technique, Origin, and Evolution of Italian Trecento Music“, in: *MQ 47* (1961), S. 41–57; ders., „Das Madrigal ‚Si com’ al canto della bella Iguana‘ von Magister Piero und Jacopo da Bologna“, in: *Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Festschrift Hans Heinrich Eggebrecht*, hrsg. von Werner Breig u. a. (= *BzAfMw 23*), Stuttgart 1984, S. 46–56. Vgl. die kritische Sichtung der älteren Forschung bei Huck, *Musik des frühen Trecento* (wie Anm. 2), S. 1–3 u. passim. Die Arbeiten von Dorothea Baumann setzen die Auffassungen ihres Lehrers Kurt von Fischer analytisch um, insbesondere ihre Dissertation *Die dreistimmige italienische Lied-Satztechnik im Trecento* (= *Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 64*), Baden-Baden 1979. Vgl. auch dies., „Die Musik des 14. Jahrhunderts: Italien“, in: *Die Musik des Mittelalters*, hrsg. von Hartmut Möller und Rudolf Stephan (= *NHdb 2*), Laaber 1991, S. 385–415 und Anm. S. 436–437 sowie Art. „Trecento und Trecentohandschriften“, in: *MGG2*, Sachteil 9 (1999), Sp. 769–791.

⁵ Fischer, „Das Madrigal ‚Si com’ al canto“ (wie Anm. 4); Baumann, *Lied-Satztechnik* (wie Anm. 4), insbes. S. 79–84.

Texte, verlagert sich im Laufe des Jahrhunderts von der Gattung des Madrigals hin zur Ballata. Marie Louise Martinez hat daraus eine historische Abfolge von zwei verschiedenen Satztechniken mit zwei verschiedenen Stimmzahlen geschlossen, einer *a priori* zweistimmigen Madrigal-Satztechnik und einer grundsätzlich dreistimmig gedachten, darin auch von Frankreich beeinflussten Ballata-Satztechnik.⁶

Versucht man jedoch, das Phänomen einer ‚dreistimmigen Satztechnik‘ in Liedsätzen von Komponisten des späten Trecento zu untersuchen, dann tut sich bei genauer Betrachtung der Quellsituation ein Problem auf. Es besteht darin, dass viele der als dreistimmig angesehenen Ballaten und Madrigale in mindestens einer Quelle auch zweistimmig überliefert sind. Für den Werkbestand der Komponisten Paolo und Andrea da Firenze, Bartolino da Padova, Johannes Ciconia und Antonio Zacara da Teramo⁷ besteht folgende Ausgangslage: es handelt sich insgesamt um knapp sechzig im hergebrachten Sinn ‚dreistimmige‘ Liedsätze. Für diese existieren drei verschiedene Überlieferungsmodelle. Gut die Hälfte, also 36 Liedsätze, sind *unica* (Modell 1), was bedeutet, dass wir diese Sätze mangels Vergleich überhaupt nur in dreistimmiger Fassung kennen. Von denjenigen Sätzen, die mehrfach überliefert sind, sind jedoch nur acht in jeder Quelle dreistimmig überliefert (Modell 2), während immerhin neunzehn Stücke in mindestens einer Quelle auch in zwei Stimmen überliefert sind (Modell 3). Die fehlende Stimme ist stets der Contratenor bzw. neutral formuliert die „dritte Stimme“,⁸ während Cantus und Tenor eine relativ stabile Überlieferung haben. Es folgt eine tabellarische Aufstellung solcher mehrfach überlieferten Liedsätze des späten Trecento mit zwei- und dreistimmigen Fassungen:⁹

PAOLO DA FIRENZE

<i>Amor, de' dimmi</i> (B)	SL: 2 ¹ ; Lw: 2 ² ; Pit: 3 ² ;
<i>Amor mi stringe assai</i> (B)	Pit: 2 ¹ ; SL: 3 ¹
<i>Amor tu solo'l sai</i> (B)	Lw: 2 ² ; Pit: 3 ²
<i>La vaga luce</i> (B)	Luc: 2 ² ; Pit: 3 ²
<i>S'amor in cor gentil</i> (B)	Lw: 2 ² ; Pit: 3 ²
<i>Tra speranza e fortuna</i> (B)	Luc: 2 ² ; Pit: 3 ²

⁶ Marie-Louise Martinez: *Die Musik des frühen Trecento* (= Münchner Studien zur Musikgeschichte 9), Tutzing 1963.

⁷ Es handelt sich um den Gegenstand meiner in Vorbereitung befindlichen Habilitationsschrift, die aus einem von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Projekt mit dem Titel „Komponieren in Italien um 1400“ hervorgegangen ist.

⁸ In vielen Editionen von Liedsätzen des 14. Jahrhunderts und auch in der Forschungsliteratur, etwa bei Dorothea Baumann (wie Anm. 1), wird die dritte Stimme häufig schematisch als „Contratenor“ bezeichnet, auch wenn die Quellen keine solche Stimmbezeichnung vorgeben. Dies unterschlägt die Möglichkeit, dass dritte Stimmen beispielsweise auch als zweiter Cantus fungieren könnten. Ich verwende den Begriff „dritte Stimme“ als funktional neutrale Bezeichnung, sofern aus den Quellen keine klare Stimmbezeichnung als Contratenor herzuleiten ist.

⁹ Bedeutung der Abkürzungen: 3²: dreistimmig überliefert, zwei Stimmen (i. e. Cantus und Tenor) textiert; M = Madrigal, B = Ballata, Ct = Contratenor. Benutzte Quellensigla: SL: Florenz, Biblioteca Medicea-Laurenziana, *Archivio Capitolare di San Lorenzo Ms. 2211* [I-Fsl 2211]; Pit: Paris, Bibliothèque Nationale, *Ms. fonds it. 568* [F-Pn 568]; Lw: Chicago, Newberry Library, *Case Mlo.96.P36* [alte RISM-Nr.: US-Clw], Luc: Lucca, Archivio di Stato, *Ms. 184* [I-Las 184] und Perugia, Biblioteca comunale „Augusta“, *Ms. 3065* [I-PEco 3065]; PR: Paris, Bibliothèque Nationale, *Ms. Nouvelles acquisitions françaises 6771* [Codex Reina; F-Pn 6771], Sq: Florenz, Biblioteca Medicea-Laurenziana, *Ms. Mediceo-Palatino 87* [I-Fl 87], Lo: London, British Library, *Ms. Additional 29987* [GB-Lbl 29987], FP: Florenz, Biblioteca Nazionale Centrale, *Ms. Panciatichi 26* [I-Fn 26]; ModA: Modena, Biblioteca Estense, *Ms. .M.5.24* [olim lat. 568] [I-Moe 5.24]; Pz: Paris, Bibliothèque Nationale, *Nouvelles acquisitions françaises, 4917* [F-Pn 4917]; BU: Bologna, Biblioteca Universitaria, *Ms. 2216* [I-Bu 2216]; PC: Paris, Bibliothèque Nationale, *Nouvelles acquisitions françaises 4379* [F-Pn 4379]; Pa: Parma, Archivio di Stato, *Frammenti musicali, Busta n. 75* [I-PAas 75]; Tu: Turin, Biblioteca Nazionale Universitaria T.III.2; Pist: Pistoia, Archivio Capitolare, *MS B.3 n.5* [I-PSac 5].

BARTOLINO DA PADOVA

<i>Alba colomba</i> (M)	Lo: 2 ² ; PR, Sq, SL: 3 ²
<i>Inperial sedendo</i> (M)	PR, ModA, Sq, Pit: 2 ² ; Luc: 3 ²
<i>La douce çere</i> (M)	Pit: 2 ² , FP, Lo: 3 ¹ , Luc, PR, SL: 3 ² ; Sq: 3 ³
<i>Non correr troppo</i> (B)	Luc, PR: 2 ² ; Sq: 3 ²
<i>Per un verde boschetto</i> (B)	Luc, FP: 2 ² ; PR, Pit, Lo, Sq: 3 ³
<i>Quel degno di memoria</i> (B)	PR, Sg: 2 ² ; SL: 3 ²
<i>Recordate de mi</i> (B)	Pz, SL, Sq: 2 ² ; Luc: Ct-Fragm.[3 ¹]
<i>Sempre, donna, t'amai</i> (B)	Luc, PR: 3 ² ; Sq: 2 ²

JOHANNES CICONIA

<i>Ligiadra donna</i> (B)	Pz: 2 ² ; PC: 3 ² ; Pa: 3 ² [Ct von Matteo da Perugia]
<i>Merçè, o morte</i> (B)	Pist: 2 ¹ Pz, BU: 2 ² ; Luc: 3 ³
<i>Non credo donna</i> (B)	Luc: 2 ² ; Tu: 3 ³

ANTONIA ZACARA DA TERAMO

<i>Sol me trafigne</i> (B)	ModA, Sq: 2 ¹ ; Luc: 3 ¹
<i>Deduto sey</i> (B)	Pz: 2 ² ; BU: 3 ³

Was bedeutet dieser Befund? Zunächst gilt es zu klären, ob bei dieser zwei- und dreistimmigen Mehrfachüberlieferung generelle Linien zu erkennen sind, ob etwa bestimmte Codices grundsätzlich nur zweistimmige Fassungen überliefern oder ob in bestimmten Regionen bestimmte Präferenzen bestehen. Aus diesem Grunde sei im Folgenden die Mehrfachüberlieferung von Bartolino da Padova für einige Liedsätze im Detail betrachtet. Ich konzentriere mich auf Bartolino, da es bei ihm die breiteste Mehrfachüberlieferung innerhalb des genannten Repertoires gibt (anders als etwa bei Paolo mit einem hohen Anteil an *unica* oder Andrea, der überhaupt nur in einer einzigen Quelle, in *Sq*, überliefert ist).

Beispiel 1: Die Ballata *Non correr troppo*. Sie ist insgesamt in drei Quellen überliefert: im Codex Lucca, Codex Reina und im Squarcialupi-Codex.

Quelle, Ort, Datierung	StimmDisposition, Textincipit ¹⁰	Autorzuschreibung Bemerkungen
Luc: 2 ² , XXXiv (12, 4a') (Padua, 1390–1408) ¹¹	C „Non chorrer troppo“ etc. (4 Sy), daneben Text P2 und V, darunter T „Non chorrer troppo“ (3 Sy). Keine Stimmbezeichnungen.	„F[ra]tris Bartholinj“
PR: 2 ² , 22r (Padua, um 1400) ¹²	C „[N]On corer troppo“ etc. (3 Sy), darunter T „[N]On corer troppo“ etc. (3 Sy); mit viel Platz notiert. Keine Stimmbezeichnungen.	keine Autorzuschreibung, aber in Bartolino-Abteilung

¹⁰ Abkürzungen: C = Cantus, Ct = Contratenor, dS = dritte Stimme (ohne Stimmbezeichnung), vgl. Anm. 8; T = Tenor; Sy = System(e), P = Piedi, V = Volta.

¹¹ John Nádas datiert Teil 1–2 (20r–37v/47r–85v) auf Padua 1390–1408, Teil 3 (87r–100v) auf Florenz 1410, siehe die „Introductory Study“ von ihm und Agostino Ziino in *The Lucca Codex (Codice Mancini)*, hrsg. von dens. (= *Ars nova* 1), Lucca 1990, bes. S. 48–49. Nino Pirrotta schlägt eine spätere Datierung vor (Hauptcorpus Lucca, um 1420, Nachträge um 1430). Pirrotta, „Il codice di Lucca“; Teil III: „Il repertorio musicale“, in: *MD* 5 (1951), S. 115–142, S. 142.

¹² John Nádas, *The Transmission of Trecento Secular Polyphony. Manuscript Production and Scribal Practices in Italy at the End of the Middle Ages*, Diss. Univ. of New York 1985, S. 121 und Kurt von Fischer, „The Manuscript Paris, Bibl. Nat., Acq. Frç. 6771 [Codex Reina]“, in: *MD* 11 (1957), S. 38–78, bes. S. 38–44. Im Artikel „Sources“ in *NGroveD* (²2001), Bd. 23, S. 791–930 geben Fischer und Gianluca d'Agostino für die italienischen Faszikel die Datierung „ca. 1400–1410“ und die Herkunft aus der Region Padua-Venedig an; für die späten Ergänzungen „1430–40“ (S. 890).

Quelle, Ort, Datierung	StimmDisposition, Textincipit ¹⁰	Autorzuschreibung Bemerkungen
Sq: 3 ³ , 116r (Florenz, ca. 1410–15) ¹³	C „Non correr troppo“ etc. (3 Sy), darunter T „Non correr troppo“ etc. (3 Sy), darunter dS „Non correr troppo“ etc. (3 Sy). Keine Stimmbezeichnungen.	Zuschreibung durch Seitenüberschrift und Komponistenabteilung

Die beiden erstgenannten Quellen stammen aus Padua und damit aus Bartolinos Kernaufenthaltsraum, sie sind auf 1400 datiert. Der Codex Squarcialupi stammt hingegen aus Florenz, die Datierung lautet 1410–1415. Die Paduaner Überlieferung gibt übereinstimmend die zweistimmige Version, Squarcialupi bietet eine dreistimmige und in allen Stimmen textierte Fassung. Die *mise en page* von fol. 22r in *PR* wirkt von vornherein zweistimmig disponiert und großzügig ausgeführt (sie kann zudem das ebenfalls großzügig notierte Residuum des Tenors von *Qual legge move* auf 2lv aufnehmen), hätte bei Bedarf aber auch, mit sparsamer Notation, die dreistimmige Version zugelassen. Die Beschränkung auf die zweistimmige Version geschah also nicht aus Gründen schreibersicherer Ökonomie.

Beispiel 2: Die Ballata *Per un verde boschetto*, ist ebenfalls sowohl in Paduaner wie in Florentiner Quellen überliefert.

Quelle, Ort, Datierung	StimmDisposition, Textincipit	Autorzuschreibung Bemerkungen
Luc: 2 ² , XXVIv (6, 2b) (Padua, 1390–1408)	C „[P]Er un per un verde boschet to“ etc. (4 Sy), daneben Text P2 und V. Darunter T „[P]Er un per un verde boschet to“ etc. (3 Sy). Keine Stimmbezeichnungen.	„Fr{atr}is Bartholinij“
PR: 3 ³ , 23v (Padua, vor 1401 bzw. um 1400)	C „[P]Er un Per un verde bosche to“ etc. (3 Sy), darunter T „[P]Er un verde boschet to“ etc. (2 Sy), darunter dS „[P]Er p{er} un ve{r}de bosche to“ etc. (3 Sy). Text P2 und V neben dS. Keine Stimmbezeichnungen.	spätere Hand: „Frat: Bartholomeo MSS 535 p. XL“ ¹⁴
FP: 2 ² , 66r (Florenz, 1380–90) ¹⁵ bzw. ca. 1400 ¹⁶)	C „Per per un verde bos chet to“ etc. (4 Sy); beginnt auf Sy 2; Sy 1 enthält letzte Zeile des T von <i>Posando supra un acqua</i> . Danach T „[rot über Sy:] Tenor. [Schwarz unter Sy:] Per per un ver de boschet to“ (3 Sy), daneben Text P2 und V.	„Fr{ater} Bartolino.“

¹³ John Nádas, „The Squarcialupi Codex: An Edition of Trecento Songs, ca. 1410–1415“, in: *Il codice Squarcialupi*, hrsg. von Franco Alberto Gallo, Florenz/Lucca 1992, Kommentarband, S. 19–86, hier S. 27.

¹⁴ Vermutlich ein Hinweis auf die Autorzuschreibung in *Pit*, das einstmals die Signatur *Suppl. fr. 353* trug. Ähnliche Hinweise finden sich in *PR* auch bei Bartolinos *Inperiale sedendo* und *La douce cère*.

¹⁵ Fischer datiert das Hauptcorpus (Lagen 1–10) auf Florenz 1380–90. Kurt von Fischer, „Versuch zur Chronologie von Landinis Werken“, in: *MD* 20 (1966), S. 31–46, hier S. 33–34. Diese Datierung bestätigt auch Stefano Campagnolo: „Il codice Panciatichi 26 della Biblioteca Nazionale di Firenze nella tradizione delle opere di Francesco Landini“, in: *Col dolce suon che da te piove. Studi su Francesco Landini e la musica del suo tempo*, hrsg. von Antonio Delfino und Maria Teresa Rosa-Barezzani (= Scuola di Paleografia e Filologia musicale. Fondazione „Walter Stauffer“). Studi e testi 2/La tradizione musicale 4), Florenz 1999, S. 77–119.

¹⁶ Diese Datierung vertreten John Nádas und Nino Pirrotta. Vgl. Nádas, *Transmission* (wie Anm. 12), S. 31 und Pirrotta, „Il codice di Lucca“ (wie Anm. 11), S. 119, Anm. 13.

Quelle, Ort, Datierung	StimmDisposition, Textincipit	Autorzuschreibung Bemerkungen
Pit: 3 ³ , 39v–40r (Florenz, ca. 1405) ¹⁷	39v: C „Per un per un v{er}de boschet to“ etc. (4 Sy), darunter T „[über dem Sy, rot:] <i>Tenor</i> . [Unter dem Sy, schwarz:] Per un per u{n} verde boschet to“ (3 Sy), darunter auf leerem Sy Text P2 und V 40r: dS „Per per u{n} v{er}de boschet to“ etc.	„Frat: Bartholinij“
Lo: 3 ³ , 80v–81r (81v–82) (Florenz, um 1400) ¹⁸	80v: C „[P]Er um ver de bos che to“ etc. (5 Sy), danach Text P2 und V, darunter T „[P]Er um pe rum verde bossche to“ (3 Sy), 81r: dS „[P]E rum pe rum verde bossche to“ (5 Sy). <i>Keine Stimmbezeichnungen.</i>	„fra bartolino“
Sq: 3 ³ , 120v (Florenz, ca. 1410–15)	C „Per un pe run verde bosche to“ etc. (3 Sy), danach Text P2 und V, darunter T „Per un perun verde boschet to“ etc. (3 Sy), darunter dS „Per per un verde boschet to“ (3 Sy). <i>Keine Stimmbezeichnungen.</i>	„Magister Frater [Bartolinvs de Padva]“

Hier liegen jedoch andere Verhältnisse vor. Von den Paduaner Quellen bietet Codex Lucca eine zweistimmige, Reina hingegen eine dreistimmige Fassung; und auch in den Florentiner Quellen gibt es beide Versionen (*FP*: 2²; *Pit* und *Sq*: 3³).

Beispiel 3: Die Ballata *Sempre, donna, t'amay*:

Quelle, Ort, Datierung	StimmDisposition, Textincipit	Autorzuschreibung Bemerkungen
Luc: 3 ² , XXXv–XXXIr (10–11, 3a'–4a) (Padua, 1390–1408)	10: C „Sem pre do{n}na tamay“ etc. (4 Sy), daneben Text P 2, V 1 und P3. 11: T „Sem pre do{n}na tamay“ etc. (4 Sy), daneben Rest-Text (dito), darunter Ct „ <i>Contra tenor</i> Sempre dona tamay e{t} c{etera}“ (3 Sy).	„Fr{atr}is Bartholinj de padua“
PR: 3 ² , 15v (Padua, um 1400)	C „[S]En pre dona tamay“ etc. (3 Sy); darunter T „[S]En p{re} do na tamay“ etc. (3 Sy), darunter Ct „[C]Ontra Tenor De sempre dona tamay.“ (2 Sy). Text P 2, V 1 und P3 neben 3. C-Sy, Text Rest neben 3. T-Sy (platzsparend)	keine Autorangabe, aber in Bartolino-Abteilung
Sq: 2 ² , 112v (Florenz, ca. 1410–15)	C „Sen pre do{n}na ta mai“ etc. (3 Sy), darunter zeilenweise der gesamte Text, darunter T „Sen pre do{n}na ta mai“ etc. (3 Sy); darunter wäre noch genug Platz für einen Ct (4 Sy). <i>Keine Stimmbezeichnungen.</i>	„Magister Frater [Bartolinus de padua]“

¹⁷ Nadas bestätigt im Wesentlichen Ursula Günthers Datierung (Florenz, Hauptfaszikel 1–5, 7, 9–14 = Fol. 1–50; 61–70, 81–141 ca. 1405, Zusatzfaszikel 6, 8 = Fol. 51–60, 71–80 1406–1408), Ursula Günther, „Zur Datierung des Madrigals ‚Godi, Firenze‘ und der Handschrift Paris, B. N., fonds it. 568“, in: *AfMw* 25 (1967), S. 99–119 und dies., „Die ‚anonymen‘ Kompositionen des Manuskripts Paris, B. N., fonds it. 568 (Pit)“, in: *AfMw* 24 (1966), S. 73–92. Vgl. die Diskussion bei Nadas, *Transmission* (wie Anm. 12), S. 216–225 und S. 257. Siehe auch Nadas, „The songs of Don Paolo Tenorista: The Manuscript Tradition“, in: *In cantu et in sermone: for Nino Pirrotta on his 80th Birthday*, hrsg. von Fabrizio Della Seta und Franco Piperno, Florenz 1989, S. 41–64.

¹⁸ Herkunft und Datierung von *Lo* sind umstritten, die Datierungen reichen vom späten 14. Jahrhundert bis 1425; vgl. Baumann, „Trecento und Trecentohandschriften“ (wie Anm. 4), Sp. 784. Neuere Untersuchungen belegen allerdings die hier angeführte Herkunft und Datierung: Giuliano di Bacco, „Alcune nuove osservazioni sul codice di Londra“, in: *Studi musicali* 20 (1991), S. 181–234 und Marco Gozzi, „Alcune postille sul codice Add. 29987 della British Library“, in: *Studi musicali* 22 (1993), S. 249–277.

Hier ergibt die Übersicht wieder einen anderen Befund. So überliefern die Paduaner Quellen Lucca und Reina übereinstimmend eine dreistimmige Version, während Squarcialupi eine zweistimmige Version aufweist. Auf fol. 112v in *Sq* wäre durchaus noch Platz für die dritte Stimme gewesen, von einer erzwungenen Reduktion aus Platzmangel kann man also wiederum nicht ausgehen.

Beispiel 4: Beim Madrigal *La douce cère* schließlich fallen die wechselnden Stimmzahlen hinsichtlich der Textierung auf.

Quelle, Ort, Datierung	Stimmdisposition, Textincipit	Autorzuschreibung Bemerkungen
PR: 3 ² , 13v–14r (Padua, um 1400)	13v: C „[L]A dou ce“ etc. (4 Sy), darunter T „[L]A douce“ etc. (3 Sy); 14r: Ct: „[C]ontra Tenor. De La douce ciere“. (2 Sy) Sy 2: „Secunda pars“. Auf der Seite folgen C und T von <i>La sacrosanta carità</i> mit T-Beginn mitten im Sy, wohl aus Platzgründen.	Spätere Hand: „Frat: Bartholomeo, MSS 535, p. XLII“ ¹⁹
Luc: 3 ² , XXr (1, 1a) (Padua, 1390–1408)	XXr: T „La douce cie re“ etc. (4 Sy), darunter Ct „Contra tenor – La douce ciere {et} c{etera}“ und „A soncol“ [zur Markierung der Secunda pars mitten in der Zeile Sy 7].	fragmentarisch, gegenüberliegendes Blatt mit C fehlt. [dort vermutlich: „Bartolino“] „da padua“
FP: 3 ¹ , 108v–109r (Florenz, 1400–1420) ²⁰	108v: C „[L]A douce ce re“ (Sy 1–5), darunter T „Tenor.“ und Zeichen „Etc.“ (für Secunda pars); 109r: Ct „Contra tenor“ und Zeichen „Etc.“ (für Secunda pars)	„Fra bartolino de p{er}ugia“ [sic]. Letztes Stück in <i>FP</i> (Nachtrag)
Pit: 2 ² , 41v–42r (Florenz, ca. 1405)	41v: C „La dou ce ce re“ etc. (Sy 1–7), daran anschließend Text St 2, 42r: T „La douce ce re“ etc. (Sy 1–5), drei leere Systeme folgen <i>Keine Stimmbezeichnungen.</i>	„fr{a}tr{is} Ba{r}tholin{i}“
Lo: 3 ¹ , 14v–15r (15v–16) (Florenz, um 1400) ²¹	14v: C „[L]A dol ê ce ra“ etc. (Sy 1–6), danach Ct „Chontratenore. La dolce cerra“ (Sy 7–8) 15r: Forts. Ct „[A] socuel – Ritornello“ (Sy 1) T „Tenore. La do[l]ce cerra“ (Sy 2–5), es folgt anonyme Ballata <i>Non posso far</i> (Sy 6–8)	„Fratre bartolinij de padua“
Sq: 3 ³ , 101v–102r (Florenz, ca. 1410–15)	101v: C „LA dou ce ce re“ etc. (Sy 1–9), daneben Sy 9 Text St 2, 102r: T „LA dou ce ce re“ etc. (Sy 1–4), darunter Ct „LA dou ce ce re“ etc. (Sy 5–7). <i>Keine Stimmbezeichnungen.</i>	mit Porträt Bartolinos und Zuschreibung „Magister frater Bartolinus de padua“
SL: 3 ² , 7v–8r (Florenz, um 1420) ²²	7v: vermutlich C; voll textiert 8r: T „[L]A douce ce re“ etc. (Sy 1–4) danach Ct ohne Text (Sy 5–7), Stimmbezeichnung direkt unter Sy 5 vermutlich ausradiert	Palimpsesthandschrift, kaum lesbar

Fast alle Quellen überliefern dreistimmig: *Luc* und *PR* überliefern zweitextiert, wie auch der späte Codex *SL*, *Lo* und *FP* – im späten Zusatzfaszikel – eintextiert, Squarcialupi dreitextiert. Nur *Pit* überliefert zweistimmig, allerdings wiederum nicht aus Platzmangel: nach dem Tenor bleiben drei Systeme auf fol. 42r leer.

¹⁹ Siehe Anm. 14.

²⁰ Diese Folioseite gehört zu den Nachträgen der Gruppe (3), die Kurt von Fischer in *RISM B IV/4* (1972) auf 1400–1420 datiert (S. 835–36).

²¹ Siehe Anm. 18.

²² John Nádas, „Manuscript San Lorenzo 2211: Some Further Observations“, in: *L'Europa e la musica del Trecento* (= *L'Arts nova italiana del Trecento* 6), hrsg. von Giulio Cattin und Patrizia della Vecchia, Certaldo 1992, S. 145–168, S. 151.

Auch für weitere dreistimmig überlieferte Sätze von Bartolino (etwa *Alba colomba* oder *Inperial sedendo*)²³ zeigen sich keine Tendenzen einzelner Quellen oder lokal begrenzter Quellengruppen zu einer konsequenten Bevorzugung einer zwei- oder dreistimmigen Überlieferung, ebenso wenig wie eine chronologische Entwicklungslinie, etwa von der Zwei- zur Dreistimmigkeit. Unter allen dreistimmig überlieferten Sätzen Bartolinos mit Mehrfachüberlieferung befindet sich mit *I bei sembianti* nur ein einziger Satz, der in allen Quellen in drei Stimmen überliefert wird. Dies steht allerdings in Verbindung mit einer außergewöhnlichen, für Bartolino singulären Satztechnik.²⁴

Anhand der Mehrfachüberlieferung von Bartolino lässt sich somit zeigen, dass die Überlieferungsmuster für jedes einzelne Stück unterschiedlich ausfallen. Über Stemmata zu einer dem Komponisten am nächsten stehenden Fassung, zum ‚Original‘ eines sowohl zwei- wie dreistimmig überlieferten Satzes, vorzustoßen, erscheint für diese Zeit praktisch unmöglich. Zwar könnte man für manche Stücke Hypothesen etwa wegen der größeren zeitlichen und örtlichen Nähe der Quellen zu Bartolinos Wirken aufstellen, doch reichen die Kenntnisse über die ungefähren Entstehungsdaten und -orte der Quellen sowie die Lebens- und Wirkungsdaten zu Bartolino (besonders hinsichtlich seiner eventuellen Aufenthalte und Bekanntheit in Florenz) kaum aus, um diese Schlussfolgerung wirklich hinreichend zu stützen.²⁵ Und für seinen Zeitgenossen Paolo da Firenze hat John Nádas die entmutigende Folgerung gezogen: „We may never be able to date Paolo’s madrigals and ballatas by using a chronology of the sources, for the latter were compiled by a closely related group of scribes within too narrow a span of time to be of any help.“²⁶

Die Unterschiede zwischen den Textgestalten der mehrfach überlieferten Stücke sind ebenfalls keine Hilfe, wenn man versucht, eine ‚Originalfassung‘ zu ermitteln. Zumeist sind die Änderungen in Cantus und Tenor marginal; man findet vor allem kleinere rhythmische Varianten, anwesende oder abwesende Akzidentien sowie Textverteilungsvarianten. Das alles bedeutet, dass die Quellen keinen Aufschluss über die Entstehungschronologie der Sätze liefern. Weder bieten sie Hinweise darauf, dass ‚ursprünglich zweistimmige Sätze‘ zum Zweck der Ergänzung einer dritten Stimme irgendwie modifiziert werden mussten, noch belegen sie, dass umgekehrt eine spätere Bearbeitung erfolgte, um den ‚Verlust‘ eines weggelassenen Contratenors durch ‚Anpassung‘ der anderen Stimmen irgendwie ‚auszugleichen‘.

Hinsichtlich der Überlieferungssituation ergibt sich somit folgendes Bild: Die Musiker um 1400 machen generell einen Unterschied zwischen dem Cantus-Tenor-Gerüst, das eine stabile Überlieferung erhält, und der dritten Stimme, die für die schriftliche Nie-

²³ Die Autorschaft von Bartolino an *Inperial sedendo* ist nicht unumstritten, vgl. David Fallows, „Ciconia’s Last Songs and Their Milieu“ in: *Johannes Ciconia. Musicien de la transition*, hrsg. von Philippe Vendrix, Turnhout 2003, S. 107–130, hier S. 120. Sonderfälle sind die Ballaten *El no me giova* und *Ricorditi di me*, bei denen das Problem der hinzugefügten Contratenors in *ModA* und *Luc* zu berücksichtigen ist.

²⁴ Hierzu von der Verfasserin: „Geschichtsbild und Analyse. Überlegungen zur Musik des späten Trecento“, in: *Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento. Bericht über die Tagung in Jena vom 1.–3. Juli 2005*, hrsg. von Sandra Dieckmann, Oliver Huck, Signe Rotter-Broman und Alba Scotti (= *Musica mensurabilis* 3), Hildesheim 2007 (i. Dr.).

²⁵ Kurt von Fischer und Gianluca d’Agostino, Art. „Bartolino da Padova“, in: *NGroveD* [²2001], Bd. 2, S. 820–822, legen lapidar offen: „Bartolino da Padova. [...] Italian composer, about whom no certain facts are known.“, S. 820.

²⁶ Nádas, *Transmission* (wie Anm. 12), S. 334.

derlegung nicht konstitutiv ist. In dieses Bild fügt sich die Tatsache ein, dass mitunter auch mehrere Contratenores zum gleichen Stück überliefert sind, zum Teil von anderen Komponisten (etwa Bartolinos *El no me giova* oder Ciconias *Lizadra donna* mit Contratenores von Matteo da Perugia).²⁷ Die dritte Stimme hat somit in der Überlieferung einen offeneren, weniger bindenden Status als der Gerüstsatz. Cantus und Tenor müssen keinen notierten Contratenor bei sich haben, um aus Sicht der Zeitgenossen schriftlich überlieferungsfähig und -würdig zu sein; die musikalische Umsetzung eines poetischen Textes durch Cantus und Tenor reichte, pointiert formuliert, für eine Identität eines Stückes mit sich selbst aus. Damit stimmt überein, dass bei den instrumentalen Bearbeitungen auch dreistimmig überlieferter Sätze im Codex Faenza, in denen der Cantus stark ausgeziert wird, ebenfalls die Tenores weitgehend unverändert übernommen werden.²⁸ Doch liefern die Quellen andererseits keine Belege dafür, dass der Contratenor generell sukzessiv zu zweistimmigen Gerüstsätzen hinzukonzipiert wurde. Der große Anteil von dreistimmiger Überlieferung lässt allemal erkennen, dass die Zeitgenossen dem Liedvortrag in drei Stimmen durchaus einen eigenen Wert zuschrieben; man musizierte – soviel kann man sagen – offenbar häufig und gern in drei Stimmen.

Die Überlieferungssituation als solche ist der bisherigen Trecentoforschung nicht entgangen. Nino Pirrotta hat versucht, jeweils ‚das Original‘ der mehrfach überlieferten Sätze von Paolo zu bestimmen, gelangte allerdings aus quellentechnischer bzw. aus analytischer Sicht jeweils zu konträren Ergebnissen.²⁹ Auch Hans-Otto Korth gibt in seiner Studie der Kantilenensätze mit „auswechselbaren Contratenores“ im 15. Jahrhundert, vor allem in Frankreich, die Sicht von einem „Original“ nicht auf, sieht aber die Existenz mehrerer Contratenores unter dem Vorzeichen kreativer „Bearbeitung“.³⁰ Dorothea Baumann bezeichnet die dritte Stimme, die bei ihr stets Contratenor genannt wird, als „Ergänzungsstimme“ und verbindet damit auch die Vorstellung einer sekundären Konzeption, versucht aber die grundsätzliche Idee der Dreistimmigkeit (definiert durch eine analytisch feststellbare „Integration“ der drei Stimmen) aufrechtzuerhalten.³¹ In ihren

²⁷ Zu dieser Problematik im europäischen Repertoire des 15. Jahrhunderts siehe übergreifend Hans-Otto Korth: *Studien zum Kantilenensatz im frühen 15. Jahrhundert. Kantilenensätze mit auswechselbaren Contratenores* (= Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten 29), München/Salzburg 1986 sowie in jüngster Zeit die Beiträge von Pedro Memelsdorff, insbes. „Lizadra donna: Ciconia, Matteo da Perugia, and the Late Medieval Ars Contratenoris“, in: *Johannes Ciconia. Musician de la transition*, hrsg. von Philippe Vendrix, Turnhout 2003, S. 233–278 [zuvor schon in *Studi musicali* 31 (2002), S. 271–306] und ders., „Più chiar che'l sol: Luce su un contratenor di Antonello da Caserta“, in: *Recercare* 4 (1992), S. 5–22.

²⁸ Faenza, Biblioteca comunale, MS. 117 [I-Fzc 117], vgl. die synoptischen Editionen in *Keyboard Music of the Late Middle Ages in Codex Faenza*, hrsg. von Dragan Plamenac (CMM 57), [Dallas] 1972.

²⁹ 1956 vermutet Pirrotta aufgrund von codikologischen Details eine nachträgliche Erweiterung eines zweistimmigen Satzes, 1961 hingegen aufgrund der „integrativen“ Kompositionstechnik eine dreistimmige Gesamtkonzeption durch Paolo. Nino Pirrotta, „Paolo da Firenze in un nuovo frammento dell'Ars Nova“, in: *MD* 10 (1956), S. 61–66, bes. S. 64 und ders., *Paolo Tenorista in a New Fragment of the Italian Ars Nova. A Facsimile Edition of an Early Fifteenth-Century Manuscript now in the Library of Professor Edward E. Lowinsky, Berkeley, California*, Palm Springs 1961.

³⁰ Korth, *Kantilenensatz* (wie Anm. 27), insbes. S. 37–44.

³¹ „Dass der Contratenor oft nachträglich zu einem Superius-Tenor-Satz hinzugefügt wurde, zeigt sich in den unterschiedlichen Überlieferungen, indem dieselben Werke in den verschiedenen Quellen teils mit, teils ohne Contratenor notiert wurden. Von einigen Contratenores wissen wir, dass sie nicht vom Komponisten des Superius-Tenor-Satzes geschrieben wurden, von anderen vermuten wir es auf Grund der Quellenlage oder aus stilistischen Gründen. Außerdem gibt es sicher Werke, die vom Komponisten selber nachträglich zur Dreistimmigkeit erweitert wurden. [...] Trotz Vordringens des Contratenors in den Tenorraum bleibt der Superius-Tenor-Satz auch ohne Contratenor intervallisch-contrapunktisch korrekt. [...] Der Contratenor bleibt Ergänzungsstimme, auch wenn er rhythmisch und melodisch so stark im Satz integriert ist, dass sein Fehlen eine wesentliche klangliche Verarmung zur Folge hat. Bestätigt wird diese durch die Analyse gewonnene Beobachtung dadurch, dass auch Werke mit stark integriertem Contratenor in einzelnen Quellen nur zweistimmig überliefert werden.“ Baumann, *Lied-Satztechnik* (wie Anm. 4), S. 35–36.

Analysen indessen spielen diese Überlegungen keine Rolle; sie behandelt alle Sätze ihres Repertoires als „dreistimmige Liedsätze“.³² Margaret Bent hat in jüngerer Zeit die Gleichsetzung von ‚kontrapunktisch sekundär‘ und ‚konzeptionstechnisch sukzessiv‘ überzeugend infragegestellt.³³ In ihrer Ausgabe der Werke von Johannes Ciconia (gemeinsam mit Anne Hallmark) argumentiert sie jedoch ebenfalls mit der Idee eines ‚integrierten‘ dreistimmigen Satzes. Zwar könne der Contratenor bei instabiler Überlieferung oder zweifelhafter Autorschaft (die gegen das Gesamtausgabenparadigma des *einen Autors* verstößt) weggelassen werden, doch bei denjenigen Stücken (so bei *Una panthera* und *Gli atti col dançar*), bei denen es sich um ‚integrierte Contratenores‘ handle, möge man ihn für Aufführungen eher berücksichtigen.³⁴

Das Problem, das sich hier stellt, besteht in der impliziten Voraussetzung eines Dreistimmigkeits-Konzepts für die analytische Sicht auf die Stücke. Denn die Resultate der oben dargelegten quellentechnischen Untersuchungen stellen das Konzept der Dreistimmigkeit im qualitativen Sinne selbst in Frage. Im Folgenden seien einige Konsequenzen dieser Infragestellung thesenhaft zusammengefasst.

1. Das sogenannte ‚dreistimmige‘ Repertoire des späten Trecento stellt sich unter diesem Aspekt dar als eine Sammlung von *auch* dreistimmig überlieferten Liedsätzen. Dieses kann zwar eine Materialsammlung für die dreistimmige Praxis im Trecento sein, aber es bildet kein geschlossenes Corpus einer hypostasierten Gattung ‚dreistimmige Liedsätze‘.
2. Es gibt für das späte Trecento keine deutliche Grenzlinie zwischen den Sätzen für zwei Stimmen und solchen für drei Stimmen. In Editionen und Lexikonartikeln werden diese mitunter als zwei verschiedene Kategorien behandelt, sozusagen als verschiedene Werkgruppen.³⁵ Dies unterstellt den Musikern des Trecento eine Denkweise, die nicht aus dem Quellenbestand hervorscheint.
3. Es erscheint wenig produktiv, bei einem Satz, der zwei- und dreistimmig überliefert wurde, nach ‚dem Original‘ zu fragen. Man kann nicht allgemein davon ausgehen, dass die Wahl der Stimmenzahl eine Grundsatzentscheidung bei der Konzeption des einzelnen Stücks gewesen ist (auch wenn dies natürlich in Einzelfällen zutreffen kann). Vielmehr ist bei zweistimmig überlieferten Sätzen damit zu rechnen, dass sie um Contratenores erweitert werden konnten, eventuell sogar von Anfang an dafür

³² Dies zeigt sich in Kapitel 4 „Auswertung der systematischen Analyse der dreistimmigen Madrigale, Ballaten und Caccien“ (S. 51–77) und im statistischen Anhang (insbes. S. 110–111 und 116–122).

³³ Margaret Bent, „The Grammar of Early Music: Preconditions for Analysis“, in: *Tonal Structures in Early Music*, hrsg. von Christle Collins Judd, New York 1998, S. 15–59 und dies., *Counterpoint, Composition, and Musica Ficta*, New York und London (Routledge) 2002, insbes. S. 253 als rückblickenden Selbstkommentar zum Aufsatz „Some Factors in the Control of Consonance and Sonority: Successive Composition and the Solus Tenor“, erstmals erschienen in: *Report of the Twelfth Congress, Berkeley 1977*, hrsg. von Daniel Heartz und Bonnie Wade, Kassel 1981, S. 625–634.

³⁴ „All voices printed on small staves are to be considered optional. They include principally contratenor parts of dubious authenticity and/or unstable transmission [...] The stylistic diversity of the secular works makes this issue even less clear-cut, and the problems vary. Only in nos. 28 [*Una panthera*] and 43 [*Gli atti col dançar*] can the contratenor be considered integral; in other cases it may be omitted. [...] Performers are encouraged to experiment with different performances of the same piece, with or without contratenors.“ Margaret Bent/Anne Hallmark (Hg.), *The Works of Johannes Ciconia* (= PMFC 24), Monaco 1985, S. XVII.

³⁵ Etwa in Leo Schrades Landini-Ausgabe: *The Works of Francesco Landini* (= Polyphonic Music of the Fourteenth Century 4), Monaco 1959 oder in Dorothea Baumann, Art. „Andreas de Florentia“, in: *MGG2 Personenteil 1* (1999), Sp. 666–668.

intendiert waren – schriftlich oder in der einzelnen Aufführung „alla mente“, durch den Komponisten selbst oder durch andere.³⁶

4. Die Vorstellung einer linearen Entwicklung von der Zwei- zur Dreistimmigkeit, die frühere Forschergenerationen als in den Quellen abgebildete Fortschrittsbewegung auf dem Weg hin zur polyphonen Komplexität der Musik der Neuzeit erkannten, ist zu hinterfragen. Die Charakteristika der Überlieferung, z. B. die geringe Zahl dreistimmig überlieferter Sätze für die frühere Phase des Trecento, sind nicht mit den Entwicklungen musikalischer Praxis gleichzusetzen.
5. Schließlich ist zu fragen, inwiefern die Vorstellung von ‚der dreistimmigen italienischen Liedsatztechnik‘ eine angemessene Ausgangsbasis für das Studium der Liedsätze des späten Trecento darstellt. Wenn man eine solche hypostasiert, hat man eine abstrakte geschichtsmächtige Kraft konstruiert, zu der sich die einzelnen dreistimmig überlieferten Sätze verhalten wie mehr oder weniger gelungene Manifestationen. Dieser Problematik unterliegt insbesondere Dorothea Baumann, wenn sie versucht, die von ihr unterschiedenen Typen von Contratenores als Resultat eines historischen Prozesses zu sehen, der sich aus unterschiedlichen Stadien „der dreistimmigen Liedsatztechnik“ im Trecento erklärt.³⁷

Die dargelegte Überlieferungssituation bereitet vor allem deshalb Schwierigkeiten, weil wesentliche moderne Paradigmen von ‚Komposition‘ infragegestellt werden: das Autorprinzip bei den „auswechselbaren Contratenores“, das Werkprinzip mit dem Postulat der Abgeschlossenheit, beide zusammen bei der Frage nach ‚dem Original‘, sowie das Postulat der Autoritativität von notierter Musik, bei dem vom modernen Schriftlichkeitsparadigma ausgegangen wird. Von einer Offenlegung und Überprüfung solcher Paradigmen kann bei der Untersuchung von Musik der Zeit nicht abgesehen werden, wie die musikbezogene Mittelalterforschung in jüngerer Zeit eindringlich deutlich gemacht hat.³⁸

³⁶ Man könnte hier an Simone de Prodenzianis Sonettsammlung *Il Saporetto* erinnern. Sie enthält eine Schilderung geselligen Liedvortrags, an dem ausdrücklich drei Sänger mit klarer Aufgabenteilung teilnehmen (Cantus: Sollazzo, Tenor: frate Agustino, Contratenor: Pier de Iovanale). Sie singen diverse Liedsätze, u. a. von Bartolino, Zacara und Landini, von denen der Großteil uns heute nur in zweistimmigen Fassungen überliefert ist. Hier könnte man fragen, ob der ausdrücklich mit der Aufgabe des Contratenors betraute Pier de Iovanale *ad hoc* eine neue Contratenor-Stimme improvisiert oder eine in seinem lokalen Umfeld – mündlich oder schriftlich – verbreitete Contratenor-Version gesungen hat, die aber keinen Eingang in die großen Sammlungen der uns heute bekannten Trecentoquellen gefunden hat. Simone de' Prodenziani, *Sollazzo e Saporetto*, hrsg. von Luigi M. Reale, Perugia 1998; Sonette Nr. 39–40 (S. 158–159).

³⁷ Baumann, *Lied-Satztechnik* (wie Anm. 4), S. 38–40.

³⁸ Vgl. Max Haas, Art. „Mittelalter“, in: *MGG2*, Sachteil 6 (1997), Sp. 325–354, insbes. Sp. 328–329. Zur Frage des Schriftlichkeitsparadigmas für die Mittelalterforschung grundlegend Mary J. Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture* (= Cambridge Studies in Medieval Literature 10), Cambridge 1990, musikbezogen neuerdings Anna Maria Busse Berger, *Medieval Music and the Art of Memory*, Berkeley 2005. Für eine kritische Aufarbeitung der Forschungsgeschichte zur Musik des Mittelalters siehe Daniel Leech-Wilkinson, *The Modern Invention of Medieval Music. Scholarship, Ideology, Performance*, Cambridge 2002 und Annette Kreutziger-Herr, *Ein Traum vom Mittelalter. Die Wiederentdeckung mittelalterlicher Musik in der Neuzeit*, Köln 2003. Zur Frage der Autorschaft vgl. Michele Callela, *Names of the Past: Musical Authorship and Historical Consciousness at the End of the Middle Ages*, in: *The Past and the Present, Papers Read at the IMS Intercongressual Symposium and the 10th Meeting of the ‚Cantus Planus‘*, hrsg. von László Dobszay, Bd. 1, Budapest 2003, S. 119–130 sowie seine Habilitationsschrift *Musikalische Autorschaft: Der Komponist zwischen Mittelalter und Neuzeit* (Zürich 2003, Dr. i. Vorb.).

Dies gilt speziell für den analytischen Umgang mit der Musik. Wenn man unter Berücksichtigung der obigen Befunde versucht, analytische Kenntnisse über den Umgang der Musiker mit drei Stimmen zu erlangen, sollte man statt von ‚Dreistimmigkeit‘ eher von einer ‚dreistimmigen Praxis‘ sprechen. Damit hat man eine den Musikern mögliche Verhaltensweise, aber keine übergeordnete geschichtswirksame Macht bezeichnet. Nach wie vor steht nur das überlieferte Repertoire der in mindestens einer Quelle dreistimmig überlieferten Sätze als Material zur Verfügung, um über die Eigenart dieser dreistimmigen Praxis Kenntnisse zu erlangen. Doch kann man eben nicht einfach vom überlieferten oder edierten dreistimmigen Notentext ausgehen. Die Vorstellung, dass dritte Stimmen in der dreistimmigen Praxis des späten Trecento flexibel *ad hoc* ergänzbar oder weglassbar sein konnten, könnte als eine der Analyse vorangehende Konzeptionshypothese fungieren. Da sie den analytischen Blick vorab lenkt, lässt sie sich durch die Analyse weder belegen noch falsifizieren, doch kann sie – begründet durch Untersuchung der notierten Quellen und gestützt auf ergänzende Textdokumente³⁹ – für die Rekonstruktion einer Kompositionstechnik in Italien um 1400 zu neuen Einsichten führen.

³⁹ Etwa in Verbindung mit literarischen Schilderungen (vgl. Anm. 36) und zeitgenössischen musiktheoretischen Texten, insbesondere zur Contrapunctus-Lehre; hierzu bietet wichtige Ausgangspunkte der Aufsatz von Margaret Bent, „Ciconia, Prosdocius, and the Workings of Musical Grammar As Exemplified in ‚O felix templum‘ and ‚O Padua‘“, in: *Johannes Ciconia. Musicien de la transition*, hrsg. von Philippe Vendrix, Turnhout 2003, S. 65–106.

Dies gilt speziell für den analytischen Umgang mit der Musik. Wenn man unter Berücksichtigung der obigen Befunde versucht, analytische Kenntnisse über den Umgang der Musiker mit drei Stimmen zu erlangen, sollte man statt von ‚Dreistimmigkeit‘ eher von einer ‚dreistimmigen Praxis‘ sprechen. Damit hat man eine den Musikern mögliche Verhaltensweise, aber keine übergeordnete geschichtswirksame Macht bezeichnet. Nach wie vor steht nur das überlieferte Repertoire der in mindestens einer Quelle dreistimmig überlieferten Sätze als Material zur Verfügung, um über die Eigenart dieser dreistimmigen Praxis Kenntnisse zu erlangen. Doch kann man eben nicht einfach vom überlieferten oder edierten dreistimmigen Notentext ausgehen. Die Vorstellung, dass dritte Stimmen in der dreistimmigen Praxis des späten Trecento flexibel *ad hoc* ergänzbar oder weglassbar sein konnten, könnte als eine der Analyse vorangehende Konzeptionshypothese fungieren. Da sie den analytischen Blick vorab lenkt, lässt sie sich durch die Analyse weder belegen noch falsifizieren, doch kann sie – begründet durch Untersuchung der notierten Quellen und gestützt auf ergänzende Textdokumente³⁹ – für die Rekonstruktion einer Kompositionstechnik in Italien um 1400 zu neuen Einsichten führen.

³⁹ Etwa in Verbindung mit literarischen Schilderungen (vgl. Anm. 36) und zeitgenössischen musiktheoretischen Texten, insbesondere zur Contrapunctus-Lehre; hierzu bietet wichtige Ausgangspunkte der Aufsatz von Margaret Bent, „Ciconia, Prosdocius, and the Workings of Musical Grammar As Exemplified in ‚O felix templum‘ and ‚O Padua‘“, in: *Johannes Ciconia. Musicien de la transition*, hrsg. von Philippe Vendrix, Turnhout 2003, S. 65–106.

Georg von Bertouch und die Cäcilienakademie in Mecheln

von Michael Wilhelm Nordbakke, Trondheim

„Bertuch war aus Helmershausen in Franken gebürtig, studierte in Jena und machte hier die Bekanntschaft Nikolaus Bachs, mit dem er eine Reise nach Italien unternehmen wollte. Er disputierte 1693 in Kiel über eine juristisch-musikalische Abhandlung *De eo quod justum est circa ludos scenicos operasque modernas*, die 1696 zu Nürnberg gedruckt wurde. Später kam er in die militärische Laufbahn und wurde Generalmajor und Gouverneur der Festung Aggershuys in Norwegen. Musik hatte er so eifrig getrieben, daß er gegen 1738 mit 24 Sonaten durch alle Dur- und Molltonarten hervortreten konnte. Ein Exemplar davon scheint er [Johann Sebastian] Bach übersendet zu haben; jedenfalls schrieb er ihm einen Brief, in welchem er die deutschen Componisten vor andern herausstrich und sich dabei auch auf Lotti berief, der seine Landsleute zwar für talentvoll aber nicht für Componisten erachte, sondern dafür halte, daß die wahre Composition sich in Deutschland fände.“¹

Georg von Bertouch (1668–1743), auch Bertuch geschrieben, veröffentlichte im Laufe seines 75-jährigen Lebens vermutlich keine einzige Komposition; gedruckte Ausgaben von Einzelwerken erschienen erst im 20. Jahrhundert. Dennoch findet sich auch in der Musikliteratur des 19. Jahrhunderts sein Name wieder, wie der obige Auszug aus Spittas Bach-Biographie und auch ein Artikel in der von François-Joseph Fétis (1784–1871) herausgegebenen *Biographie universelle des musiciens* zeigen.² Ein wichtiger Grund, warum sein Name nie in Vergessenheit geriet, sind vor allem seine 24 Sonaten in allen Dur- und Moll-Tonarten.³ Spitta wusste vermutlich nicht, dass 18 Sonaten noch erhalten waren, da sich das Autograph bis etwa 1860 in Privatbesitz befand.⁴ Den Titel muss er aber gekannt haben, denn dieser war 1739 von Lorenz Mizler (1711–1778) veröffentlicht worden: *XXIV Sonates composées par les Canons, Fugues, Contre points & parties, selon le système de 24 modes & les preceptes du fameux Musicien, componiste & Polihistor Jean Mattheson, a 3, avec la Basse continüe*.⁵ Augenfällig ist hier das Wort „Fugues“. Auch der vollständige Titel des *Wohltemperierten Klaviers* enthält das Wort „Fugen“, und dies lässt die Frage aufkommen, ob die Sonatensammlung Bertouchs als frühes Beispiel einer Nachahmung einzustufen ist, oder ob die Anregung von anderen Komponisten ausging als von Bach. Ich möchte im Folgenden einen kurzen Überblick über Musikwerke geben, die Bertouch mit Sicherheit kannte, und die somit den Hintergrund für die Sonatensammlung lieferten. Wie mehrmals festgestellt, zeigt seine Musik, dass er mit den Neuerungen Arcangelo Corellis vertraut war.⁶ Seine Mitgliedschaft in einer belgischen Cäcilienakademie ermöglicht es, detaillierte Angaben zu ermitteln, welche die Jahre 1713–1714 betreffen. Diese Akademie besaß in ihrer Bibliothek neben Werken von Corelli auch Sonaten und Suiten von Albinoni, Lully und Purcell. Obwohl sich vor allem skandinavische Musikwissenschaftler und Musiker für die wenigen er-

¹ Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, 7. Aufl., 2 Bde., Wiesbaden 1970, Bd. 2, S. 715.

² François-Joseph Fétis, Artikel „Bertuch“ in: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2. Aufl., 8 Bde., Paris 1860–1865, Bd. 1, S. 393 f.

³ Det Kongelige Bibliotek, Kopenhagen, Ny kongl.-Saml., Fol. 110d; Edition: Georg von Bertouch, *Sonatas a 3*, hrsg. von Michael Wilhelm Nordbakke (= Recent Researches in the Music of the Baroque Era 144), Middleton/Wisconsin 2006.

⁴ Mündliche Mitteilung von Jesper Düring Jørgensen, Det Kongelige Bibliotek, Kopenhagen.

⁵ Lorenz Mizler, *Neu eröffnete musikalische Bibliothek*, Bd. 1, 4. Teil, Leipzig 1739, S. 82 f.

⁶ Nils Grinde, *A History of Norwegian Music*, Lincoln/Nebraska 1991, S. 52. Siehe auch Frode Thorsen, „Georg von Bertouch: Triosonaten und Musik aus dem Mestmacher-Manuskript“, dt. von Jutta Raab Hansen, in: Beiheft zur CD Georg von Bertouch, *Trio sonatas with pieces from the music book of Jacob Mestmacher*, Bergen Barokk, Toccatà Classics TOCC 0006 (2005).

haltenen Werke Bertouchs interessiert haben, dürfte sein Name selbst in der Alte-Musik-Szene kaum ein Begriff sein. Zunächst werden deshalb einige Hintergrundinformationen zu seiner Karriere als Offizier und Musiker gegeben.

1. Biographische Skizze

1944 vollendete Rudolph Bertouch-Lehn, ein Nachfahre des Komponisten in siebter Generation, seine Arbeit an einer umfassenden und gründlich recherchierten Familiengeschichte.⁷ Das Buch bleibt bis heute ein Referenzwerk, auch wenn Bertouch-Lehn nur oberflächlich auf das Thema Musik eingeht. Die folgenden Jahreszahlen sind zum größten Teil seinem Buch entnommen.

Bertouch wurde am 19. Juni 1668 in Helmershausen geboren. Da seine Eltern Calvinisten waren, verließen sie Bayern und fanden in Thüringen eine neue Heimat. Ab 1683 erhielt Bertouch Geigen- und Kompositionsunterricht bei Daniel Eberlin (1647–ca. 1715) in Eisenach. Zu dieser Zeit dienten zwei Mitglieder der Familie Bach an der Hofkapelle des Fürsten: Johann Ambrosius Bach (1645–1695) und Johann Nicolaus Bach (1669–1753). Letzterer war mit Bertouch befreundet, sie studierten zur selben Zeit in Jena. 1693 disputierte Bertouch an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. In Kiel lernte Bertouch mit großer Wahrscheinlichkeit Musik von Johann Theile (1646–1724) kennen, der von 1673 bis 1675 als Kapellmeister Herzog Christian Albrechts, des Begründers der Kieler Universität, gedient hatte. Die Dissertation Bertouchs liefert Hinweise, dass er die Opern Theiles studiert haben könnte, denn Bertouch behandelt unter anderem die Frage, ob es zulässig sei, biblische Geschichten in Form von Opern darzustellen: „[...] ut hoc credam, ut potius longe majorem usum ex repræsentatione historiarum sacrarum in Auditores ac spectatores redundare existimem, quam ex historiis profanis, cum ad pietatem excitandam ac fovendam multum facere possint.“⁸ Theile war der erste Komponist, der an der Hamburger Gänsemarkt-Oper wirkte. Zwei seiner Opern basierten auf biblischen Geschichten: *Adam und Eva* (1678) und *Die Geburth Christi* (1681).⁹ Bertouchs positive Einstellung bezieht sich möglicherweise auf diese Opern. Theile galt als einer der herausragenden Kontrapunktiker seiner Zeit. Sein umfangreiches musiktheoretisch-kontrapunktisches Werk, das sogenannte *Kunstabuch*,¹⁰ enthält Kompositionen, die verschiedene kontrapunktische Techniken beispielhaft erklären. Zwei dieser Kompositionen sind Messen, und durch die Verwendung von doppeltem Kontrapunkt generiert Theile zwei weitere Messen. Drei Sätze, die dem *stile antico* verpflichtet sind,¹¹

⁷ Rudolph Bertouch-Lehn, *Efterretninger om Slægten Bertouch i Danmark og Norge*, Kopenhagen 1944.

⁸ „Ich finde, es entsteht für die Zuschauer und Schauspieler ein weit grösserer Nutzen aus heiligen Geschichten zum Vorführen, als aus weltlichen Geschichten, nachdem sie viel dazu beitragen können, die Tugend zu hegen und fördern.“ Georg von Bertouch, *De eo quod justum est circa ludos scenicos operasque modernas*, Kiel 1693, Kap. 2. Mehrere gedruckte Exemplare sind erhalten, aber es handelt sich zum Teil um unterschiedliche Auflagen. Die Standorte sind: Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz; Dresden, Sächsische Landesbibliothek / Staats- und Universitätsbibliothek; Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek; Gotha, Forschungs- und Landesbibliothek; Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek; München, Bayerische Staatsbibliothek.

⁹ Johann Mattheson, *Der musicalische Patriot*, Hamburg 1728, S. 177.

¹⁰ Johann Theile, *Musikalisches Kunstbuch*, hrsg. von Carl Dahlhaus (= Denkmäler Norddeutscher Musik 1), Kassel 1965.

¹¹ Der 1. Satz der Sonate in e-Moll, der 3. Satz der Sonate in cis-Moll und der Schlusschor der Kantate *Gott der Herr, der Mächtige, redet* (Staatsbibliothek zu Berlin, Mus. Ms. 30096) sind Kompositionen im *stile antico*. Kennzeichnend ist vor allem die archaisierend wirkende Aufzeichnung in großen Notenwerten.

und die konsequente Verwendung von doppeltem Kontrapunkt in den zweistimmigen Sätzen, die in Bertouchs Sonatensammlung vorkommen, könnten Anspielungen auf das Kunstbuch sein.

Die von Spitta erwähnte Reise nach Italien fand wahrscheinlich während des Frühjahres 1693 statt, denn im Juli desselben Jahres ließ er sich für die dänische Armee anwerben.¹² Nun hatte er die Laufbahn eines Soldaten endgültig eingeschlagen. 1699 heiratete er Anne Weyle Bredahl (1675–1735), und im folgenden Jahr kam das erste von vier Kindern zur Welt. Nur der jüngste Sohn, Carl Rudolph, der 1709 geboren wurde, überlebte den Vater. Während der Jahre bis 1719 nahm Bertouch an nicht weniger als 22 Schlachten teil. Der Feldzug durch Brabant stellte vermutlich den Höhepunkt seiner militärischen Karriere dar; sein jüngster Sohn wurde nach dem Heerführer, dem Herzog von Württemberg, genannt. Ab 1719 war Bertouch Kommandant der Festung Akershus in Christiania, heute Oslo. Nachdem das Königreich Dänemark-Norwegen jetzt eine friedliche Periode durchlebte, konnte sich Bertouch auch auf andere Aufgaben als die eines Offiziers konzentrieren. Er war sicherlich eine einflussreiche Persönlichkeit im Musikleben von Christiania, aber Einzelheiten sind kaum bekannt. Außerdem stand er mit berühmten Musikern in Deutschland in brieflichem Kontakt, so vor allem mit Johann Mattheson, den er bereits vor 1717 kennenlernte; Matthesons Buch *Das beschützte Orchestre* (Hamburg 1717) ist Bertouch und zwölf anderen Musikern gewidmet, unter anderem Georg Friedrich Händel, Johann Kuhnau und Georg Philipp Telemann. 1740 verfasste der kommandierende General in Norwegen, Hans Jacob Arnoldt (1669–1758), eine Klage gegen Bertouch, der befürchten musste, vor ein Kriegsgericht gestellt zu werden. Der König zeigte sich aber mild, und Bertouch wurde in Gnade und im Range eines Generalleutnants entlassen. Den Ruhestand konnte er nur drei Jahre genießen; Bertouch starb am 14. September 1743 in Christiania.

Anhand von Angaben, die Bertouch in einem Brief vom 19. Juni 1738 genannt hatte, schreibt Mattheson: „Er stieg hernach [d.h. nach 1693] immer höher, so wohl durch seine Geschicklichkeit in der Musik und Setzkunst, (wie er denn wircklich zum Haupt der musikalischen Academie in Mecheln ernannt worden) als durch seine, dreyen Königen von Dänemarck geleisteten, wichtigen Dienste [...]“¹³ Auch von Mizler wird berichtet, Bertouch sei das „Haupt von der musikalischen Academie zu Mecheln“.¹⁴ Weder Bertouch-Lehn noch andere Autoren, die sich mit der Biographie Bertouchs befassen, gehen näher auf diese Angabe ein. Das Musikkonservatorium in Mecheln wurde im 19. Jahrhundert gegründet und hat offensichtlich keine Vorgeschichte; von daher wirkt die Angabe eher unplausibel. Gleichwohl sind noch Quellen vorhanden, welche die Existenz der Akademie bescheinigen und eindeutig zeigen, dass sie keineswegs ein Fantasieprodukt Bertouchs war.

¹² Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, S. 23 f.

¹³ Vgl. Anm. 12.

¹⁴ Vgl. Anm. 5.

2. Mecheln

Im Jahr 1903 veröffentlichte Georges Van Doorslaer (1864–1940) in einer heimatkundlichen Zeitschrift einen Artikel „Académie Ste-Cécile“. Er schreibt:¹⁵

„Durch reinen Zufall entdeckten wir die Existenz dieser Gesellschaft in Mecheln und wie sie während der Mitte des 18. Jahrhunderts blühte. In einem in Leder gebundenen Buch stießen wir auf den Verkaufskatalog *Moons-Vanderstraeten-Van Leries*, der unter der Nummer 167 im fünften Teil angibt: *Grand Registre de Messieurs de l'Académie établie sous la protection de Sainte Cécile vierge et martyre leur illustre Patrone dans la ville et Province de Malines*. Ein Eintrag lautet: ‚Eine sehr interessante Handschrift. Sie enthält unter anderem ein Verzeichnis der Mitglieder dieser Musikakademie ab dem Jahr 1704 sowie einen Katalog von deren Musikbibliothek.‘ Das war schon mehr als genug, um unsere Neugierde zu wecken, und die Angaben zeigten, dass das Register vom verstorbenen Herrn Kempener gekauft worden war, einem Gelehrten, der sich leidenschaftlich mit der Vergangenheit Mechelns und der Geschichte der Stadt beschäftigte. Die interessante Handschrift ist freundlicherweise zu unserer Verfügung gestellt worden, und dies hat es uns erlaubt, die Gesellschaft, von der unsere Archive völlig schweigen, neu ins Leben zu rufen.“

In dem Artikel werden große Auszüge aus dem erwähnten Register in den Originalsprachen (Französisch und Flämisch) wiedergegeben: Das Vorschriften- und Regelwerk, das Verzeichnis der Mitglieder, die Resolutionen und das detaillierte Verzeichnis der Musikalien. Ein lateinischer Spruch zierte die erste Seite des Registers: „Omnibus mundi placuisse res est plena fortunae, placuisse doctis plena virtutis, placuisse nullis plena doloris.“¹⁶ Eine beschriftete Abbildung der heiligen Cäcilia, umgeben von epochentypischen Musikinstrumenten, erinnert an den Namen der Akademie (Abbildung 1). Das Register zeigt eindeutig, dass Bertouch Mitglied der Akademie gewesen ist. Die Akademie bestand von 1704 bis 1773, und es geht daraus hervor, dass Bertouch irgendwann zwischen 1710 und 1715 aufgenommen wurde. Vier eigene Kompositionen, von welchen zwei selbstbiographischen Inhalts waren, brachte er mit sich: *La Bataille de Denain*, *Sonata Dolorosa*, *Carillon* und *La Prise de Douay*. Die Belagerung von Douai, auf die sich die vierte Komposition bezieht, fand 1710 statt, die zuerst erwähnte Schlacht bei Denain zwei Jahre später. Ein Blick auf die Lebensdaten, die von Bertouch-Lehn gesammelt wurden, zeigt, dass Bertouch vom Anfang des Jahres 1713 bis April 1714 die Möglichkeit gehabt hätte, Mecheln regelmäßig zu besuchen.¹⁷ Es scheint plausibel, dass seine Mitgliedschaft diesem Zeitraum zuzuordnen ist. Natürlich hätte er die Stadt auch früher aufsuchen können, sogar mehrmals,¹⁸ aber die Angaben des Registers deuten an, dass seine Mitgliedschaft erst nach dem Jahr 1710 begann.

Die übrigen Mitglieder der Akademie waren vornehme Herren: Adelige, Beamte, Anwälte und Geistliche. Die meisten sind allerdings als Dilettanten zu bezeichnen. Unter den neun Begründern findet sich der Organist des Doms, Antoine Colfs (gest. 1729), vermutlich eine der kompetentesten Persönlichkeiten der Akademie. Doorslaer scheint sich der Tatsache nicht bewusst zu sein, dass Colfs einen kleinen, doch nicht unbedeutenden Platz in der Musikgeschichte einnimmt: der musikbegabte Großvater

¹⁵ Georges Van Doorslaer, „Académie Ste-Cécile“, in: *Oudheidkundige Kring van Mechelen*, 13. Jg., 1903, S. 88–134. – Übersetzung: M. W. Nordbakke.

¹⁶ „Allen zu gefallen ist eine sehr glückliche Sache; den Gelehrten zu gefallen eine sehr tugendhafte Sache; niemandem zu gefallen eine sehr schmerzhaft Sache.“

¹⁷ Das Regiment, zu dem Bertouch gehörte, musste in den Niederlanden ausharren, bis die fällige Miete bezahlt war. Siehe Rudolph Bertouch-Lehn, *Efterretninger*, S. 10.

¹⁸ Die Familie Bertouch ist wahrscheinlich ein Zweig der berühmten Familie Berthout, die in Mecheln ihre Wurzeln hat. Vgl. Ernst Johann Albrecht von Bertouch, *Berthout genannt Bertouch, ein altes Brabanter Dynasten-Geschlecht. Genealogisch-heraldische Skizze*, Wiesbaden [1876]. Vielleicht war Bertouch gerade deshalb daran interessiert, die Stadt zu besuchen.



*Cécile vierge fidelle,
Chantoit sans-cesse au Seigneur,
Sa voix était douce et belle,
Et dans l'ardeur de son zele,
Ab! Seigneur, s'écrioit-elle,
Rendez sans tache mon coeur.*

Die heilige Cäcilia, Abbildung aus dem Register der Cäcilienakademie in Mecheln (nach: Georges Van Doorslaer)

von sechs Monaten gewählt, aber die Amtszeit konnte um sechs Monate verlängert werden. Leider geht aus dem Register nicht hervor, ob Bertouch jemals Inhaber eines dieser Ämter war.

Im Laufe seines Aufenthaltes in Brabant lernte Bertouch offensichtlich lokale Musiktraditionen kennen: Eine der vier Kompositionen, mit denen sich Bertouch in die Akademie einführte, trägt den Titel *Carillon*, und Mecheln gilt auch heute als Zentrum für die Ausbildung von Carillonneuren. Bei der *Sonata Dolorosa* liegt die Vermutung nahe, es handele sich um eine Triosonate. Eberlin, der Lehrer Bertouchs, veröffentlichte 1675 in Nürnberg eine Sammlung von Triosonaten, die alle italienische Titel tragen: *La Diana, la Eminenza, la Favorita, la Generosa, l'Amorosa, la Herculisca*.²¹ Die beiden anderen Kompositionen liefern einen Hinweis, dass Bertouch auch zu dieser Zeit Musik mit kriegerischem Ausdruck schrieb. Der Schluss seiner Sonate in Cis-Dur, die vermutlich

Beethovens, Lodewijk Van Beethoven (1712–1773), erhielt mit großer Wahrscheinlichkeit Musikunterricht bei ihm, nachdem er am 10. Dezember 1717 als Schüler an der „Koralschule“ aufgenommen wurde.¹⁹

Die Mitglieder versammelten sich wöchentlich in einem Gebäude, das im 18. Jahrhundert unter dem Namen „Koningin van Sweden“ bekannt war²⁰. Mithilfe einer detaillierten Inventarliste rekonstruiert Doorslaer das Innere des Saales. Zwei Statuen der heiligen Cäcilia waren Bestandteile der Dekoration. Nahrung und Getränke (Bier und Wasser) wurden besorgt, aber das Rauchen war verboten. Mitglieder, die zu Proben oder obligatorischen Messen nicht erschienen, mussten mit Geldstrafen rechnen. Da die musikalische Teilnahme an katholischen Messen zu den Aufgaben der Akademie gehörte, stellt Bertouchs Mitgliedschaft ein Paradox dar, und zwar vor allem dann, wenn die Angabe, Bertouch sei das Haupt der Akademie gewesen, wirklich zutrifft. Seine Eltern legten ja großen Wert auf ihre protestantische Zugehörigkeit. Die Führung der Akademie bestand aus drei Personen: einem Intendanten („Prévôt“), einem Dekan („Doyen“) und einem Kassierer („Fiscal“). Diese Personen wurden zunächst für die Dauer

¹⁹ Heinz Freiberger, *Beethoven. Ein Bekenntnis. Mit Briefen und Zeitdokumenten*, Berlin 1951, S. 20. Siehe auch Jeroen Marivoet, „Stadsgidsen brengen componist naar het heden“, in: *Het Nieuwsblad*, 5. April 2006.

²⁰ Das Haus, dessen Adresse im Jahr 1903 „Botermarkt 3“ lautete, existiert heute nicht mehr.

²¹ Daniel Eberlin, *Trium mirifice variantium fidium concordiae*, Nürnberg 1675.

25 Jahre später entstand, gehört in diese Kategorie. Eine biblische Kantate aus dem Jahr 1718 enthielt wahrscheinlich auch heroische Musik, da der Titel *Helden-Stück* lautete, und eine Trompete Teil der Besetzung war.²² Bertouch fügte sich damit in die lange Reihe von Komponisten ein, die Schlachtszenen vertont haben, doch wäre es in seinem Falle angebracht, von „musikalischem Kriegsjournalismus“ zu reden, denn er befand sich ja selbst auf den Schlachtfeldern, die er in Tönen „beschrieb“!

In der *Liste der stucken van `t musick* sind die Musikalien der Akademie nach Stimmenzahl und Besetzung katalogisiert. Es geht nicht daraus hervor, ob es sich um gedruckte oder handgeschriebene Musikalien handelt, aber auffällig viele der Werke finden sich in den Katalogen des Amsterdamer Musikverlegers Estienne Roger wieder²³ und zwar in der Zeit von 1700 bis 1715. Corellis Concerti grossi op. 6 (1714) zählen zu den jüngsten Werken.²⁴ Italienische Komponistennamen sind in der Mehrheit. Dennoch können mindestens drei Komponisten mit der Stadt Brüssel in Verbindung gebracht werden: Alphonse d'Eve, Pietro Torri und Giuseppe Trevisani.²⁵ Französische Musik ist nur durch Jean-Baptiste Lully und Michele Masciti vertreten. Mit der Ausnahme von Tomaso Albinoni, Corelli, Jean-Baptiste Lully und Henry Purcell handelt es sich um Komponisten, die in unseren Tagen von der Musikgeschichtsschreibung nahezu vergessen sind. Schon lange vor 1750 – und erst recht danach – musste dieses Repertoire als altmodisch empfunden worden sein. Die Musikbibliothek entstammt eindeutig der ersten Phase der Akademie; die Mitglieder bemühten sich ab 1715 anscheinend nicht mehr darum, die Sammlung zu erweitern, sondern griffen auf andere Musikalien zurück. Gerade aus diesem Grund vermittelt der Katalog einen einzigartigen Überblick über Werke, die Bertouch während seines Aufenthaltes in Brabant studieren konnte.

Zwanzig der Komponisten, die in dem Katalog vertreten sind, lassen sich problemlos identifizieren (Abbildung 2). Neun andere Namen bleiben rätselhaft.²⁶ Suiten (Ouvvertüren), Triosonaten und Konzerte sind mit Abstand die beliebtesten Gattungen. Etwas fehl am Platz wirken die Sonaten von Johann Heinrich Schmelzer („12 Sonaten van Smelser“ und „1 Sonate van Smelser a 2 viol. et bass. cont.“), die um 1713 bereits über 50 Jahre alt waren. Die Triosonaten Schmelzers erschienen 1659 in Nürnberg,²⁷ und sie hätten durchaus Teil des Repertoires Eberlins sein können, der von 1673 bis 1675 in Nürnberg wirkte. Eberlin hätte die Musik an Bertouch weitervermitteln können, und gerade die Mitgliedschaft Bertouchs wäre eine plausible Erklärung, warum diese Sonaten in der Bibliothek der Cäcilienakademie auftauchen. Die Sonaten gelten als extrem in ihren technischen und musikalischen Anforderungen.²⁸

²² Johann Mattheson, *Critica Musica*, Hamburg 1722–1725, Bd. 1, Teil 7, S. 181 f. Siehe auch den Artikel „Bertouch“ in: Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732, S. 90.

²³ Siehe François Lesure, *Bibliographie des éditions musicales publiées par Estienne Roger et Michel-Charles Le Cène*, Amsterdam, 1696–1743, Paris 1969.

²⁴ Die zwei anderen Werke von Corelli sind: „6 Preludien, allemanden & c. et 6 sonaten van Arcangelo Correlly“ (für Violine und Generalbass) und „12 Preludien, allemanden & c. van Archangelo Correlli a 2 viol. et bas. cont.“

²⁵ Giuseppe Trevisani ließ 1706 in Brüssel eine Sonatensammlung für Violine und Continuo drucken: „Sonate a Violino e Cembalo che accompagna [...] Opera Prima“. Ein Exemplar befindet sich in der British Library.

²⁶ Autgarde, Canter, Cox, Gillotti, Guty, Loyslet (Jean Baptiste Loeillet?), Tolle, Vennetto, Walter.

²⁷ Johann Heinrich Schmelzer, *Duodena selectarum sonatarum*, Nürnberg 1659.

²⁸ Siehe Nikolaus Harnoncourt, *Musik als Klangrede*, Salzburg und Wien 1982, S. 210.

Komponist	Anzahl der Werktitel
Henrico Albicastro (ca. 1670–1738)	1
Tomaso Albinoni (1671–1750)	4
Antonio Luigi Baldacini (um 1700)	1
Antonio Caldara (ca. 1670–1736)	1
Arcangelo Corelli (1653–1713)	3
Alphonse d'Eve (1666–1727)	7
Gottfried Finger (ca. 1660–1730)	4
Jean-Baptiste Lully (1632–1687)	1
Carlo Antonio Marini (ca. 1670–1717)	1
Michele Masciti (ca. 1664–1760)	1
Artemio Motta (geb. 1661)	1
John Christopher Pepusch (1667–1752)	1
Johann Christoph Petz (1664–1716)	8
Henry Purcell (1659–1695)	3
Johann Heinrich Schmelzer (1623–1780)	2
Giulio Taglietti (1660–1718)	2
Luigi Taglietti (1668–1715)	1
Giuseppe Torelli (1658–1709)	2
Pietro Torri (1650–1737)	1
Giuseppe Trevisani (um 1700)	1

3. Die Jahre 1738–1740

Die Mitgliedschaft Bertouchs in der Cäcilienakademie lässt sich mit großer Wahrscheinlichkeit den Jahren 1713–1714 zuordnen. Dies lässt die Frage aufkommen, warum die Mitgliedschaft 25 Jahre später von Mizler erwähnt wird, und welche Beweggründe den alternden Bertouch dazu veranlasst haben könnten, diese und andere positive Angaben an die Musikszene in Leipzig zu vermitteln. Im selben Jahr, als Bertouch an Bach schrieb und ihm über seine Sonatensammlung berichtete, gründete Mizler die *Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften* mit dem erklärten Ziel, dem „Prinzip der Wissenschaften“ in der Musik zu neuer Geltung zu verhelfen. Er zählte zu den musikalischen Wissenschaften alles, „was die Historie anbelangt, als auch, was aus der Weltweisheit, Mathematik und Redekunst und Poesie gehört“.²⁹ Mattheson hat Bertouch sehr wohl auf die Gründung dieser exklusiven Gesellschaft aufmerksam machen können. Es ist denkbar, dass Bertouch, der mit Musikern wie Mattheson und Lotti korrespondierte, sich angesprochen fühlte und die Sonatensammlung als wichtigsten Teil der Bewerbungsunterlagen konzipierte. Die Anforderungen waren hoch; die Mitglieder der Gesellschaft mussten regelmäßig theoretische oder musikalische Beiträge liefern. Wie auch immer es sich verhalten haben mag, es ist auffällig, dass die Arbeit an der Sonatensammlung ausgerechnet im Jahr 1738 besprochen wurde.

Wie bereits erwähnt, startete General Arnoldt 1740 (oder vielleicht noch früher) einen persönlichen Angriff auf Bertouch. Seine finanzielle und soziale Lage änderte sich, als

²⁹ Franz Wöhlke, *Lorenz Christoph Mizler – ein Beitrag zur musikalischen Gelehrtengeschichte des 18. Jahrhunderts*, Würzburg 1940. Siehe auch Rainer Bayreuther, „Struktur des Wissens in der Musik-Wissenschaft Lorenz Mizlers“, in: *Die Musikforschung*, 56. Jg., 2003, Heft 1, S. 1–22.

er gezwungen wurde, in den Ruhestand zu gehen. Seit fünf Jahren war er verwitwet, und möglicherweise schwanden ihm jetzt die Kräfte, die er zur Veröffentlichung der umfangreichen Sonatensammlung gebraucht hätte. Der Editionsprozess wäre auf jeden Fall ein kostspieliges Projekt geworden. Das Autograph weckt nicht den Eindruck einer Reinschrift, die einem Verleger als Stichvorlage hätte dienen können. Die Erstellung einer solchen Vorlage hätte viel Zeit in Anspruch genommen. Angesichts einer solchen Aufgabe kann es sein, dass Bertouch seine Pläne aufgab.

Die genauen Umstände und Hintergründe der Sonatensammlung werden vermutlich nie geklärt. Zwar wurde das *Wohltemperierte Klavier* 1722 vollendet, aber die erste gedruckte Ausgabe erschien erst 79 Jahre später. Die erste deutsche Publikation mit Stücken in allen 24 Dur- und Moll-Tonarten veröffentlichte Mattheson 1719.³⁰ Bertouch, der sich nachdrücklich auf Mattheson als seinen Lehrmeister berief,³¹ kannte mit Sicherheit diese Sammlung von Generalbassübungen. Hingegen bleibt unklar, ob er die Sonaten von Johann Christian Schickhardt (1681–1762) jemals kennenlernte. Dieser ließ um 1735 in London eine Sammlung von zweistimmigen Sonaten in allen 24 Dur- und Moll-Tonarten drucken.³² Das Register der Cäcilienakademie in Mecheln zeigt jedoch, dass Bertouch qualitativ hochwertige Beispiele aus der ganzen Blütezeit der Triosonate hat studieren können, angefangen mit den Sonaten Schmelzers und Eberlins bis zu den Sonaten und Konzerten Corellis.

Danksagung

Besonderer Dank gilt Herrn Dr. Albrecht Gaub (Middleton/Wisconsin) für die wertvollen, kritischen Hinweise und für die Durchsicht und Korrektur. Freundliche Unterstützung in quellenkundlichen Fragen erhielt ich von Herrn Marc Alcide (Sint-Katelijne-Waver) und Herrn Henri Installé (Mecheln).

³⁰ Johann Mattheson, *Exemplarische Organisten-Probe im Artikel vom General-Bass*, Hamburg 1719. Siehe Thomas Synofzik: „'Fili Ariadnaei': Entwicklungslinien zum Wohltemperierten Klavier“, in: *Bach. Das Wohltemperierte Klavier I. Tradition, Entstehung, Funktion, Analyse. Ulrich Siegele zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Siegbert Rampe (= Musikwissenschaftliche Schriften 38), München und Salzburg 2002, S. 109–146. Siehe auch Rudolf Rasch, „The Musical Circle – from Alfonso to Beethoven (II)“, in: *Tijdschrift voor Muziektheorie*, 2. Jg., 1997, S. 110–133.

³¹ Vgl. Anm. 12.

³² Johann Christian Schickhardt [Schickhardt], *L'Alphabet de la Musique* op. 30, London ca. 1735; Faks., hrsg. von Marcello Castellani (= *Monumenta musicae revocata* 12), Florenz 1992.

Über die verschollen geglaubte Schauspielmusik zu Shakespeares „Othello“ von August Wilhelm Ambros

von Stefan Wolkenfeld (Frankfurt am Main)

– 1 –

August Wilhelm Ambros (1816–1876) ist der Forschung heute in erster Linie durch seine musikhistorischen und musikästhetischen Arbeiten, wie die unvollendet gebliebene *Geschichte der Musik* (1862–1878) oder seine, sich auf Hanslicks *Vom musikalisch Schönen* beziehende Schrift *Die Grenzen der Musik und Poesie* (1856) bekannt. Seinen Zeitgenossen war er jedoch vorrangig als Komponist und Musikkritiker ein Begriff.¹ Zwar wandelte sich dieses Bild seit seiner Berufung als außerordentlicher Professor für Musikgeschichte an die Prager Universität im Jahr 1869, doch blieb Ambros trotz der offensichtlichen Verlagerung seiner Tätigkeit bis zu seinem Lebensende kompositorisch tätig, wie seine Werkliste² eindeutig belegt.

¹ Max Dietz, Art. „August Wilhelm Ambros“, in: *ADB I*, Leipzig, 1875, S. 764–766; Robert Eitner, Art. „August Wilhelm Ambros“, in: *MfM IX*, Berlin, 1877, S. 7–12; Mendel-Reißmann, Art. „August Wilhelm Ambros“, Berlin 1870, S. 193–196; Wurzbach, Art. „August Wilhelm Ambros“, Wien, 1856, S. 26.

² Eine erste, jedoch unvollständige Auflistung der edierten Kompositionen wurde von Eitner in den *MfM* 1877 vorgelegt. Als weitere Quellen sind zu nennen: Guido Adler, Art. „August Wilhelm Ambros“, in: *Neue Österr. Biographie*, Abt. 1. Bd. 7, Wien, 1931, S. 33–45; Bonnie und Erling Lomnäs, Dietmar Strauß, *Auf der Suche nach der poetischen Zeit. Der Prager Davidsbund: Ambros, Bach, Bayer, Hampel, Hanslick, Helfert, Heller, Hock, Ulm. Zu einem vergessenen Abschnitt der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, 2 Bände, Saarbrücken 1999, sowie die Artikel von Friedrich Blume und Volker Kalisch in *MGG I* und *MGG II*.

1841: Larghetto für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello (unediert). 1848: Ouvertüre zu Tiecks *Genoveva* (vernichtet), Schauspielmusik zu Shakespeares *Othello* (unediert). 1849: Mignons und des Harfners Gesang: „Nur wer die Sehnsucht kennt“ aus Goethes *Wilhelm Meister* (unediertes Ms.) 1850: Stabat mater a-moll (unediert), Monodram *Libusas Prophezeiung* (unediert). 1851: Symphonie Nr. 1 (unediert; UA: Prag 1852). 1852: Scherzo e Capriccio für Pianoforte, op.4 (Wien, Glögl), Klaviersonate E-Dur, op. 5 (Wien, Witzendorf), Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello D-Dur, op.6 (Prag, Christoph und Kuhé), *Auf der Wanderschaft*, Charakterstücke für Pianoforte, op. 7 (Prag, Christoph und Kuhé). 1854: Ouvertüre zu Kleists *Kätzchen von Heilbronn* (unediert), Ouvertüre zu Calderons *Il magico prodigioso* (unediert). 1857: Missa solemnis Nr. 2 a-moll (unediert). 1859: *Landschaftsbilder*, Charakterstücke für Pianoforte, op. 8 (Prag, Veit). 1860: *Kindheitstage*, 14 kurze Klavierstücke für kleine und große Leute, op. 9 (Leipzig, Breitkopf und Härtel). 1861: *Libelle*, Konzerzettüde für Pianoforte, op. 10 (Erfurt, Bartolomäus). 1862: Phantasiestücke für Pianoforte, op. 14 (1. Aufl.: Prag, Fleischner; 2. Aufl.: Leipzig, Forberg). 1863: Zwei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, op. 12 (Prag, Christoph und Kuhé). 1865: Missa (Nr. 1) B-Dur (unediert), Sonate für Violine und Pianoforte (unediert; UA Prag 1865 durch Liszt und Sivori), Drei Gesänge für eine Singst. mit Begleitung des Pianoforte, op. 16 (Leipzig-Winterthur, Rieter-Biedermann). 1868: Oper *Břetislav a Jitka* (unediert, nur die Ouvertüre erhalten). 1872: Klaviersonate c-moll, op. 19 (Wien, Gotthard). 1873: Zwei Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte, op. 20 (Wien, Gotthard), *Rabenlied* für eine Singstimme mit Pianoforte, op. 21 (Wien, Gotthard). 1876: *Der Prager Musikant*, für eine Singst. mit Begleitung des Pianoforte, op. 22 (Wien, Friedrich Schreiber), *Frau Hitt*, Ballade für Singstimme mit Pianoforte, op. 23 (Wien, Friedrich Schreiber), *Musikalische Reisebilder* für das Pianoforte, op. 24 (Wien, Friedrich Schreiber), Romanze für Klavier, op. 26 (unediert). Ohne Jahreszahl: Toccatina für Pianoforte (1879 in einem Album zur Feier der Silberhochzeit des österreichischen Kaiserpaars veröffentlicht), *Geistergruß* (ediert als Beilage zur Zeitschrift *Erinnerungen*, 1857), Quintett für Pianoforte und Streicher f-moll (unediert), *Norwegische Fjordlandschaft* für das Pianoforte (ediert), Klavierkonzert (Mary Krebs gewidmet, verschollen), Symphonie Nr. 2 (nach Adler, verschollen), Symphonie in E (unediert), Larghetto für Physharmonica (unediert), *Herzensfrühling*. Ein Liederkreis, Caecilien gewidmet von Faustinus für 1 Stimme und Pianoforte (unediert). Lomnäs und Strauß führen zudem nicht näher spezifizierte „Kirchenmusikalische Werk“ und „Lieder“ auf. In seinen Briefen erwähnt Ambros des Weiteren eine Violinsonate (vor 1860), ein *Ecce Agnus a 8 voci* (vor 1860), ein Streichquartett (vor 1860) sowie einen Liedsatz über das bekannte Adventslied „Es kommt ein Schiff geladen“ zu vier Stimmen über deren Erhalt keine Aussage getroffen werden kann.

Neben zahlreichen, mit Opuszahlen versehenen Liedern, Klavier- und Kammermusik, die zu einem großen Teil veröffentlicht wurden³, führt die Literatur⁴ eine große Anzahl von unveröffentlichten Werken auf, darunter zwei Messen, ein Stabat Mater, drei Symphonien, das Melodram *Libusas Prophezeiung* die Oper *Břetislav a Jitka*, sowie Overtüren zu Tiecks *Genoveva*, Kleists *Käthchen von Heilbronn* und Calderóns *Il magico prodigioso*.

Die Overtüre und Schauspielmusik zu Shakespeares *Othello*, deren erfolgreiche Aufführung zwar von zahlreichen zeitgenössischen Musik- und Konversationslexika erwähnt wurde, über deren Verbleib jedoch Unklarheit bestand⁵, galt bisher (vgl. Artikel zu August Wilhelm Ambros in der MGG II als auch Grove²) als verschollen.

Diese Einschätzung bedarf einer Revision. Die Schauspielmusik zu Shakespeares *Othello* ist keineswegs verschollen. Das Autograph der Komposition befindet sich vielmehr seit 1939 im Besitz der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek⁶, wo es bisher jedoch vor den Augen der Forschung verborgen geblieben zu sein scheint.

– 2 –

Das erhaltene Autograph der Schauspielmusik zu *Othello* wurde von August Wilhelm Ambros eigenhändig auf 80 Blättern im Quartquerformat in Partitur gebracht, die nachträglich zu einem Buch gebunden wurde.⁷

Auf der Innenseite des vorderen Buchdeckels finden sich wichtige und bisher nicht verfügbare Angaben zur Aufführungsgeschichte der Komposition. Die Uraufführung fand am 4. März 1848 im „k. Stände-Theater zu Prag“ (heute Stavovské divadlo) statt, eine weitere Aufführung, die von Ambros in einem Brief vom 25. März 1848 an seine Mutter erwähnt wird⁸, folgte am 13. April 1848 bei den Prager „Philosophen-Concerten“ zugunsten Not leidender Philosophiestudenten im damals häufig auch für Konzerte genutzten Saal auf der Sophieninsel (heute Žofin), für die auch eine Zeitungsankündigung existiert:

„Tagesanzeiger. Donnerstag, 13. April. Um 12 Uhr Mittags (im Sophieninselsaale): Concert zum Besten dürftiger Hörer der Philosophie. (Programm: 1. Abth. a) Ouverture zu „Serafine“ von Tomaschek; b) Prolog von Uffo Horn vorg. v. Vlad. Pollert; c) Piach národní gardy, von Peschta, in Musik gesetzt von J. B. Skraup, vorg. v. den Hrn. Mitgliedern der Sophienakademie; d) Variationen für die Violine von Mayseder, vorg. v. Fr. Hoffmann; e) Jubellied von Moritz Hartmann in Musik gesetzt von J. F. Kittl, vorg. v. den Hrn. Emminger, Reichel und Versing; f) die „Universität“ v. B. A. Frankl, in Musik gesetzt von Fr. Skraup, vorg. von Hrn. Kunz und den Hrn. Mitgliedern der Sophienakademie – 2. Abth. Musik zu Shakespeares *Othello* von Dr. Ambros mit vermittelndem Text von Alf. Meißner, Moritz Hartmann, Fr. Hebrich, Jos. Bayer. Die Variat. 2, 3, 5 und 6 sind auf Veranlassung eines Hrn. Ruschotzes eigens zu diesem Concerte geschrieben worden, so wie auf Veranlassung des Hrn. Dr. Ambros der vermittelnde Text zu seinem *Othello*.)“⁹

³ Eitner nimmt an, dass Ambros seine Bücher und größeren Aufsätze ebenfalls in sein Opusverzeichnis aufgenommen habe. Die Lücken innerhalb der Opuszahlen lassen sich jedoch nicht durch Ambros' Schriften auf der Basis ihres Entstehungsjahres schlüssig füllen.

⁴ Volker Kalisch (Friedrich Blume), Art. „August Wilhelm Ambros“, in: MGG II, 1, Kassel 2001, Sp. 583–586.

⁵ Siehe beispielsweise die in der MGG II nicht korrigierten Angaben von Friedrich Blume: „[Ouvertüre] zu Shakespeares *Othello* [mit Bühnenmusik] soll in London aufgef. worden sein, ist aber verschollen.“ Friedrich Blume, Art. „August Wilhelm Ambros“, in: MGG I, 1, Kassel 1949, Sp. 413.

⁶ ÖNB, Mus. Hs. 20257. Autographe Partitur der gesamten Schauspielmusik. Ein Vermerk auf der Karteikarte gibt Auskunft über die Aufnahme der Komposition in die Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek: „gekauft vom Antiquariat Hinterberger 1939, 11.10.“

⁷ Abgeschnittene Bleistifteintragungen an den Innenrändern des Autographs lassen diese Annahme zu.

⁸ ÖNB, HAN: Autogr. 304/76-3. August Wilhelm Ambros an seine Mutter. Prag, 25.03.1848.

⁹ Bohemia XXI, Nr. 59 (13.04.1848), S. 6.

Darüber hinaus fanden nach den Eintragungen Ambros' auf der Innenseite des vorderen Einbandes Aufführungen der Komposition im Dezember 1854 (ein genaues Datum wird nicht angegeben) sowie am 2. Mai 1857 statt. Aus einer weiteren Notiz auf der Innenseite des hinteren Buchdeckels lässt sich des Weiteren der Entstehungszeitraum der Komposition nachweisen. Ambros begann die Arbeit an *Othello* am 19. Januar 1848 und schloss diese am 20. Februar des gleichen Jahres ab.

Nach heutiger Quellenlage lässt sich nicht nachweisen, ob bei allen dort verzeichneten Konzerten die gesamte Schauspielmusik oder nur Teile daraus erklingen sind. Während Ambros' eigenhändige Notizen im hinteren Buchdeckel auf Ersteres schließen lassen (hier sind eigenhändige Aufführungsdauern der gesamten Schauspielmusik vermerkt), finden sich in der Literatur auch Angaben, die sowohl auf eine Aufführung der gesamten Musik als auch nur der Ouvertüre hindeuten. So erwähnt Mendel-Reißmann, dass im Jahr 1848 „vom ihm [Ambros] selbst einstudiert und dirigiert, in einem Concerte des Cäcilienvereins die Ouvertüre zu Shakespeares ‚Othello‘, welche ihm enthusiastische Ehrenbezeugungen von Seiten Tomaschek's, Alexander Dreyschock's so wie den Beifall des Publicums eintrug“¹⁰ aufgeführt wurde, was durch Wurzbach bestätigt wird.

„Noch mehr [gefiel] seine Ouverture zu Shakespeares „Othello“, welche Dreyschock, mit dem sich A. befreundete, nach London mitnahm, wo seitdem A.'s Ouverture jedesmal bei der Aufführung des Shakespeares'schen Stückes im Drurylane-Theater gespielt wird.“¹¹

Zudem legte Ambros die Schauspielmusik dem Prager Komponisten Sigmund Goldschmidt (1815–1877) vor, der die Komposition ausgesprochen positiv beurteilte.¹²

Aus diesen Angaben¹³ und den eigenhändigen Eintragungen Ambros' lässt sich rekonstruieren, dass in den späteren 1840er-Jahren sowohl die Ouvertüre als auch die gesamte Schauspielmusik – wie u. a. die Konzertankündigung der *Bohemia* belegt – in Prag aufgeführt wurde. Ob diese jedoch auch schon in Prag als in die Handlung eingefasste Bühnenmusik erklang (was von Ambros intendiert war), kann nicht nachgewiesen werden. Des Weiteren besteht über die Aufführung der Schauspielmusik bei Inszenierungen in London, die in der Literatur (Mendel-Reißmann) erwähnt wird, keine Klarheit. Sogar Ambros selbst bezweifelte in einem Brief an seine Frau, dass eine solche Aufführung in London stattgefunden habe: „[A]n die Londoner Aufführungen des Othello glaube ich nicht, weil ich doch wohl etwas drittes darüber gehört haben würde“¹⁴. Ambros, der seine Schauspielmusik noch Ende der 1850er-Jahre als eine seiner wichtigsten Kompositionen ansah, versuchte im Rahmen seiner Teilnahme an der Tonkünstler-Versammlung 1859 in Leipzig, wo er auf Initiative Liszts einen Vortrag über *Die Musik als culturgeschichtliches Moment in der Geschichte* hielt, für das Werk einen Verleger zu finden (zumal ihm eine Aufführung bei den Gewandhauskonzerten in Aussicht gestellt wurde). Ein Vertragsabschluss kam jedoch nicht zustande. Gewiss hätte die Drucklegung zu einem höheren Bekanntheitsgrad der Othello-Musik auch außerhalb Prags geführt.

¹⁰ Mendel-Reißmann, S. 193.

¹¹ Wurzbach, S. 26.

¹² ÖNB, HAN: Autogr. 304/76-6. August Wilhelm Ambros an seine Mutter. Prag, 28.4.1848.

¹³ Siehe dazu auch Robert Eitner, *MfM IX*, S. 8: „Seine Concert-Ouverture zu Tieck's Genoveva, Kleist's Kätchen von Heilbronn, seine Musik zu Shakespeare's Othello fanden, durch Kittl's zuvorkommendste Intervention in prächtigen Aufführungen zur Publicität gelangt, glänzende Prager Erfolge.“

¹⁴ ÖNB, HAN: Autogr. 304/76-72. August Wilhelm Ambros an seine Frau. Wien, 08.07.1860.

„Du weißt daß ich die Othello-Musik mitgenommen habe, um sie dem Capellmeister als Cadeau zu überreichen. Er sah sie durch – und fragte mich dann „ob ich etwas dagegen hätte, wenn er sie bei den Gewandhausconcerten zur Aufführung brächte?“ Ich brauche dir wohl nicht zu sagen, mit welcher Freude ich das Anerbieten annahm. [...] Daß, wie ich das hiesige Publikum kennen gelernt, diese Musik gefallen wird daran zweifle ich keinen Augenblick – und aber so sicher ist, daß sie dann einen Verleger finden wird.“¹⁵

– 3 –

Die Schauspielmusik zu *Othello* gliedert sich in mehrere für diese Gattung übliche Einzelsätze. Im Folgenden wird eine kurze Übersicht über diese gegeben.

A. „Ouverture“ (392 Takte, fol. 1v–25r)

h-Moll. Molto Allegro con brio, $\text{♩} = 126$. Besetzung: Pk (H/Fis), 2 Trp (D), 2 Hr (D), 2 Fl, 2 Ob, 2 Kl (A), 2 Fg, Vl 1/2, Vla, Vcl, Kb.

a) Molto allegro con brio
Vl. 1/2, Vla, Vcl.

b) Molto espressivo e passionato
Vl. 1

Beispiel 1: Ambros, Schauspielmusik zu *Othello*; *Ouverture*: a) T. 9–17 (Hauptthema), b) T. 69–72 (Seitenthema).

B. „Othellos und Desdemonas Seefahrt“ (64 Takte, fol. 26r–30v)

c-Moll/C-Dur. Molto Allegro, $\text{♩} = 72$; Poco Adagio, ♩ wie vorher ♩ ; Piu moto, quasi Andante, $\text{♩} = 76$. Besetzung: Pk (C/As/G), 2 Hr (C), 2 Hr (G), 2 Fl, 2 Ob, 2 Kl (B), 2 Fg, Vl 1/2, Vla, Vcl, Kb.

25 Poco Adagio Vl. 1 Piu moto, quasi Andante

Beispiel 2: Ambros, Schauspielmusik zu *Othello*; *Othellos und Desdemonas Seefahrt*: T. 25–33.

Auf fol. 26r findet sich der eigenhändige Eintrag Ambros' „Gleich nach Jagos Worten ‚Gefunden ist’s! Was Höll’ und Nacht gesponnen, soll frey hervor gehn an das Licht der Sonnen’ fällt die Musik ein und füllt den ganzen Zwischenraum“. *Othellos und Desdemonas Seefahrt* dient demnach als überleitende Zwischenaktmusik vom 1. zum 2. Akt.

¹⁵ ÖNB, HAN: Autogr. 304/76-68. August Wilhelm Ambros an seine Frau. Dresden, 08.06.1859.

C. „Sturm“ [attacca] (122 Takte, fol. 31r–41r)

c-Moll, Allegro, ♩ = 88. Besetzung: Pk (C/As/G), 2 Trp (C), 2 Hr (C), 2 Hr (Es), 3 Pos, Fl, Picc, 2 Ob, 2 Kl (B), 2 Fg, Vl 1/2, Vla, Vcl, Kb.

Allegro

Beispiel 3: Ambros, Schauspielmusik zu *Othello*; *Sturm*: T. 17–28.

D. „Der Einzug in Cypern / 2^{ter} Act. 1^{te} Scene.“ (78 Takte, fol. 42r–47v)

C-Dur, Marcia, vivace, ♩ = 72. Besetzung: Gr Tr, Bck, Trgl, Pk (C/G), 2 Trp (C), 2 Hr (C), 2 Hr (F), 2 Fl, 2 Ob, 2 Kl (C), 2 Fg, Vl 1/2, Vla, Vcl, Kb.

Marcia, Vivace

Beispiel 4: Ambros, Schauspielmusik zu *Othello*; *Der Einzug in Cypern*: T. 9–16.

Auf fol. 41v ist der Beginn einer alternativen Fassung für diesen Satz skizziert, die von Ambros jedoch verworfen wurde. Nach einer Fanfare, die auch im Einzugsmarsch erklingt, folgte ein Dialog¹⁶ dem sich diese ursprüngliche Version anschließen sollte. Ferner wird auf fol. 47v eine Anweisung an die Schauspieler für ihren Abgang von der Bühne während des Marsches gegeben, womit ein Beleg für die Konzeption der unmittelbaren Integration der Schauspielmusik in die Handlung gegeben ist.

E. „2^{tes} Zwischenspiel: nach dem 2^{ten} Act.“ (82 Takte, fol. 48r–53v)

E-Dur, Andante sostenuto, ♩ = 76. Besetzung: 2 Trp (A) 2 Hr (A basso), 2 Hr (E), 3 Pos, Fl, 2 Ob, 2 Kl (A), 2 Fg, Vl 1/2, Vla, Vcl, Kb.

Andante sostenuto

Beispiel 5: Ambros, Schauspielmusik zu *Othello*; *Zwischenspiel nach dem 2. Akt*: T. 1–8.

¹⁶ Jago: Der Mohr! Ich kenne die Trompete!
 Cassio: Ja er ist's!
 Desdemona: Wir wollen ihm entgegen ihn begrüßen.
 Cassio: Da kommt er schon.

F. „3^{tes} Zwischenspiel nach dem 3ten Act. Desdemonas Leid und Klage“ (174 Takte, fol. 54r–64v)

f-Moll, Allegretto molto agitato. ♩. = 92. Besetzung: 2 Hr (C), 2 Hr (F), 2 Fl, 2 Ob, 2 Kl (B), 2 Fg, Vl 1/2, Vla, Vcl Kb.



Beispiel 6: Ambros, Schauspielmusik zu *Othello*; *Desdemonas Leid und Klage*: T. 7–11.

Auf fol. 64v findet sich innerhalb der Partitur eine Anweisung Ambros' („Der Vorhang geht auf“), die erneut die enge Verknüpfung zwischen Inszenierung und Musik belegt und seine Intention der Integration der Musik in die Handlung verdeutlicht.

G. „Desdemonas Lied“ (36 Takte, fol. 65r–68v)

g-Moll, Andante sostenuto. ♩. = 80. Besetzung: Solo Sopran (Desdemona), 2 Kl (B), 2 Fg, Hr (B basso), Vl 1/2, Vla, Vcl, Kb.

Andante sostenuto

2 Desdemona

Ein Mägdlein saß singend am Eiben baum [sic] früh singt Weide grüne

Weide, die Hand auf dem Busen, das Haupt auf dem Knie singt Weide Weide Weide

The image shows a musical score for a solo soprano. It is in the key of G minor and 6/8 time. The tempo is 'Andante sostenuto'. The score is numbered 2 and includes the name 'Desdemona'. The lyrics are written below the notes. The lyrics are: 'Ein Mägdlein saß singend am Eiben baum [sic] früh singt Weide grüne' and 'Weide, die Hand auf dem Busen, das Haupt auf dem Knie singt Weide Weide Weide'.

Beispiel 7: Ambros, Schauspielmusik zu *Othello*; *Desdemonas Lied*: T. 2–10.

Auf fol. 65r gibt Ambros eine Anweisung für den Fall, dass „die Darstellerin der Desdemona nicht singen“ könne. Demnach würde der Gesang von einer Solo-Oboe und dem in der unteren Oktave verdoppelnden Violoncello auszuführen sein. Da es sich bei *Desdemonas Lied* um eine der bekanntesten Passagen aus Shakespeares Drama (3. Szene des 4. Aktes) handelt, kalkulierte Ambros die Möglichkeit einer konzertanten Aufführung des Liedes ein, wofür er eigens einen alternativen Schluss komponierte. Bei einer solchen Aufführung (von der nach heutiger Quellenlage keine nachgewiesen werden kann), fällt dann freilich die von Ambros gewollte enge Verknüpfung mit der Bühnenhandlung und der melodramatische Charakter des Liedes weg, der sich aus den eingestreuten Dialogen Desdemonas mit Emilia ergibt.

H. „4^{tes} Zwischenspiel: nach dem 4^{ten} Act. Nachtstück“ (96 Takte, fol. 69r–74r)

d-Moll, Andante, ♩ = 84. Besetzung: Pk (D/B), 2 Hr (B basso), 2 Hr (D), 2 Fl, 2 Ob, 2 Kl (B), 2 Fg, Vl 1/2, Vla, Vcl, Kb.

Beispiel 8: Ambros, Schauspielmusik zu *Othello*; *Nachtstück*: T. 5–12.

I. „Desdemonas Schlummer bezeichnend“ (16 Takte, fol. 75r–76r)

f-Moll, Molto Adagio. Si devesonare delicatissimo, ♩ = 63. Besetzung: 2 Fl, Vl 1/2, Vla, Vcl, Kb.

Beispiel 9: Ambros, Schauspielmusik zu *Othello*; *Desdemonas Schlummer bezeichnend*: T. 2–8.

Auf fol. 75r hat Ambros erneut eine Textstelle aus Shakespeares Drama angegeben, an der im Falle einer szenischen Aufführung die Musik einsetzen soll: „Jago: ‚Dies ist die Nacht, die mich zu Fall bringt oder glücklich macht‘. Verwandlung. Schlafzimmer. Desdemonna schläft. Ein Licht brennt neben ihr“. Auch auf fol. 76r findet sich eine „Regieanweisung“ Ambros’: „Othello tritt herein“.

J. „Desdemonas Tod.“ (8 Takte, fol. 76v)

g-Moll, Andante con moto. ♩ = 80. Besetzung: 2 Kl (B), Vla, Vcl, Kb.

Textstelle: „Emilia: Gott im Himmel! Wer hat das gethan? Desdemonna: Niemand – ich selbst – lebt wohl – empfehl mich meinem gütigen Herrn, lebt wohl.“ Die gesamte Seite ist von Ambros verworfen worden.

K. „Nr. 15. [sic] Schluss“ (40 Takte, fol. 77r–79v)

h-Moll, Presto ♩ = 152. Besetzung: Pk (H/Fis), 2 Trp (D), 2 Hr (H basso), 2 Fl, 2 Ob, 2 Kl (A), 2 Fg, Vl 1/2, Vla, Vcl, Kb.

Beispiel 10: Ambros, Schauspielmusik zu *Othello*; *Schluss*: T. 3–6.

Auf der Innenseite des hinteren Buchdeckels finden sich, neben den oben schon beschriebenen Notizen, die Aufschluss über den Kompositionszeitraum geben, von Ambros eigenhändig vermerkte Aufführungsdauern der einzelnen Sätze:

„Ouverture	4 Minuten
1. Zwischenspiel	9 Minuten
2. Zwischenspiel	4 Minuten
3. Zwischenspiel	3 1/2 Minuten
Lied	2 Minuten
4. Zwischenspiel	5 Minuten
Schlummermusik	2 Minuten
Schluß	4 1/2 Minuten“

Bei der Addition scheint Ambros jedoch ein Fehler unterlaufen zu sein, da er die Gesamtdauer mit „30 Minuten“ angibt (Nach obiger Aufstellung sind es 34 Minuten). Diese wird dann durch zwei (vermutlich später hinzugefügte) weitere Angaben (25 und 37 Minuten) ergänzt, woraus sich eine signifikante Differenz in den Aufführungstempri der einzelnen Sätze der Komposition ableiten lässt. Inwieweit diese Ambros' Dirigat zugeschrieben sind, lässt sich aufgrund der Quellenlage nicht klären.

– 4 –

Innerhalb der Quelle finden sich des Weiteren auf den Blättern 25v, 26r, 41r, 41v, 47v, 53v, 64v, 65r, 68v, 74v, 75r, 76v und 77r Texte aus Shakespeares Drama in deutscher Übersetzung, die jedoch nicht aus den bekannten Übersetzungen Wielands, Baudissins oder Schlegels stammen. Ob es sich um Textstellen aus einer in Prag üblichen Fassung des Dramas handelt, oder ob es sich um die in der Konzertankündigung der *Bohemia* erwähnten „vermittelnden Zwischentexte“ der Prager Schriftsteller Alfred Meißner, Moritz Hartmann, Franz Hebrich und Josef Bayer (der auch den Text zu dem von Ambros vertonten Melodram *Libusas Prophezeiung* verfasste) handelt, kann zum momentanen Zeitpunkt nicht verifiziert werden. Wichtiger ist vielmehr der Befund, dass diese Zitate einmal mehr die von Ambros intendierte enge Verknüpfung zwischen Drama und Musik belegen.

In ihrer kompositorischen Anlage unterscheidet sich die Schauspielmusik zu *Othello* in einigen Punkten von einer traditionellen Inzidenzmusik, obwohl Elemente wie der *Einzugsmarsch* zu Beginn des zweiten Aktes oder *Desdemonas Lied* darauf verweisen. Ambros geht – mit Einschränkungen – vielmehr von dem sich in seiner Zeit immer stärker etablierenden Ideal der Handlungsvertiefung und Handlungsausdeutung des Dramas durch die Musik aus, das exemplarisch durch Beethovens Musik zu *Egmont* oder Mendelssohns Schauspielmusik zum *Sommernachtstraum* (die 1846 in Prag zur Aufführung gekommen war¹⁷) realisiert worden war.

In einer Zeit des neu erwachten Interesses an den Dramen Shakespeares und ihrer Vertonung – als wichtige Initialzündung fungierte die Komposition der Schauspielmusik zum *Sommernachtstraum* 1843 durch Mendelssohn, der die Komposition der Ouvertüre im Jahr 1826 vorausgegangen war – setzte eine rege Auseinandersetzung mit den

¹⁷ Vgl. Ambros, A. W.: Aus Prag., in: *NZfM*, Bd. 26, Nr. 6, 18.1.1847, S. 23. Vielleicht findet sich auch gerade in der Schauspielmusik zum „Sommernachtstraum“ ein idee- und anlagenstiftender Einfluss für die Komposition der *Othello*-Musik.

Dramen Shakespeares ein, die eine nicht zu überblickende Zahl an Schauspielmusiken, Ouvertüren und Pasticcios anregte, von denen hier stellvertretend die Schlussszene aus *Hamlet* von Hector Berlioz, eine Musik zu *Richard III.* von Robert Volkmann, Arthur Sullivans Arbeiten zu *Der Sturm*, *König Heinrich VIII.*, *Die lustigen Weiber von Windsor* und *Der Kaufmann von Venedig* sowie *Julius Cäsar* op. 128 von Robert Schumann, *Macbeth*, *Othello*, *Der Sturm* von Joachim Raff, Ouvertüren zu *Hamlet* von Niels W. Gade oder Franz Liszt genannt seien. Zu erwähnen ist zudem Wagners dritte Oper *Das Liebesverbot*, die auf Shakespeares *Maß für Maß* basierte.

Neben diesen, durch die Shakespeare-Rezeption der Zeit (seit 1829 waren zahlreiche Übersetzungen und Neueditionen der Dramen erschienen, die ein reges Interesse hervorgerufen hatten)¹⁸ beeinflussten Schauspielmusiken, erwiesen sich auch die Jahre um 1850 für Bühnenmusiken zu Schauspielen als eine äußerst produktive Zeit. Neben unzähligen Schauspielmusiken zu Goethes *Faust*, der, wie die Dramen Shakespeares, ein ebenfalls sehr beliebtes Sujet abgab, ist hier als heute noch bekanntes Beispiel die Musik Schumanns zu Byrons *Manfred* zu nennen.

Vor diesem Hintergrund eines stark ausgeprägten Interesses am Genre Schauspielmusik ist auch die Komposition Ambros' zu bewerten. Neben einer geringen Zahl an herausragenden Arbeiten, die sich bis heute – und sogar hier in den meisten Fällen nur die Ouvertüre oder ausgewählte Auszüge – behauptet haben (dazu zählen u. a. Beethovens *Egmont*-Ouvertüre, Schumanns *Manfred*-Ouvertüre, Mendelssohns *Sommernachtstraum*-Ouvertüre) ist ein Großteil dieser Schauspielmusiken inzwischen in Vergessenheit geraten. Dies hängt zum einen mit ihrem Charakter als ausgeprägt werkgebundene Musik zusammen, die einen heute von den Theatern nicht mehr aufzubringenden Orchesterapparat erfordern, zum anderen jedoch auch von der Qualität dieser Werke abhängt. Dieses Schicksal teilt auch August Wilhelm Ambros' Schauspielmusik zu *Othello*.

Die Nähe Ambros' zu Mendelssohn und Schumann wurde bereits von den Zeitgenossen immer wieder betont, was insofern nicht erstaunt, als Ambros gemeinsam mit einigen Freunden eine Dependence des Schumannschen *Davidsbunds* gegründet hatte.¹⁹ Jene Affinität zu Schumann und auch Mendelssohn lässt sich an zahlreichen Kompositionen Ambros', wie beispielsweise den *Kindheitstagen* deutlich nachweisen, zumal Ambros auf diesen Einfluss selbst verweist.

„Sie wissen, daß meine Lehrjahre in die Periode Mendelssohn-Schumann fielen, daß ich, wo ich selbstschaffend aufträte, ganz einer Richtung angehöre, in die ich mich so eingelebt habe, daß ich anders zu denken, zu empfinden gar nicht vermög. Glücklicher Weise für mich bildet Schumann, den ich in gewissem Sinne gerne meinen Meister und Lehrer nennen möchte, einen der Ueberleitungspunkte in jenes neue Gebiet, wo ich mich zwar nicht als eingeborener Bürger, aber auch nicht unheimlich fremd fühle.“²⁰

Auch in der Schauspielmusik zu *Othello* finden sich zahlreiche harmonische, formale und instrumentatorische Elemente, die auf eine deutliche Nähe – im Falle von *Othello* ist diese stärker in Richtung Mendelssohn ausgerichtet, der mit der Musik zum *Som-*

¹⁸ So zum Beispiel die im Jahr 1833 vollendete und 1839/40 neuaufgelegte Schlegel-Tieck-Baudissin-Ausgabe, die 1836 von Döring herausgegebenen „Sämtlichen Werke“ oder die 1839 erschienenen Dramenausgaben von Ortlepp und Petz.

¹⁹ Siehe dazu Bonnie und Erling Lomnäs, Dietmar Strauss: *Auf der Suche nach der poetischen Zeit. Der Prager Davidsbund: Ambros, Bach, Bayer, Hampel, Hanslick, Helfert, Heller, Hock, Ulm. Zu einem vergessenen Abschnitt der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, 2 Bände, Saarbrücken 1999.

²⁰ August Wilhelm Ambros: *Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart* (Leipzig, 21865), S. 3.

mernachtstraum eine wichtige Vorbildfunktion ausgeübt haben könnte – zu beiden Komponisten hindeutet, beispielsweise ist der Einfluss der Ouvertüre zur *Ersten Walpurgisnacht* von Mendelssohn auf die *Sturmmusik* in Ambros' *Othello* signifikant.

Ambros hat, wie die Übersicht der einzelnen Sätze zeigt, auf das für eine Schauspielmusik übliche Modell zurückgegriffen. Neben einer Ouvertüre besteht die Komposition aus mehreren Zwischenaktmusiken, die sich inhaltlich an das Drama anschließen, wie beispielsweise *Seefahrt*, *Sturmmusik*, *Schlummermusik* und der *Einzugsmarsch* belegen. Eine Verklammerung einzelner Sätze durch wiederkehrende Motive ist nur ansatzweise vorhanden. So werden zwar im Schluss der Schauspielmusik Haupt- und Seitenthemen der Ouvertüre zitiert, von thematischer Arbeit innerhalb der Sätze kann jedoch nicht die Rede sein.

Ambros hat vielmehr voneinander unabhängige Sätze komponiert, die durch den Rahmen des Dramas geordnet und miteinander verklammert sind und die Handlung musikalisch beschreiben, bzw. als Umrahmung derselben dienen. Die Ouvertüre etabliert zu Beginn einen dramatischen Duktus, bringt jedoch keine inhaltliche Zusammenfassung oder eine psychologische Deutung der folgenden Handlung. Neben den typischen Inzidenzmusiken, wie dem *Einzugsmarsch* oder auch *Desdemonas Lied*, die aus ihrer Funktion heraus direkt mit der Handlung verwoben sind, versucht Ambros in den Zwischenaktmusiken, wie beispielsweise dem *Nachtstück* oder *Desdemonas Seefahrt* eine psychologische Reflektion des Dramas, die sich jedoch nicht vollends entwickeln kann. Vielmehr untermalen die Sätze das Geschehen tonmalerisch oder leiten auf die nun folgende Handlung hin. Die dramatische Handlung wird nicht widergespiegelt.

Die Entdeckung der Schauspielmusik zu *Othello* von August Wilhelm Ambros ist für die Abrundung des Ambros-Bildes interessant, lässt sich doch die immer wieder betonte Nähe zu Schumann und Mendelssohn hier das erste Mal an einem größeren Werk nachvollziehen. Ob es sich bei dieser Arbeit jedoch um einen gewichtigen Beitrag für das Genre der Bühnenmusik des 19. Jahrhunderts handelt, hat eine tiefer gehende Analyse zu klären.

BERICHTE

Göteborg, 18. bis 20. August 2006:

Gothenburg Musicology Conference 2006: „What Do We Know – And What Do We Want to Know about Music?“

von Ursula Geisler, Lund

Zum vierten Mal lud das Göteborger Musikwissenschaftliche Institut auf Initiative Olle Edströms zu einer Konferenz mit internationaler Beteiligung. Die Thematik knüpfte an die in der *Svensk Tidskrift för Musikforskning* geführte Debatte über Sinn und Zweck der Musikwissenschaft an. Eric Clarke (Sheffield) nutzte in „Musical Meaning: An Ecological Approach“ die Gelegenheit, seine an die Rezeptionstheorie des amerikanischen Psychologen James Gibson angelehnte These der Beziehung von perzeptuellem und konzeptionellem musikalischem Sinn auszubreiten. Das ermöglichte Tia DeNora (Exeter) anschließend in „Quasi-Therapeutic Forms of Musicking“ auf das konstruierende Moment geisteswissenschaftlicher Beschäftigung einzugehen und „music scholarship itself“ als „quasi-therapeutic“ darzustellen, da in der Musikwissenschaft auch deren Selbstbild konstruiert werde.

Sich diesem Metadiskurs verweigernd, lief Nicolas Cooks (London) Vortrag „Changing the Object: The Study of Music as Performance“ darauf hinaus, eine Brücke zwischen kulturwissenschaftlichen und musikanalytischen Ansätzen zu schlagen. Richard Leppert (Minnesota) machte auf den Wandel von sakraler zu säkularer Rezeption der menschlichen Sinne in Europa seit Beginn des 17. Jahrhunderts aufmerksam, um dann in „Future Perfect and Musical Thought“ über die Abhängigkeit der abendländischen Musikentwicklung von einem spezifischen Zeitverständnis zu reflektieren. Als Soziologe ging Antoine Hennion (Paris) von William James' Pragmatismus-Theorie aus. Eine ausführliche Kletter-Metapher diente in „Reflexivity and Performance: From a Sociology of Taste to a Pragmatics of the Amateur“ der Pointierung von „action“ und Reflexivität bei Fragen des musikalischen Geschmacks. Musikalisch Konkretes hatte Alastair Williams (Keele) vorbereitet, der in „What Does Modernism Know about Music? What Do We Know about Modernism?“ anhand Wolfgang Rihms und Robert Lachenmanns Kompositionen aus den 1980er-Jahren auf die komplexe Verbindung von Moderne und Postmoderne auf der musikalischen Zeichenebene verwies.

Tobias Pettersson (Göteborg) befürwortete in „Music, Life, Structure, and Sound: Musicology as Human and Humanistic Enterprise“ die Auflösung der wissenschaftlichen Dichotomie in inner- und außermusikalisch zu Gunsten der Weiterentwicklung von Soundbegriffen und -vorstellungen. Die musikwissenschaftliche Sprache stand auch im Zentrum von Ulrich Taddays (Bremen) Vortrag „From E.T.A. Hoffmann to Eduard Hanslick: To the Aporia of the Topos of the Unspeakable“. Argumentativ ausgehend von Jacobi und Schumann komme der heutigen Musikanalyse die Aufgabe zu, selbstständig eine metaphorische Sprache (zur Musikbeschreibung und -analyse) zu entwickeln.

Kevin Korsyn (Michigan) nahm die Gelegenheit wahr, die einzelnen Beiträge zusammenzuführen und in „Double Binds: Incommensurable Values in Musicology“ wieder die Meta-Ebene der Entwicklung der Musikwissenschaft als Wissenschaftsdisziplin in den Mittelpunkt zu rücken. Seine Position, dass die angewandte Wissenschaftssprache nicht nur als „tool“, sondern als „value system“ selbstreflexiv hinterfragt werden sollte, bot auf dieser Konferenz mit Englisch als *lingua franca* einen passenden Ausgangspunkt, um die Angloamerikanisierung der schwedischen Wissenschaften zu kritisieren. So forderte Lars Lilliestam (Göteborg) in „Why Musicology? And How? – Or: The Future of Musicology“, dass sich die schwedische Musikwissenschaft an den Forschungsergebnissen auch anderer als englischsprachiger Wissenschaftszentren orientieren sollte. Gleichzeitig hätte sie weiterhin die Aufgabe wahrzunehmen, sich mit „schwedischen“ Themen auseinanderzusetzen, da dies sonst niemand tun würde.

Prag, 23. bis 26. August 2006:

„Musical Culture of the Czech Lands and Central Europe before 1620“

von Thomas Napp, Niesky/Wiesbaden

Die vor der politischen Wende von 1989 zumeist noch unter jeweils nationalen Interessen betriebene Beschäftigung mit der heterogenen Kulturregion Ostmitteleuropa verschafft sich nach dem europäisierenden Diskurs in den Geschichts- und Kulturwissenschaften zunehmend auch in der Musikwissenschaft Gehör. So beförderte die im Clam-Gallas-Palast veranstaltete Konferenz den Dialog zwischen polnischen, tschechischen, slowakischen, österreichischen, französischen, italienischen, holländischen, britischen und amerikanischen Wissenschaftlern.

Michael Bernhard (München) leitete eines von drei Roundtables, „Late Medieval Music Theory in Central Europe and the Johannes Hollandrinus Tradition“. Nach seiner fundierten Einleitung über das im 15. Jahrhundert eine Lehrtradition bildende Phänomen Hollandrinus diskutierten El bieta Witkowska-Zaremba (Warszawa), Claire Maître (Paris) und Martin Horyna (České Budějovice). Dieser zukünftige Forschungsperspektiven aufzeigende Diskurs mündete in das Abendkonzert des Ensembles Ars Cantus (Wrocław) mit Werken aus schlesischen Manuskripten des 14. und 15. Jahrhunderts.

Jaromír Černý (Praha) leitete die Sitzung „The Strahov Codex and Related Central European Sources“. Lenka Mráčková (Praha) führte in diese Quelle ein, bevor Paweł Gancarczyk (Warszawa) deren Verbindungen nach Österreich und Martin Kirnbauer (Basel) jene zum *Schedelschen Liederbuch* aufzeigten. An diese Sektion schloss sich die Präsentation von Abschlussarbeiten durch ausgewählte Studenten der Prager Karlsuniversität an.

Peter Wright und Ian Rumbold (beide Nottingham) stellten „The St. Emmeram Mensural Codex“ vor, was durch einen fortführenden Vergleich mit *Trient 92* durch Bernhard Schmid (München) sowie eine Gegenüberstellung der beiden bibliophilen Musiksammler Hermann Pötzlinger und Hartmann Schedel durch Martin Kirnbauer ergänzt wurde.

Die Verschriftlichung der oralen Tradition im „Glagolitic Chant“ behandelte Jurij Snoj (Ljubljana), David Eben (Praha) das „Offizium des heiligen Eligius“, bevor Charles E. Brewer (Tallahassee) nach dem Einfluss von „Philip the Chancellor in Central Europe“ fragte. Fabrice Fitch (Durham), Thomas Schmidt-Beste (Bangor) und Jaap van Benthem (Utrecht) referierten über stilistische Besonderheiten in Motetten und Hymnen des 15. Jahrhunderts, Magda Walter-Mazur (Poznań) über die „Imitatione della natura“ zu Anfang des 17. Jahrhunderts.

Zudem kristallisierte sich das bislang erst zögerlich auf die Musikwissenschaft angewandte Konzept des Kulturtransfers zu einer adäquaten Beschreibung grenzüberschreitender Musiküberlieferung im frühneuzeitlichen Ostmitteleuropa heraus. Agnieszka Leszczyńska (Warszawa) gab einen Einblick in die verstreute Quellensituation anhand des sich heute in Uppsala befindenden Manuskriptes 76g. Ryszard Wieczorek (Poznań) zeichnete die Repertoirebildung um 1500 in Schlesien nach. Izabela Bogdan (Poznań) referierte über die Verbreitung von Hymnenbüchern der Böhmisches Brüder, Eleanor Jane Rooper (London) über eine Dedikation für das Nürnberger „Septemvirat“ und Thomas Napp über Transferprozesse zwischen Prag und dem Oberlausitzer Sechstädtebund mit einem Nachweis der Werke von Jacob Handl-Gallus in dieser Region. Die Beiträge von Marc Desmet (Saint-Etienne), Marta Hulková (Bratislava) und Josef Šebesta (Brno) befassten sich ebenso mit diesem in Böhmen, Schlesien und Mähren gefeierten Komponisten.

Irena Bieńkowska (Warszawa), Francesco Rocco Rossi (Pavia-Cremona) und Donatella Melini (Innsbruck) wiesen solche Transferprozesse zwischen Polen und Italien anhand der Karrieren italienischer Komponisten nach. Robert Lindell (Wien), Lilian P. Pruett (Chapel Hill) und Thorsten Hindrichs (Mainz) beschäftigten sich mit der Musik am Kaiserhof in Wien bzw. unter Rudolf II. in Prag. Sylvia Dobalová (Praha) veranschaulichte das „Phasma Dionysiacum“ auf der Prager Burg im Februar 1617.

Die vielfältigen Aspekte der Referate dieser von Lenka Mráčková organisierten Konferenz werden in einem Tagungsband publiziert.

Leipzig, 15. und 16. September 2006

„Robert Schumann und die Öffentlichkeit. Hans Joachim Köhler zum 70. Geburtstag“

von Ulrich Wingerter, Leipzig

Im Schumann-Gedenkjahr lud die Konferenz zur Reflexion über dieses bislang schwächer beleuchtete Themenfeld ein; hierbei sollten auch das überkommene Bild des Komponisten als das des isoliert-introvertierten Romantikers hinterfragt und gegebenenfalls Anstöße zu seiner Korrektur gegeben werden. Gleichzeitig war die Konferenz Hans Joachim Köhler gewidmet, in dessen vierzigjähriger Arbeit an der Universität Leipzig Schumann stets einen besonderen Schwerpunkt bildete.

In einem „regionalen“ Teil befasste man sich zunächst mit Wirkungsorten und lokaler Rezeption Schumanns: Ute Bär (Zwickau) spannte einen weiten Bogen vom jungen Pianisten Schumann bis zur verehrten Vaterfigur des Zwickauer Musiklebens; dem Vorurteil der „Dresdner Inkapsulation“ Schumanns widersprach Hans John (Dresden) und gab Einblick in die intensiven gesellschaftlichen Kontakte der Schumanns in der Residenzstadt. Auch Rainer Cadenbach (Berlin) bemühte sich um eine Akzentverschiebung: An Stelle des nahenden Lebensendes versuchte er die Erschließung eines großen Publikums als Leitmotiv der Düsseldorfer Jahre zu etablieren. In „Gedankensplittern“ formulierte Petra Dießner (Leipzig) einige Fragen an das junge Leipziger Schumann-Haus und seine Öffentlichkeit; Thomas Synofzik (Zwickau) schließlich beschäftigte sich mit Julius Becker, den er nicht nur als Schumanns fleißigsten Redakteur der Jahre 1840 bis 1843, sondern auch als Schriftsteller (*Der Neuromantiker*) vorstellte. In einem thesenhaft zugespitzten Referat ging Martin Ullrich (Berlin) auf einige Einzelheiten von Schumanns zwischen Idealisierung und Desillusionierung gespaltenem Verhältnis zu Wien ein. Musikalische Anregungen Schumanns für andere Komponisten illustrierten Jarmila Gabriellova (Prag) für die Rezeption in Prag anhand der Klavierwerke Smetanas und Marianne Betz (Leipzig) für die Rezeption in den USA durch das Klavierquintett von George Chadwick.

Den zweiten Schwerpunkt der Konferenz bildete Schumanns Verhältnis zu herausragenden Musikerpersönlichkeiten seiner Zeit: Helmut Loos (Leipzig) exemplifizierte Unterschiede zwischen Schumanns und Liszts Kunstbegriff, wobei er besonders die Rolle Clara Schumanns für die dichotome Rezeption beider unterstrich; als ebenso verschiedenartig charakterisierte Zofia Chechlinska (Warszawa) Schumann und Chopin in ihren musikästhetischen Anschauungen, Wilhelm Seidel (Neckargemünd) referierte Franz Brendels Sicht auf Schumann und Mendelssohn. Gewisse biographische Parallelen zeigte dagegen Hans Joachim Köhler (Leipzig) für Schumann und Wagner; Schumanns Sinneswandel bezüglich Berlioz von früher Inspiration bis zur späteren Missbilligung zeichnete Hermann Backes (Leipzig) nach, und wie geschickt Schumann und Moscheles jeweils die Reputation des Anderen für sich nutzbar machen konnten, wurde anschaulich von Michael Heinemann (Dresden) geschildert.

In philologischer Detailarbeit ergründete Matthias Wendt (Düsseldorf) Schumanns Arbeitsweise und immenses Arbeitspensum als Redakteur der *Neuen Zeitschrift für Musik*; Hrosvith Dahmen (Dresden) zeigte Unterschiede in Schumanns Verhältnis zu seinen Verlegern Schott, Arnold und Friese anhand der Briefwechsel. Einen kulturhistorischen Ausblick gab Kazuko Ozawa (Düsseldorf), die in einem bilderreichen Referat illustrierte, wie Schumann seine Fühler in Richtung allerlei naturwissenschaftlicher „Merkwürdigkeiten“ wie Astronomie und Paläontologie bis hin zur Homöopathie ausstreckte. Ebenso detailgenau demonstrierte Bernhard R. Appel (Düsseldorf), wie gezielt nach Schumanns Tod sein Bildnis im Stile Dürerscher Melancholie lanciert wurde, um eine bestimmte Facette des Künstlers im Gedächtnis der Öffentlichkeit zu verankern.

Die Konferenz legte – auch in den häufig aufflammenden Diskussionen – starkes Zeugnis von der detailreich fortgeschrittenen Ausdifferenzierung der Schumann-Forschung ab; gleichzeitig zeigte sie den Komponisten entgegen manchem traditionellem Bild als vielseitigen und agilen Akteur seiner Zeit.

Wien, 25. bis 27. September 2006:

„Cum maioribus lachrymis et fletu immenso – Der Tod in Musik und Kultur des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit“

von Sonja Tröster, Wien

Neben viel beachteten Jubiläen jährte sich heuer auch der Todestag Philipps des Schönen zum 500. Mal. Dies als Anstoß nutzend luden Birgit Lodes und Stefan Gasch an das Institut für Musikwissenschaft in Wien, um unter musikhistorischer Ausrichtung den kulturellen Umgang mit dem Tod in Spätmittelalter und Früher Neuzeit in einem interdisziplinären Forum zu diskutieren.

Die Tagung eröffnete Alfred Kohler (Wien) mit einer Einführung in das historische Umfeld der kurzen Regierungszeit Philipps, der Franz Römer (Wien) die Präsentation der Tugenden dieses Herrschers in der idealisierenden Ausgestaltung der lateinischen Panegyrik gegenüberstellen konnte, während Meta Niederkorn (Wien) allgemein auf die damalige Bedeutung der Lebensführung und gezielten Vorsorge in der Hoffnung auf einen guten Tod hinwies. Den Abläufen von Begräbnis- oder Memorialfeierlichkeiten wandten sich Andreas Zajic (Wien), der Hinweise auf Musik im Rahmen adeliger Trauerfeiern in den habsburgischen Erbländern verfolgte, sowie Stefan Gasch (Wien) und Robert Lindell (Wien) zu, die eine Gegenüberstellung der Trauerfeierlichkeiten anlässlich des Todes von Herzog Albrecht V. 1579 und der Zeremonien im Rahmen des Begräbnisses von Kaiser Maximilian II. 1576 vornahmen. Da Trauerfeiern häufig mit der Übergabe von Machtbefugnissen verbunden sind, kommt ihnen in der Stabilisierung politischer Verhältnisse ein zentraler Stellenwert zu. Wie Iain Fenlon (Cambridge) anhand der Beispiele Venedig und Florenz im 16. Jahrhundert ausführte, ist die ritualisierte Trauer daher auch von regionaler Tradition, Kontext und Funktion geprägt.

In Erinnerung an den Tod Philipps fanden im Jahr 1507 zwei bedeutende Gedenkfeiern statt. Ausschnitte eines Berichts über die von Margarete von Österreich in Mecheln veranlasste Feier wurden in einem auf die Tagung abgestimmten Konzert des Ensembles *Stimmwerk* (München) in der Kirche Maria am Gestade rezitiert. Dadurch war das Publikum bestens auf den Vortrag von Barbara Hagg-Huglo (Maryland) vorbereitet, die diese Memorialfeier im Spiegel früherer Begräbnisse der burgundisch-habsburgischen Dynastie in Dijon und Brüssel interpretierte. Alle Vortragenden sahen sich mit dem Problem konfrontiert, dass zeitgenössische Berichte keine Angaben zu konkreten Kompositionen liefern, die im Rahmen der Feierlichkeiten vorgetragen wurden. Dennoch stellte Franz Körndle (Jena) aufgrund überzeugender Rückschlüsse ein mögliches musikalisches Programm vor, das die zweite Gedenkfeier auf dem Reichstag zu Konstanz bereichern könnte.

Dem erhaltenen Korpus an Trauerkompositionen widmeten sich Referate von Honey Meconi (Rochester), die als Merkmal des Ausdrucks von Trauer die Bevorzugung tiefer Stimmlagen ortete, und Hartmut Krones (Wien), der auf die Bedeutung der Moduswahl verwies. Von der zentralen Rolle der habsburgischen Höfe für Vertonungen der Klagelieder des Propheten Jeremias angeregt, ging Markus Grassl (Wien) intertextuellen Bezügen nach, während sich Wolfgang Fuhrmann (Berlin) auf Fragen zu den Trauermotetten Pierre de La Rues, insbesondere vor dem Hintergrund der „*Quis dabit...*“-Tradition, konzentrierte. Mit der Bedeutung von Engelsdarstellungen im Umfeld von Tod und Begräbnis entführte Björn Tammen (Wien) das Auditorium in die visuelle Vorstellungskraft der Zeit, bevor Trauer nicht im höfisch-repräsentativen Rahmen, sondern in burlesker und grotesker Verarbeitung von Katelijne Schiltz (Leuven) in zwei Lamenti auf den Tod Adrian Willaerts vorgestellt wurde. Bernhold Schmid (München) schloss diese durchaus lebendige Tagung mit dem Hinweis auf nicht weniger makabre Bezüge, die Monteverdis *Ballo delle ingrato* mit dem Motiv des Totentanzes aufweist.

Linzer, 27. bis 30. September 2006:

Bruckner-Symposion 2006: „Gemeinsame Vergangenheit – gemeinsame Zukunft? Musikalische Beziehungen Österreichs zu den neuen EU-Nachbarn Tschechien, Slowakei und Ungarn“

von Rainer Boss, Bonn

Das diesjährige Linzer Bruckner-Symposion griff unter dem Sujet der musikalischen Beziehungen Österreichs zu seinen Nachbarländern die aktuelle Thematik neuer EU-Mitgliedsländer auf – gerade während der Symposionzeit ging die Diskussion zur geplanten Integration der Länder Bulgarien und Rumänien durch die Medien. Die im Wechsel mit den ebenfalls vom Anton-Bruckner-Institut Linz organisierten Bruckner-Tagungen alle zwei Jahre stattfindenden Linzer Symposien zeigen eine beachtenswerte Kontinuität in der Bruckner-Forschung auf, wobei im Gegensatz zu den speziell auf Bruckner fokussierten Tagungen Raum für Umfeldforschungen aus unterschiedlichen Disziplinen geboten wird, die zielgerecht einen stets integrierten Bruckner-Schwerpunkt umrahmen.

So auch bei diesem Symposion, das mit einem Vortrag von Moritz Csáky (Wien-Graz) zunächst in die Problematik „Zentraleuropa: Kultureller Kommunikationsraum und Musik“ einführte. Unterschiedliche Sprachen und Herkunft zeigten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Städten wie Wien, die erhebliche Einwanderungsquoten zu verzeichnen hatten, kommunikative Grenzen auf. Walter Krause (Wien) stellte „Kunsthistorische Wechselbeziehungen und Einflüsse in der späten Monarchie“ zwischen „Österreich und seinen Nachbarländern“ vor. Theophil Antonicek (Wien) untersuchte die Hörerschaft musikwissenschaftlicher Lehrveranstaltungen an der Wiener Universität.

Vlasta Reittererová und Hubert Reitterer (Wien) setzten mit ihren Vorträgen „*Wie Böhmen noch bei Östreich war ... Musikalische Beziehungen*“ und „*Bedrich Smetana in Wien*“ einen Schwerpunkt auf die tschechische Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Untersuchungen zu den beiden anderen Nachbarländern Ungarn und Slowakei folgten. Tibor Tállian (Budapest) berichtete über „*Wien und die Anfänge des ungarischen Operntheaters*“. László Vikárius (Budapest) zeigte „*Béla Bartóks Beziehungen zu Österreich*“ auf. Vladimír Zvara (Bratislava) analysierte das „*Konzert- und Opernleben in Pozsony/Pressburg/Bratislava vor und nach dem Ersten Weltkrieg*“, das sich in einem mehrsprachigen und -kulturellen Konglomerat von Deutsch-Ungarisch-Slowakisch abspielte.

Drei Vorträge nahmen konkreten Bezug zu Bruckner. Clemens Höslinger (Wien) referierte über „*Wilhelm Jahn als Operndirektor und Bruckner-Dirigent. Sein Weg von Olmütz nach Wien*“. Jahn brachte als Leiter der Wiener Philharmonischen Konzerte Adagio und Scherzo von Bruckners *Sechster Symphonie* 1883 zur Uraufführung. Elisabeth Maier (Wien) untersuchte „*Das Bruckner-Bild in deutschsprachigen ungarischen und böhmischen Zeitungen*“ wie dem ungarischen *Pester Lloyd*. Jitka Bajgarová (Praha) stellte „*Bruckner-Schüler aus böhmischen Ländern*“ vor, allen voran August Stradal.

Ein weiterer Symposion-Abschnitt begutachtete schließlich die Beziehungsgeflechte der zeitgenössischen Musikszene. Klaus Ager (Salzburg) stellte in seinem Vortrag „*Österreichische Komponisten in ihren Beziehungen zu den Nachbarländern*“ den Mangel an Kontakten zwischen den einzelnen Komponistenverbänden fest, gerade in einer Zeit, wo europäische Zusammenarbeit zur Verbesserung der Verhältnisse gefragt ist. Milan Slavický (Praha) untersuchte „*Die zeitgenössischen Musikbeziehungen Tschechien–Österreich*“. In der Nachkriegszeit verhinderten die Wunden des Krieges, Patriotismus und nationalistische Vorurteile eine Annäherung, die erst in den 1960er-Jahren stattfand. Zusana Martináková (Bratislava) berichtete „*Zu gemeinsamen Aktivitäten und Beeinflussungen zwischen Slowakei und Österreich in Vergangenheit und Zukunft*“. Márton Kerékfy (Budapest) zeigte die „*Beziehungen Ungarns zu Österreich in der zeitgenössischen Musikszene*“ auf. Entscheidender Wendepunkt in der ungarischen Musikgeschichte war die

Volkserhebung von 1956, die – wie aktuell durch diverse Gedenkveranstaltungen 50 Jahre danach nochmals dokumentiert – durch die Sowjetunion drastisch niedergeworfen wurde mit dem Ergebnis, dass viele das Land verließen, darunter auch Komponisten wie György Ligeti und Iván Eröd.

Heidelberg, 5. Oktober 2006:

„Mozarts Opernwelten“

Kolloquium des internationalen Kongresses „Theater um Mozart“ im Rahmen der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung

von Adrian Kuhl, Heidelberg

Das Jahr 2006 wird wohl als „Mozartjahr“ im Gedächtnis bleiben. Dass es sich aber gerade in solchen Gedenkjahren lohnt, den Blick nicht zu eng zu fokussieren, bewies das Kolloquium „Mozarts Opernwelten“ wie auch die gesamte Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung, die unter dem Titel „Theater um Mozart“ im Oktober 2006 in Heidelberg und Schwetzingen stattfand. Ausgerichtet vom Musikwissenschaftlichen Seminar der Ruprecht-Karls-Universität, der Heidelberger Akademie der Wissenschaften und der Gesellschaft der historischen Theater Europas PERSPECTIV widmeten sich die insgesamt drei Kolloquien nicht nur dem prominenten Salzburger, sondern dezidiert auch den historischen Umfeldern sowie dem Umkreis Dmitrij Schostakowitschs als eines weiteren Jubilars des Jahres.

Im zweiten Kolloquium der Tagung untersuchte Silke Leopold (Heidelberg) anhand eines Vergleichs von Giovanni Paisiellos *Il barbiere di Siviglia* mit Friedrich Ludwig Bendas Singpielversion des gleichen Stoffes die musikdramatische Umsetzung einer Sprechkomödie als Singpiel und Opera buffa. Beide Komponisten unterschieden jeweils zwei musikalische Ebenen, differierten aber in deren Ausrichtung. Paisiello verwende veritable Opernhandlungsmusik sowie „Lieder in der Oper“ (als Reduktion der musikalischen Mittel), Benda hingegen gebrauchte die zu erwartenden Lieder im Sprechdrama, verzichte jedoch nicht auf opernhafte Handlungsmusik (als Steigerung der musikalischen Mittel). Detailreich beleuchtete Till Gerrit Waidelich (Wien) das Wiener Singpiel des 18. Jahrhunderts. Er unterstrich u. a. am Beispiel von Ignaz Umlauffs *Bergknappen* und Wenzel Müllers *Kaspar, der Fagottist* die Heterogenität der disparaten Gattung und legte Einflüsse unterschiedlicher musikalischer Traditionen auf das Wiener Singpiel dar.

Am Beispiel musikalischer Umsetzungen des Numinosen in Shakespeares *Sturm* arbeitete Antje Tumat (Heidelberg) anhand von überlieferten Erwartungshaltungen zeitgenössischer Theoretiker einen charakteristischen Unterschied zwischen Schauspielmusik und Singpiel heraus. Genüge im Sprechdrama bereits das Erklingen von Musik, um die Wirklichkeitsebene des Schauspiels zu verlassen, müssten im Singpiel innermusikalische Mittel, wie bewusst eingesetzte Stilkontraste, verwendet werden, um den Wechsel der Darstellungsebenen zu erreichen. Dass der geistesgeschichtliche Kontext für die Interpretation von Singpielen von Bedeutung ist, führte Andreas Waczkat (Münster) aus. Er setzte den literaturgeschichtlichen Begriff der Empfindsamkeit zu Johann Heinrich Rolles Singpiel *Melida* in Beziehung und konnte so u. a. der erstaunlichen Popularität des Werkes auf den Grund gehen, das trotz anspruchsvoller Gesangspartien im Rahmen des Protestantismus und Pietismus des 18. Jahrhunderts weite Verbreitung fand.

David Buch (Cedar Falls, Iowa) legte die Quellentauglichkeit von Szenen- und Sängerdarstellungen in Opern- und Taschenkalendern des 18. Jahrhunderts dar. Obwohl nicht alles Abgebildete als historische Realität angesehen werden dürfe, ließen diese Bilder dennoch Rückschlüsse auf die zeittypische Theaterpraxis zu. Claudia Maurer-Zenck (Hamburg) arbeitete die speziellen Aufführungsbedingungen von Mozarts Opern am Hamburger Theater im 18. Jahrhundert auf. Materialreich wies sie auf die Rezeptionsschwierigkeiten der einzelnen Opern hin und machte auf die dortige Bearbeitungspraxis aufmerksam, deren Gründe nicht nur in wirtschaftlichen Er-

wägungen, sondern auch in interpretatorischen Gründen zu suchen seien. Sie unterstrich damit die Notwendigkeit, Opern auch nach ihrer Uraufführung weiter zu betrachten, um sie umfassend untersuchen zu können. Christoph Meixner (Weimar-Jena) betrachtete verschiedene Bearbeitungen von Antonio Sacchini's *L'isola d'amore* und entwarf einen möglichen Vorlagencharakter der Regensburger Fassung von Theodor Freiherr von Schacht für Mozarts *Zauberflöte*. Abschließend erneuerte er die Frage nach möglichen Co-Autoren Emanuel Schikaneders.

Bei der Vielzahl der Ergebnisse bleibt es zu hoffen, dass die von der Kolloquiumsleiterin Silke Leopold geäußerte Aufforderung, sich auch in der Musikwissenschaft vermehrt mit deutschsprachigem Musiktheater zu befassen und die künstlich gezogenen Gattungsgrenzen zwischen Oper und Singspiel kritisch zu hinterfragen, nicht ungehört verhallt.

Heidelberg, 6. und 7. Oktober 2006:

„Die Sinfonie zwischen den Weltkriegen. Dmitrij Schostakowitsch zum 100. Geburtstag“ Kolloquium des internationalen Kongresses „Theater um Mozart“ im Rahmen der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung

von Gregor Herzfeld, Basel/Stuttgart

Als Komponist mit Wolfgang Amadeus Mozart einen runden Geburtstag zu teilen, kann eigentlich nur bedeuten, bei Feierlichkeiten immer in seinem Schatten zu stehen. Dmitrij Schostakowitsch als einen der bedeutendsten Sinfoniker des 20. Jahrhunderts gerade im Mozart-Jahr ein wenig mehr zu beleuchten, hatte sich das von Dorothea Redepenning initiierte Kolloquium zur Aufgabe gemacht. Dabei sollte nicht nur die Sinfonik Schostakowitschs, sondern auch ihr internationales Umfeld beleuchtet werden, um gemeinsame Entwicklungen sowie signifikante Abweichungen zu reflektieren; im Fokus der Erörterungen stand vor allem die sogenannte Zwischenkriegszeit.

Gleichsam zur interdisziplinären Einleitung entwarf der Heidelberger Historiker Edgar Wolfrum ein zeitgeschichtliches Panorama der Dezennien zwischen den Kriegen. Vor dem Hintergrund politischer und sozialer Entwicklungen analysierte er vier Herausforderungen an die Künstler in dieser Zeit: den Abbau und Wiederaufbau des Homogenitätsdrucks „von oben“, die künstlerische Deutung von Leiden und Tod im Anschluss an den Ersten Weltkrieg, die Erweiterung des Kulturbegriffs um Alltägliches und schließlich die Transformation der Arbeitswelt in eine kunstrelevante Sphäre.

Die erste Hälfte des Kolloquiums war der Sinfonik in Ländern gewidmet, in denen der Faschismus Einfluss auf das Komponieren übte. Svetlana Savenko (Moskau) entwarf das Bild einer disparaten sowjetischen Rezeption von Schostakowitschs *Vierter* und *Fünfter Sinfonie*, dem Dorothea Redepenning (Heidelberg) die analytisch untermauerte These anfügte, der mit diesen Sinfonien verbundene Wandel in Schostakowitschs Sinfonie-Verständnis von ironischer Distanzierung zum Bewusstsein für das ihr eigene Pathos und Ethos sei weniger ein Bruch als vielmehr das Ergebnis eines langwierigen künstlerischen Prozesses. Einen abschließenden, breiten Blick auf die sowjetische Sinfoniegeschichte warf Wolfgang Mende (Dresden), indem er das Spannungsfeld des politischen und des kompositorischen Umgangs mit den dichotomen Begriffen „Elite“ und „Masse“ reflektierte und an Werken wie Lev Knippers *Vierter Sinfonie* festmachte. Susanne Fontaine (Berlin) erörterte drei deutsche Sinfoniekonzeptionen, namentlich von Krenek, Hindemith und Hartmann, wobei ihr die jeweils spezifische ästhetische Funktion des Einsatzes von Kontrapunktik als Leitfaden diene. Stefan König (München) konzentrierte sich auf das Phänomen des wieder erstarkenden pathetisch-neoromantischen Sinfonietypus im Italien der 1930er-Jahre, der durch Wettbewerbe und Preise gezielt politisch gefördert wurde.

Die „Trotzphase“ der französischen Sinfonik eines Milhaud und Honegger, die sich gegen „absolute“ Musik, gegen Monumentales und Erhabenes wandte, stand im Mittelpunkt des Referats

von Jens Rosteck (Nizza). David Nicholls (Southampton) bot ein Panorama der amerikanischen Sinfonik zur Zeit von Dvořáks Anweisungen und danach, die so kontextualisiert als absurd und eher hemmend für die Ausbildung einer genuin amerikanischen Sinfonik erscheinen mussten. Erst in den 1930er-Jahren und mit Komponisten wie Henry Cowell habe sich ein wesentlicher Zug des Amerikanischen – *in pluribus unus* – verwirklichen können. Daniel Grimley (Nottingham) widmete sich der Umsetzung eines Konzepts von sinfonischer „Pastorale“ durch den Engländer Vaughan Williams, das weniger eine Naturidylle beschwört als vielmehr die zwielichtige Stimmung der Verarbeitung von Kriegserlebnissen offenbart.

Die skandinavische Sinfonik wurde abschließend von Tomi Mäkelä (Magdeburg) und Michael Kube (Tübingen) thematisiert. Mäkelä plädierte für eine biografische Lesart der Sinfonien Jean Sibelius', die dieser Musik angemessener wäre als verbreitete, mythologisierend-nationale Interpretationen. Kube präsentierte u. a. hierzulande weitgehend unbekannte Sinfonien Rued Langgards (Dänemark), Kurt Atterbergs (Schweden) und Fartein Valens (Norwegen), um die komplexe gattungsgeschichtliche Situation in Nordeuropa zu verdeutlichen.

Das Kolloquium demonstrierte einerseits den Nachholbedarf an wissenschaftlicher Auseinandersetzung mit Sinfonien im 20. Jahrhundert, die vermutlich wegen ihrer Zugehörigkeit zu einer nicht-avantgardistischen Gattung lange vernachlässigt wurden, bewies aber andererseits, dass die Forschung sich bereits auf diesen Weg gemacht hat.

Michaelstein, 6. bis 8. Oktober 2006:

27. Musikinstrumentenbau-Symposium: „Geschichte, Bauweise und Spieltechnik der Querflöte“

von Klaus-Peter Koch, Bergisch Gladbach

Das Pendant zur 34. Michaelsteiner Arbeitstagung im Mai 2006, die sich historischen und interpretatorischen Problemen der Flötenmusik zwischen 1650 und 1850 widmete (vgl. *Die Musikforschung*, Heft 3/2006), bildete das diesjährige Instrumentenbau-Symposium. Wiederum diskutierten Wissenschaftler und Praktiker. 23 Spezialisten aus neun Ländern stellten in Referaten und musikalischen Demonstrationen die Ergebnisse ihrer Forschungen zu Instrumentenbau, Interpretation, Akustik, Musikethnologie, Ikonografie und zur Musikgeschichte vor, was ergänzt wurde durch themenbezogene Konzertdarbietungen und Ausstellungen. Dieses Konzept bewährte sich auch dieses Mal.

Ardal Powell (Hudson) eröffnete mit einem Beitrag „Nations and ‚Art Worlds‘: Reframing Instrument-making Societies“ und arbeitete den soziologisch-ökonomisch-kulturwissenschaftlichen Aspekt des Generalthemas heraus. Die auf ihn folgenden Referate bestätigten die Notwendigkeit, an den Gegenstand Flötenbau bzw. Holzblasinstrumentenbau interdisziplinär heranzugehen. Wie wichtig dabei große Praxiserfahrung ist, belegte der Beitrag der international ausgewiesenen Interpretin Mary A. Oleskiewicz (Boston) zur Kunst der Kadenzinterpretation in Flötenwerken des 18. Jahrhunderts; ihre musikalischen Demonstrationen wurden am Flügel begleitet von David Schulenburg (New York). Ähnliche wertvolle Erfahrungen aus der Praxis konnten Boaz Berney (Jaffa), welcher über den Gebrauch der Traversflöte in Geistlichen Konzerten des 17. Jh.s referierte, Peter Thalheimer (Stuttgart), der sich mit der Geschichte der B-Querflöte auseinandersetzte, und Philippe Allain-Dupré (Bagnolet) zur Frage der konisch gebohrten Flöten vor Hotteterre einbringen.

Enrico Weller (Markneukirchen) stellte die Entwicklung des vogtländischen Holzblasinstrumentenbaus, insbesondere in wirtschaftlicher Hinsicht, vor. Klaus-Peter Koch (Bergisch Gladbach) diskutierte die Impulse, die für einen eigenständigen Holzblasinstrumentenbau im östlichen Europa zwischen 1700 und 1850 von deutschen Instrumentenbauern ausgingen. Mehrere Referate

renten gingen auf die Geschichte des Flötenbaus in ihren Herkunftsländern ein und belegten die erfolgreiche Forschungsarbeit der letzten Jahre: Michaela Freemanová (Kamenny Privoz) für Böhmen, Francesco Carrera (Pisa) für Italien und Rob van Acht (Den Haag) für die Niederlande, während Susan Berdahl (Loredo) zu den spannenden Anfängen der Boehmflöte in den USA, Kurt Birsak (Salzburg) über Identitäten von Piffero bei Michael Haydn und Flauto piccolo bei Mozart sowie Tom Lerch (Berlin) über frühe konzeptionelle Ansätze von Flötenmodellen vor der Boehmflöte referierten. Einen hochinteressanten Einblick in die Querflötentypen Galiziens und Nordportugals, dabei referierend und interpretierend, gaben Xosé Crisanto Gándara und María Jesús Navalpotro aus Madrid. Tilman Seebaß (Innsbruck) machte den Teilnehmern sehr bewusst, vor welchen Aufgaben hinsichtlich der Wissenserweiterung um die Querflöte in Mittelalter und Renaissance anhand ikonografischer Belege die Forschung noch steht.

Eine weitere Gruppe von Referenten wandte sich physikalisch-akustischen Problemen zu; so sprach Jürgen Meyer (Braunschweig) über Einflussfaktoren auf den Flötenklang aus akustischer Sicht. Helmut Kühnelt (Wien) nutzte – auf der Basis eines Forschungsprojekts an der Wiener Universität – Computerdemonstrationen für den Erkenntnisgewinn bezüglich Tonerzeugung, und Klaus Martius und Markus Roquet (Nürnberg) demonstrierte den Nutzen von 3D-Computertomografie für die Dokumentation von Holzblasinstrumenten. Wolfgang Wenke (Eisenach) konnte aus seinen Kenntnissen als Restaurator wichtige Erfahrungen einbringen, während David Freeman (Kamenny Privoz) die Anforderungen eines modernen Künstlers an Nachbauten von historischen Flöten diskutierte.

Das Symposiumsgeschehen wurde von mehreren Ausstellungen flankiert, darunter eine zu Flöteninstrumenten (dankenswerterweise ergänzt von Peter Thalheimer durch private Exponate), durch die kenntnisreich Monika Lustig (Michaelstein) führte. Zwei unmittelbar mit dem Tagungsthema verbundene öffentliche Konzerte fanden im Kloster statt, das eine mit der Sopranistin Ulrike Hofbauer (Weil) und dem Tenor Robert Sellier (Deisenhofen) unter Mitwirkung von Boaz Berney auf einer Renaissanceflöte und weiteren Interpreten auf alten Instrumenten, die – zum größten Teil als neuzeitliche Erstaufführungen – sehr feinfühlig mitteldeutsche Werke des 16. und 17. Jahrhunderts darboten, u. a. aus Tobias Michaels *Musicalischer Seelenlust*, das andere mit den Solisten Juliane Claus (Sopran) aus Halle und Peter Thalheimer (Terzflöte) aus Stuttgart, die nicht minder subtil Kompositionen des 18. und 19. Jahrhunderts zu Gehör brachten.

Dresden, 13. und 14. Oktober 2006:

„Carl Maria von Weber – Der Dresdner Kapellmeister und der Orchesterstil seiner Zeit“

von Manuel Gervink, Dresden

Gleich mehrere Anlässe gab es für die Fachkonferenz, die gemeinsam vom Institut für Musikwissenschaft der Dresdner Hochschule für Musik und der Internationalen Carl Maria von Weber-Gesellschaft e.V. ausgerichtet wurde: Zum einen feierte die Hochschule, die den Namen des Komponisten seit 1959 trägt, ihr 150-jähriges Gründungsjubiläum, das überdies mit der 800-Jahr-Feier der Stadt Dresden zusammenfällt. Andererseits lehnte es sich thematisch an den Internationalen Dirigier-Wettbewerb an, der zeitgleich in der Hochschule ausgetragen wurde und dessen Endrunde nach Abschluss der Konferenz besucht werden konnte.

In seinem Eröffnungsvortrag beschrieb Peter Gülke (Berlin) die Koordinaten, in denen das Konzept einer deutschen Nationaloper zur Zeit Webers anzusiedeln ist: einerseits das Fehlen einer auf dem Gebiet der Oper Qualität sichernden Konvention, andererseits das Bedürfnis der Jeneser Jungromantiker nach einer Musik, die ihrer Realisierung noch harpte bzw. auf dem Gebiet der Instrumentalmusik (E.T.A. Hoffmanns berühmte Rezension der 5. Sinfonie Ludwig van

Beethovens) als Richtung bereits erkannt war. In der ersten thematischen Sektion („Weber und das Dresdner Kulturleben“) thematisierte Till Gerrit Waidelich (Wien) unterschiedliche Vertonungen von Schillers *Bürgschaft* und stellte die Problematik der Textadaption am Beispiel der Vertonung durch den Dresdner Sänger August Mayer in den Mittelpunkt. Michael Heinemann beleuchtete das alles andere als simpel zu polarisierende Verhältnis Webers zu seinem Dresdner „Gegenspieler“ Francesco Morlacchi.

Die zweite thematische Sektion war der Person Webers als Komponist, Kapellmeister und Organisator gewidmet. Irmlind Capelle (Detmold) lieferte eine ausführlich am Text orientierte Analyse der *Jubel-Kantate*, Joachim Veit (Detmold) beschrieb anhand zahlreicher Dokumente Webers Dresdner Kapellmeistertätigkeit und den damit verbundenen Termindruck, der vergleichbaren Tätigkeiten im heutigen Kulturmanagement in nichts nachgestanden haben dürfte. Frank Ziegler (Berlin) rekonstruierte die Probenarbeit, die Weber in Dresden leistete, und Ortrun Landmann (Dresden) erläuterte die Wechselbeziehung zwischen Weber und der „Königlich Sächsischen Musikalischen Kapelle“ als einem beiderseitigen Geben und Nehmen.

In der dritten und letzten thematischen Sektion („Perspektiven: Orchesterstil im Kontext der Zeit, Rezeptionsfragen“) wurde der Rahmen hauptsächlich durch den Rezeptionsaspekt weiter gefasst. Klaus Aringer (Graz) thematisierte die Wahrnehmung des Neuen in Webers Orchesterstil anhand ihres Reflexes in zeitgenössischen Instrumentationslehren, Frank Heidlberger (Denton, Texas) verfolgte diese Thematik hinsichtlich der Aspekte von Sprachähnlichkeit, musikalischer Narration und ihrer Einflussnahmen auf die musikalische Form in Webers Klarinettenwerken. Dass Webers Musik auch in Russland und bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts deutliche Spuren hinterlassen hatte, stellte Felix Purtow (Leipzig) abschließend am Beispiel St. Petersburgs heraus.

Eine Publikation der Referate wird voraussichtlich im kommenden Band der *Weber-Studien* erfolgen.

Salzburg, 20. bis 22. Oktober 2006:

„Johann Michael Haydn: Werk und Wirkung“

von Ulrike Aringer-Grau, Graz

Im Mozart-Jahr erinnerte sich Salzburg anlässlich des 200. Todestages auch an Johann Michael Haydn mit einem von der Johann-Michael-Haydn-Gesellschaft, den Universitäten Tübingen und Salzburg und der Erzdiözese Salzburg veranstalteten internationalen Symposium. Hier stellte Ernst Hintermaier (Salzburg) einen „Jahrhundertfund“ für die Mozart-Forschung vor: In einem vom Konsistorialarchiv erworbenen Salzburger Klavierbuch findet sich neben der Erstfassung des Andantinos KV 15b ein bislang unbekanntes 81-taktiges Allegro, das zweifellos dem jungen W. A. Mozart zuzusprechen ist. Ein weiteres, in den Werkverzeichnissen bislang nicht geführtes, kleines Andante stammt von J. M. Haydn. Gerhard Walterskirchen (Salzburg) stellte den Neufund eines unter dem Namen Michael Haydn überlieferten *Salve regina* aus einer unvollständigen niederösterreichischen Handschrift vor, welches die problematische Quellensituation von Werken Haydns dokumentierte. Dass darüber hinaus die wechselnden Zuschreibungen zwischen Joseph und Michael Haydn durchaus willkürlich sind, verdeutlichte Marianne Helms in ihrem Beitrag über ein beiden Brüdern zugeschriebenes *Te Deum*. Die Referate über J. M. Haydn-Kompositionen in zum Teil unzugänglichen Sammlungen aus Böhmen und Mähren (Michaela Freemanova, Prag), der Slowakei (Ladislav Kacic, Bratislava) und Kroatien (Vjera Katalinic, Zagreb) illustrierten einmal mehr die Bedeutung des Komponisten im ehemals süddeutsch-habsburgischen Raum.

Dwight Blazin (Wyckoff, USA) ordnete Haydns kammermusikalische Werke in die Tradition des Wiener dreistimmigen Divertimentos ein; Hisao Nishikawa (Tokio) lenkte den Blick auf die Bassbesetzung in Serenaden, Divertimenti und Notturmi. Den unterschiedlichen Einfluss des Salzburger Fürsterzbischofs Colloredo als Auftraggeber der Duos für Violine und Viola auf die

Kompositionen von Haydn und Mozart beleuchtete Bernd Edelmann (München). Kurt Birsak (Salzburg) erläuterte anhand zahlreicher Abbildungen und Tonbeispiele den reichhaltigen Einsatz von Sonderinstrumenten in Tanzmenuetten und Märschen. Mit Haydn als Bühnenkomponisten beschäftigten sich Rudolph Angermüller (Salzburg) in einem Beitrag über die *Zaire*, Werner Rainer (Salzburg) im Kontext der Salzburger Bühnentradition und Benjamin Perl (Tel Aviv), der überraschende motivische Übereinstimmungen in den Werken Haydns und Mozarts entdeckte. Ulrike Aringer-Grau (Graz) verglich Haydns Männerquartett *Abendlied* mit Vertonungen von Reichardt, Zelter und Schubert. Allzu gern tradierte Vorurteile über „Bigotterie, Suff und Faulheit“ Haydns stellte Petrus Eder OSB (Salzburg) im Kontext der Mozart-Korrespondenz richtig. Friedrich Wilhelm Riedel (Sonthofen) zog eine Verbindung zwischen Haydns *Te Deum*-Vertonungen und zeitgenössischer eucharistischer Frömmigkeit. Haydns meisterhaften Umgang mit kontrapunktischen Kompositionstechniken beleuchteten Klaus Aringer (Graz) anhand der *Hieronymus-Messe* und Jörg Murschinski (Tübingen) im Kyrie des späten, unvollendeten *Requiems*, das neuerdings in einer Faksimileausgabe vorliegt. Manfred Hermann Schmid (Tübingen) betrachtete die Kanonstruktur des Offertoriums *Domine Deus* und ihre veränderte Nachwirkung in Beethovens *Fidelio*-Kanon.

Das bestens organisierte Symposium, dem der Doyen der Michael-Haydn-Forschung Charles H. Sherman leider nicht beiwohnen konnte, fand in den jüngst eröffneten Räumlichkeiten des Erzbischöflichen Konsistorialarchivs auch bei einem breiteren Publikum großen Anklang. Für den musikalischen Beitrag sorgte die Stiftsmusik St. Peter unter der Leitung von Armin Kircher in einem Konzert und der Messe. Eine Publikation der Beiträge ist geplant.

Rauischholzhausen, 27. bis 29. Oktober 2006:

17. Arbeitstagung des Arbeitskreises Studium Populärer Musik (ASPM): „Sound and the City. Populäre Musik im urbanen Kontext.“

von Dietrich Helms, Osnabrück

Städte haben ihren individuellen Sound, einen Klang, der sich auch musikalisch darstellt. Dazu gehört nicht nur die Umsetzung von industriellem Krach in futuristische „rumori“ und konkreten „bruit“ oder die Aufbereitung verbaler Kommunikation großer Menschenansammlungen in kontrapunktische „Cries of London“. Städte sind Zentren der Kommunikation, hochaktive Knotenpunkte globaler Netzwerke. Hier treffen Menschen mit den unterschiedlichsten ethnischen, sozialen und kulturellen Hintergründen und den unterschiedlichsten musikalischen Bedürfnissen und Fähigkeiten aufeinander. Sie schaffen sich in dieser Konfrontation Musiken, mit der sie ihr Anderssein und ihre Identität manifestieren, in der sich aber auch Spuren der Anpassung und Integration finden. Diese Musiken sind fast immer Formen populärer Musik, denn die Stadt als Handelsplatz macht das, was zuvor vielleicht als Volksmusik mündlich tradiert wurde oder als Kunst gemeint war, zur Ware. Die Stadt ermöglicht unendlich viele Chancen der Kommunikation, die doch nie genug zu sein scheinen. Moderne Massenmedien erweitern den Horizont ins Globale und lassen die Unterschiede zwischen Stadt und Land verschwinden. Das Schwerpunktthema der 17. Arbeitstagung des Arbeitskreises Studium populärer Musik in der Tagungsstätte der Universität Gießen, Schloss Rauischholzhausen, widmete sich in großer Breite diesem Phänomen.

Malte Friedrich (Berlin) warnte in seinem Vortrag vor einer einfachen Gleichsetzung urbaner, sozialer Phänomene mit bestimmten Ausprägungen des musikalischen Materials. Moderne Mittel der Produktion haben die Musik vielmehr unabhängig vom Ort gemacht. Für eine Annäherung an den „Sound of the City“ forderte er eine Verknüpfung ästhetischer und soziologischer Analysen. So ging es in vielen Beiträgen zunächst um eine Bestandsaufnahme aktueller lokaler Szenen.

Während manche noch meinen, Paris klänge nach Akkordeon und Musettewalzer, hat sich in

der *banlieue* eine lebendige Kultur gebildet, die im Kampf für eine eigene Identität gegen das etablierte Paris längst unüberhörbar den neuen Sound der Stadt mit produziert. Susanne Stemmler (Berlin) berichtete – am Jahrestag der Unruhen in den Pariser Vororten – von der Bedeutung des Rap als Motor kultureller Erneuerung, der in seiner spezifischen Form durch die kulturellen Hintergründe der afrikanischen Einwanderer geprägt ist.

Auch die Londoner Musikszene wird entscheidend durch die Einwanderer aus den ehemaligen Kolonien beeinflusst. Christian Hillemeier (Berlin) stellte *Drum'n'Bass* und *Grime* als popmusikalische Genres dar, die besonders mit der englischen Hauptstadt assoziiert werden. Als ein historisches Beispiel berichtete Christian Stadelmaier (Wettenberg) von der Entwicklung der afroamerikanischen Blueskultur im Chicago der 1940er- und -50er-Jahre. Wie klein und lokal konzentriert wichtige Knotenpunkte musikalischer Kommunikation auch in Megacities wie Los Angeles sein können, zeigte der Vortrag von Dietmar Elflein (Berlin). Ein solches Zentrum verdichteter musikalischer Kommunikation kann eine Straße (wie der Sunset Boulevard im Falle des *Glamrock*) oder sogar ein einzelner Plattenladen (wie der „Metal Blade Shop“ im Falle des *Metal*) sein. Als Kulminationspunkt einer musikalischen Entwicklung wirkten in der Anfangszeit des deutschen *HipHop* – nach amerikanischem Vorbild – Jugendzentren und Einrichtungen der sozialen Jugendarbeit. Sie boten den ersten HipHoppern nicht nur Raum für Proben und Konzerte, sondern verliehen ihnen auch Authentizität, wie Christoph Mager (Heidelberg) und Michael Hoyler (Loughborough) in ihrer Studie darstellten.

Auch in Afrika funktionieren Städte als Schmelztiegel musikalischer Traditionen. Maximilian Hendler (Graz) stellte am Beispiel dreier Ensembles dar, wie schwarzafrikanische und arabische Traditionen, westliche Popmusik und die Musik der auch in Afrika beliebten Bollywood Filme in Musiken verarbeitet werden, die – an Orten wie Dubai und Paris produziert – den Sound der Städte Bamako, Kinshasa und Zanzibar prägen.

Politiker und Wirtschaftsplaner haben mittlerweile den „sound of the city“ als Marketinginstrument entdeckt, wie Alenka Barber-Keršovan (Hamburg) darstellte. Städte wie Liverpool versuchen aus längst Geschichte gewordenen Beat-Legenden Kapital zu schlagen. Beat, Rock und Pop werden in Museen und Akademien konserviert, um Touristen und Investoren anzulocken. In der kaum reflektierten Gefolgschaft Richard Floridas umwirbt man die urbane „creative class“ und schmückt sich mit seiner „Neo-Bohème“, nicht um des kreativen Prozesses und seiner Produkte, sondern um der Standortfaktoren willen. Wie lokale kulturelle Märkte und Kulturförderung für Musiker tatsächlich aussehen, untersuchte Iris Stavenhagen am Beispiel Frankfurts. Manche Städte haben sogar die Musikpädagogik als Mittel der Profilierung entdeckt. Der enorme Erfolg von „Rhythm is it“ hat Kulturmacher und -politiker auf die Idee gebracht, ähnliches zu initiieren. Christian Bielefeldt (Lüneburg) berichtete von dem durch die UNESCO geförderten Schulprojekt „Wohin gehst Du? Schritte in die Zukunft“ in Lüneburg, in dem sich Schulen, Musikschulen, Theater und Behörden zusammenfanden, um mit Kindern eine musikalische Tanzperformance zu erarbeiten.

Auch in zahlreichen freien Beiträgen der Konferenz wurde deutlich, wie eng populäre Musik mit ihrer Herkunft verbunden ist und wie wichtig in den Sound eingeschriebene Herkunftsmythen sind, so z. B. im Fall der Entstehung des Rock'n'Roll in New Orleans, Chicago und Memphis (Dennis Schütze, Würzburg), dem Exotismus gegenwärtiger US-amerikanischer Popmusik (Markus Wyrwich, Bochum/Liverpool), in der hörbar gemachten Ethnie in der Stimme des Sängers (Martin Pfeleiderer, Hamburg; Christian Bielefeldt), beim Abstimmverhalten im *Eurovision Song Contest* (Michael Wolther, Hannover) oder auch in der Musik des spanischen Bürgerkrieges, die vor allem auf der republikanischen Seite eine musikalische Sprache zwischen lokalen Idiomen und internationalen Phrasen entwickelte (Eckehard Jost, Gießen).

Andere Beiträge beschäftigten sich mit musikalischer Rezeptions- und Präferenzforschung (Kai Lothwesen, Hamburg; Richard von Georgi, Gießen; Lars Dammann, Hamburg), mit Musikwahrnehmung unter Drogeneinfluss (Jörg Fachner, Witten), mit der Musik Gianluigi Trovesis (Annette Maye, Köln), den Popmusikprogrammen der ARD (Wolfgang Rumpf, Bremen) und der Ästhetik der populären Musik (Ralf von Appen, Gießen).

Rom, 14. November 2006:

„Terminologia musicale: paesi, concetti, progetti“

von Diana Blichmann, Rom

Die im Rahmen der Vortragsreihe „Musicologia oggi“ von Sabine Ehrmann-Herfort (Rom) in der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts organisierte Veranstaltung hatte die musikalische Begriffsgeschichte zum Thema. Anlass für dieses erste internationale Treffen verschiedener musikterminologischer, insbesondere deutscher und italienischer Projekte gab der Abschluss des *Handwörterbuchs der musikalischen Terminologie* (HmT) im Jahr 2005.

Sabine Ehrmann-Herfort umriss eingangs die Geschichte musikterminologischer Forschung, die 1955 mit der Habilitationsschrift Hans Heinrich Eggebrechts beginnt. Ziel der Konferenz war es, drei seitdem entstandene unterschiedliche Projekte und Konzeptionen zur Musikterminologie vorzustellen. Markus Bandur (Freiburg i. Br.) berichtete über das von Eggebrecht ins Leben gerufene HmT, das seit 1972 in Loseblattform und freier alphabetischer Reihenfolge publiziert wurde und hohe internationale und interdisziplinäre Anerkennung erfahren hat. Dieses musikwissenschaftliche Langzeitprojekt behandelt die Bedeutung der musikalischen Fachwörter in ihrer geschichtlichen Entwicklung, will sprachwissenschaftliche Ansätze bieten und zu einem besseren Verständnis der Wechselwirkung zwischen musikalischer Sachgeschichte und der Geschichte der zugehörigen Fachsprache beitragen. Alle Artikel sind nach demselben Gliederungsschema angelegt: Titel, Wortgeschichte des Begriffs, Artikeldisposition, Haupttext mit Darstellung der Begriffsgeschichte, Verzeichnis relevanter Sekundärliteratur, Stichwortregister. Die sechs Bände umfassen in 40 Auslieferungen insgesamt 247 Artikel, deren Kurzfassungen unter www.sim.spk-berlin.de/deutsch/hmt/index.html abrufbar sind.

Neben dem HmT entstanden europaweit neue musikterminologische Projekte, die methodisch und inhaltlich andere Akzente setzten. Gleichwohl verdeutlichten sie, dass die Geschichte der musikalischen Termini zum unabdingbaren Arbeitsmittel musikwissenschaftlichen Forschens geworden ist. So präsentierten Fiamma Nicolodi (Florenz) und Fabbio Rossi (Messina) eines der in Italien existierenden Projekte, das *Lessico della letteratura musicale italiana 1492–1960* (Lesmu), das ab 2007 als CD-ROM im Handel erhältlich sein wird. Die Datenbank wird etwa 22.500 lexikographische Einträge umfassen, deren maximal dreißig Felder synchronisch und diachronisch abfragbar sind. Aufgenommen werden Zitate aus ca. 800 Werken, zu denen Traktate, Briefsammlungen und Rezensionen aus den Jahren zwischen 1492 und 1960 gehören. Ein ikonographischer Apparat sowie eine Bibliografie werden die Texte begleiten. Nicolodi erläuterte die Kriterien für die Auswahl der Stichworte sowie die Recherchemöglichkeiten: Das Lesmu ist weder ein normales Musiklexikon noch eine Datenbank, in der Musiktexte vollständig wiedergegeben werden. Der dieses Vokabular umgebende Kontext wurde fernerhin aufgenommen und ermöglicht einen Hypertext der italienischen Musikkultur. Die Referenten erläuterten die Struktur der daraus resultierenden lexikografischen Einträge, zu denen Stichwort, Autor und Titel des Fachtextes, Datierung, Typologie des verzeichneten Textes, Definitionen, Synonyme und Antonyme des Stichwortes sowie bibliografische Hinweise gehören. Das Lesmu berücksichtigt historische, philosophische und linguistische Aspekte der musikalischen Begriffe und kann mit dieser interdisziplinären Ausrichtung auch als Prototyp für Terminologieforschung in anderen Bereichen gelten.

Ein zweites in Italien seit 2000 bestehendes Projekt zur musikalischen Begriffsgeschichte wurde von Gianmario Borio (Pavia) vorgestellt: Das Ziel der *Storia dei concetti musicali* ist es, die Entwicklung zentraler, der Musikwissenschaft und Philosophie zugehöriger Schlüsselbegriffe, „armonia“, „tempo“, „espressione“, „forma“, „opera“, „melodia“, „stile“ und „suono“ zu erforschen. In den insgesamt drei Bänden, die 2007 und 2009 erscheinen werden, sollen die historischen Knoten- und Wendepunkte der sich weiterentwickelnden Begrifflichkeit aufgezeigt werden. In jedem Beitrag werden daher Denotationen und Konnotationen der Begriffe im Hinblick auf verschiedene Epochen umrissen. Das Projekt, das auf musiktheoretischen Abhandlung ausschließlich des

Abendlandes basiert, zielt nicht auf chronologische und dokumentarische Vollständigkeit, sondern analysiert vielmehr Grundbegriffe der musikalischen Diskursgeschichte.

Abschließend wurde ein weiteres italienisches Projekt zur Terminologie, speziell der Gesangskunst, angekündigt: Das von Sergio Durante (Padua) geleitete *Lessico italiano del Canto* (Lic) wird ab Januar 2007 im Internet abrufbar sein.

Oldenburg, 17. bis 19. November 2006:

„Zwischen Zeiten – Georges Enescu Tage“

von Kadja Grönke, Kassel

Aus Anlass des 125. Geburtstags von George Enescu veranstaltete Violeta Dinescu, in Rumänien geborene Professorin für angewandte Komposition an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, mit Unterstützung der International Enescu Society (Sitz Berlin) in den Räumen des Bundesinstituts für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa (Oldenburg) ein internationales Symposium, das unter dem Titel „Zwischen Zeiten“ dem Leben, Schaffen und Nachwirken Enescus gewidmet war.

George Enescu kann getrost als Stammvater der rumänischen Musik gelten, auch wenn er – biographisch bedingt durch ein Leben zwischen Rumänien, Frankreich und den USA und politisch bedingt durch die Einbrüche zweier Weltkriege und die Systemwechsel in seiner Heimat – im Bewusstsein Europas weit weniger präsent ist, als es seiner Musik eigentlich gebührt. Sogar seine Zeitgenossen feierten ihn enthusiastisch als einzigartigen Violinisten, Pianisten und Dirigenten und nahmen seine Werke – zumindest außerhalb seines Geburtslandes – erst in zweiter Linie wahr.

Um diesem Defizit abzuhelpfen, erwies sich die skrupulöse Lektüre seiner Partituren im Verlauf des Symposiums als das beste Mittel, Verständnis und Neugier zu wecken: Rainer Cadenbach (Berlin) mit einem Beitrag zur *Kammersinfonie* op. 33, Werner Abegg (Dortmund) zu *Vox Maris*, Michael Heinemann (Dresden) zu der *Suite im alten Stil* op. 3 und Helmut Loos (Leipzig) mit einer ansprechend präsentierten Suche nach Nationalmusik bei Enescu und seinen Zeitgenossen bezeugten anhand der Musik selbst, dass es hier ausgesprochen viel zu entdecken gibt und diese Entdeckung lohnt. Ergänzende Einblicke in gattungsgeschichtliche (Roseline Kassap-Riefenstahl, Paris, zu den Streichquartetten), kultur- und zeitgeschichtliche Ansätze (Alexandr Leahu und Laura Manolache, Bukarest, Lory Wallfisch, Nothampton, MA) waren daneben ebenso vertreten wie grundsätzliche Überlegungen zum Kompositionsstil (Corneliu Dan Georgescu, Berlin, Dan Dediu, Bukarest).

Einen eigenen Schwerpunkt bildeten Beiträge zu Enescus Schlüsselwerk, der Oper *Oedipe* (Mihail Cosma und Marin Marian, Bukarest, Jadwiga Makosz, Hamm mit einem bedenkenswerten Querbezug zu Karol Szymanowski). Den nachfolgenden rumänischen Komponistengenerationen widmeten sich Dinu Ghezzo (New York) und Valentina Sandu-Dediu (Bukarest), die ihr materialreiches Buch zur rumänischen Musik nach 1944 vorstellte.

Weitere Beiträge von unterschiedlichem Niveau und zu mannigfachen Themen, eine von Studenten vorbereitete photographische und filmische Annäherung an Enescu, ein Lecture-Recital und drei Konzerte mit ausgezeichneten Solisten (der Violinistin Jenny Abel mit Mihail Ungureanu, dem Cellisten Catalin Ilea mit Michael Abramovich sowie der Pianistin Luzia Borac) und schließlich eine Enescu gewidmete Uraufführung von Dan Dediu rundeten das Enescu-Marathon ab. Geplant ist, an der Universität Oldenburg künftig jedes Jahr im November ein weiteres Symposium zur rumänischen Musik folgen zu lassen.

Bern, 18. und 19. November 2006:

„Aspekte der Streicherpraxis in der Romantik“

von Camilla Bork, Berlin

Beschäftigt sich die Forschung zur Historischen Aufführungspraxis herkömmlicherweise mit der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts, so war es das Verdienst des Berner Symposiums, diesen Zeitraum auf das 19. Jahrhundert auszudehnen. Insgesamt präsentierte sich ein vielfältiges methodisches Spektrum, das von instrumentenbaulichen Überlegungen über die Untersuchung von Spielweisen – rekonstruiert anhand von Instrumentalschulen und frühen Tonaufnahmen – bis hin zur Analyse der Konzert- und Selbstinszenierung von Interpreten reichte. Der im Symposiumstitel angekündigte Bezug zur „Romantik“ blieb allerdings ungeklärt.

Daniel Leech-Wilkinson (London) eröffnete das Symposium mit der Frage, inwiefern die frühesten Tonaufnahmen aus den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts Rückschlüsse auf Spielweisen des 19. Jahrhunderts zulassen. Gerade zu Beginn der Tonaufzeichnungen habe sich die Spielweise vieler Geiger radikal verändert, so dass die Aufnahmen zwar Aussagen über diesen stilistischen Wandel, kaum aber über frühere Spielweisen ermöglichen. Einen Ausweg aus diesem methodischen Dilemma zeigte Clive Brown (Leeds), der in seinem Beitrag nicht nur Aufnahmen auswertete, sondern die Interpretation in Beziehung zu den verwendeten Ausgaben und zur Biographie der Interpreten setzte und so Traditionen und Zentren des Violinspiels rekonstruierte. Eines dieser Zentren des Violinspiels im frühen 19. Jahrhundert war zweifellos Paris, wo Pierre Baillot gemeinsam mit Rodolphe Kreutzer und Pierre Rode in der 1803 erstmals veröffentlichten *Methode de violon* ein verbindliches Reglement für eine moderne Technik des Violinspiels schuf. Im Vergleich der beiden Ausgaben von 1803 und 1835 arbeitete Marianne Rônez (Innsbruck) heraus, welche Veränderungen das Violinspiel innerhalb der ersten dreißig Jahre des 19. Jahrhunderts erfuhr.

Im Gegensatz zu Baillot und seinem deutschen Zeitgenossen Louis Spohr begründete Nicolò Paganini zwar keine Schule, dennoch waren sein Spiel und seine Erscheinung für die Virtuosität des 19. Jahrhunderts von entscheidendem Einfluss. Robin Stowell (Cardiff) zeichnete diesen Einfluss in seinem Vergleich der Etüden Henryk Wieniawskis mit den Capricen Paganinis im Einzelnen nach. Wie eng die veränderte Spielpraxis um 1830 an instrumentenbauliche Neuerungen gebunden war, wurde in den Vorträgen von Rudolf Hopfner (Wien) und Thomas Drescher (Basel) deutlich. Drescher erläuterte, welche Konstruktionsmerkmale schließlich ein größeres Klangvolumen der Violine ermöglichten, und Rudolf Hopfner exemplifizierte diese Entwicklung am Beispiel des Wiener Geigenbauers Sawicki, der Paganinis Geige während des Wiener Aufenthalts des Virtuosen reparierte und so die Gelegenheit erhielt, eine der besten Cremoneser Geigen ausführlich zu studieren.

Doch nicht nur der Geigenbau erfuhr zu Beginn des 19. Jahrhunderts wichtige Impulse, auch in der Entwicklung der Gitarre und der Blas-Bassinstrumente entfaltete sich in dieser Zeit eine große Kreativität und Experimentierfreudigkeit, wie Lucio A. Carbone (Mailand) und Daniel Schädeli (Bern) zeigten. Mit Fragen der Aufführungspraxis im (Opern-)Orchester beschäftigten sich die beiden Beiträge von Renato Meucci (Mailand) und Claudio Bacciagaluppi (Bern). Während Meucci die Rolle von Violinisten als Orchesterleiter untersuchte, thematisierte Bacciagaluppi die Praxis der Begleitung von Seccorezitativen durch das Violoncello. An dem Problem, Akkorde auf der Violine hervorzubringen, entzündeten sich zahlreiche Kontroversen. Anselm Gerhard (Bern) und Heinz Rellstab (Luzern) verfolgten diese Kontroversen am Beispiel der Bachschen Chaconne und stellten unterschiedliche Lösungsansätze vor, die vom Hinzufügen einer Klavierbegleitung (Mendelssohn, Schumann) über den Einsatz des „Bachbogens“ bis zur systematischen Brechung der Akkorde (Carl Flesch) reichten. Dass sich historische Aufführungspraxis nicht im Versuch der Rekonstruktion von Spielweisen und Instrumenten erschöpft, zeigte Beatrix Borchard (Hamburg) in ihrem Beitrag zu Joseph Joachim. In ihren Überlegungen zu Konzertinszenierungen und Imagebildungen bei Joachim analysierte sie das Selbst- und Fremdverständnis des Geigers als Erzieher des Publikums und Botschafter der deutschen Instrumentalmusik.

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

Nachtrag Wintersemester 2006/2007

Augsburg. Erich Broy M. A.: Ü: Harmonielehre (1). □ Erwin Herthenstein M. A.: Ü: Musikwissenschaftliches Arbeiten (1). □ Prof. Dr. Johannes Hoyer: Variation und Zyklus. □ Priv.-Doz. Dr. Erich Tremmel: PS: Musik in der Kirche.

Basel. *Musikgeschichte.* Prof. Dr. Wulf Arlt: Ü: Franko-flämische Italienfahrer des 15. Jahrhunderts, statt: Musik des 17. Jahrhunderts. □ Dr. Thomas Drescher: Ü: „Auf eine ganz neu Besondere Art“: Das Streichquartett von den Anfängen bis um 1800. □ Prof. Dr. Andreas Haug: Die Formung einer europäischen Musikkultur im Mittelalter (1) – Ü: Lektüre und Interpretation musikbezogener Texte des Mittelalters. □ Stefan Häussler M. A.: Ü: *Pelléas et Mélisande.* Musik des europäischen Fin de Siècle – Ü: Mauricio Kagel (gem. mit Dr. Martin Kirnbauer) (1). □ Dr. des. Jeremy Llewellyn: Ü: Guido von Arezzo: Notationslinien, Reform und Lebensform. □ Prof. Dr. Silke Leopold: Claudio Monteverdi – S: Musik und Drama im Werk Georg Friedrich Händels. □ Dr. des. Simon Obert: PS: Popmusik seit 1955: Geschichte und Analyse.

Bayreuth. Prof. Dr. Thomas Betzwieser: PS: Felix Mendelssohn Bartholdy – Musik- und Theaterwissenschaftliches Kolloquium (gem. mit Prof. Dr. Anno Mungen).

Berlin. *Universität der Künste.* Matthias Pasdzierny: PS: Musikwissenschaft für Musiker – PS: Eine praktische Einführung für Studierende der künstlerischen Fächer. □ Prof. Dr. Dörte Schmidt: Formgeschichte der Oper im 20. Jahrhundert – Ü: Hörstunde zur Vorlesung – HS: Wolfgang Rihm – PS: Einführung in die Musikwissenschaft: *Das Wohltemperierte Klavier.*

Dortmund. Dipl. päd. Reinhard Fehling: S: Bertolt Brecht und „seine“ Komponisten – S: Lieder und Liederbücher – S: Sozialgeschichte des Volksliedes. □ Dr. Wilfried Raschke: S: Rockmusik als Kunstform: Progressive Rockmusik. □ Prof. Dr. Günther Rötter: S: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Mechthild von Schoenebeck: Einführung in die Musikpädagogik/Musikdidaktik – Geschichte der Musikpädagogik – Lernfelder des Musikunterrichts an Beispielen – Schreibwerkstatt Lieder und Szenen.

Frankfurt. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Dr. Kerstin Helfricht: S: Kulturgeschichte der Clavierinstrumente zwischen 1770 und 1850. Entwicklung von Klavierbau, Klaviertechnik und Klavierliteratur. □ Prof. Dr. Ute Jung-Kaiser: S: Das Lied. Zur didaktischen Relevanz einer vernachlässigten Gattung – OS: Didaktik Neuer Musik (II).

Hamburg. Prof. Dr. Oliver Huck: PS: Fuge als Kompositionstechnik, Gattung und Mythos – HS: Die Musik des Trecento.

Hannover. Prof. Dr. Raimund Vogels: V/S: Von der Wachswalze zum iPod: Formen, Geschichte und Bedeutung von Musikarchiven – Interdisz. Projektseminar: Musikethnologie und Musikpädagogik im Dialog (gem. mit Dr. Ekkehard Mascher) – S: Einführung in die Musikethnologie (gem. mit Kerstin Klenke M. A.) – Ü: Anders hören! Kursorisches Hören ausgewählter Beispiele der „Sammlung Weltmusik“ (gem. mit Kerstin Klenke M. A.).

Karlsruhe. Prof. Dr. Seedorf: Musik über Musik: Musikgeschichte als intertextuelles Netzwerk – S: Mozarts Klavierkonzerte – S: Werk und Aufführung. Eine Einführung in die Interpretationsanalyse – S: Lektürekurs: Berliner Theorie der Musikpraxis. Quantz, C. P. E. Bach, Agricola.

Koblenz-Landau. *Campus Koblenz.* Dr. Robert Abels: PS: J. S. Bachs Sonaten und Partiten für Violine solo. □ Prof. Dr. Petra Bockholdt: Ü: Heinrich Schütz – Ü: Musikwissenschaftliches Bibliografieren – S: Das Fest und seine Inszenierungen (gem. mit Tavernier). □ Dr. Gerhard Poppe: Georg Friedrich Händel: Leben und Werk bis 1713 – S: Franz Schuberts Kirchenmusik.

Köln. Hochschule für Musik. Prof. Dr. Arnold Jacobshagen: PS: Brahms und Bruckner. Konzeptionen des Symphonischen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – Oper im 20. Jahrhundert – HS: Filmmusik I: Kulturen der Filmmusik 1960–1980 – HS: Musiktheater heute. Produktionssystem, Probleme, Perspektiven.

Leipzig. Dr. Stefan Keym: S: Paris als „Musikhauptstadt“ der 1920er-Jahre. □ Dr. des. Michael Maul: S: Von Schütz bis Telemann, das erste Jahrhundert deutschsprachiger Oper. □ Prof. Andreas Schulz: Ü: Das Gewandhaus zu Leipzig, Künstlerisches Management für Orchester und Konzerthaus.

Potsdam. Dr. Markus Bögemann: PS: Musik erforschen und vermitteln. Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten – HS: Von der Rhetorik zur Conversation. Musikalischer Stilwandel 1720–1780. □ PD Dr. Martin Greve: PS: Türkische Musik in Berlin. □ Prof. Dr. Andreas Jacob: Musikgeschichte I: Musik bis zum 16. Jahrhundert – PS: Populärmusik und Migration – HS: Fin de Siècle in der Musik – Koll: Musik und Ideologie. □ PD Dr. Rüdiger Pfeiffer: PS: Ausgewählte Aspekte und Themen der Musiksoziologie. □ Dr. Gerd Zacher: Música Popular Brasileira.

Tübingen. PD Dr. Stefan Morent: Geschichte der Messvertonung. Von den Anfängen bis um 1600.

Sommersemester 2007

Augsburg. Eckhard Böhringer M. A.: Ü: Aufführungsversuche. □ Erich Broy M. A.: Ü: Generalbass (Historische Satzlehre) □ – Ü: Harmonielehre (1). □ Erwin Herthenstein M. A.: Ü: Musikwissenschaftliches Arbeiten (1). □ Prof. Dr. Johannes Hoyer: HS: Reformen und Reform-Musik um 1900 (3) – PS: Olivier Messiaen (1908–1992) – PS: Mehrstimmige Musik des 15. und 16. Jahrhunderts (Analyse) – S: Requiemvertonungen im süddeutschen Raum (Landesforschung) (gem. mit Priv. Doz. Dr. Erich Tremmel). □ PD Dr. Erich Tremmel: Renaissance: eine musikhistorische Epoche? – S: Denkmal- und Gesamtausgaben im 19. Jahrhundert (Editionstechnik) – Ü: Musikpaläographie III: Neumen- und Modalnotation.

Bamberg. Ethnomuskologie/Volksmusik mit besonderer Berücksichtigung des fränkischen Raumes. Prof. Dr. Max Peter Baumann: Koll: Interkulturell orientiertes Kolloquium für Doktorandinnen und Doktoranden sowie zur Vorbereitung von Magisterarbeiten – Forschungsfreiemester. □ Karoline Oehme: S: Musikkulturen in der Innerschweiz. Einführung in Theorie, Methoden und Praxis der ethnomuskologischen Feldforschung. Blockseminar mit einer Exkursion zum Musikfestival „Alpentöne“ in Altdorf (Schweiz) (Feldforschung). *Historische Musikwissenschaft*. Prof. Dr. Martin Zenck: Forschungsfreiemester.

Bayreuth. *Historische Musikwissenschaft*. Prof. Dr. Thomas Betzwieser: Die Bühnenwerke von Chr. W. Gluck: Rezeption, Interpretation, Inszenierung – HS: Analysetexte von Komponisten – PS: Operntheorien – PS: Grundlagen der Musikgeschichte – Musik- und Theaterwissenschaftliches Kolloquium (gem. mit Prof. Dr. Anno Mungen). □ PD Dr. Daniel Brandenburg: HS: Das deutsche Lied im 19. Jahrhundert.

Musiktheaterwissenschaft. PD Dr. Daniel Brandenburg: Giuseppe Verdi und seine Zeit – PS: Produktionsbedingungen des Musiktheaters im 18. und 19. Jahrhundert. □ Dr. Rainer Franke: PS: Zur Geschichte der Operette – Ü: Inszenierungen im Vergleich: *Macbeth* und *Rigoletto* von Giuseppe Verdi – Ü: Programmheft/Rezension. □ Julia Franzreb: PS: Vom Schiffbauerdamm zum Broadway. Kurt Weill und das Musiktheater. □ Sabina Ibertsberger M. A.: PS: Popular Reality. Wirklichkeitskonstruktion als Strategie. Authentizität stiftende Elemente im aktuellen Mediendiskurs. □ PD Dr. Manuela Jahrmärker: Europäische Musiktheatergeschichte II. □ Dr. Martina Leeker: PS: Theaterwelten in Internet und mobilen Technologien. Theorie und Praxis zu Computer, Plattformen im Internet und GPS-Systemen – Ü: Medientheorien in Aktion. Performances und Medienkunst aus zu-ernst-genommenen Medientheorien. □ PD Dr. Marion Linhardt: Von Appia bis Artaud. Theaterästhetische Positionen im frühen 20. Jahrhundert – PS: Lektüre theater- und musiktheatertheoretischer Texte. □ Prof. Dr. Anno Mungen: Mediatisierte Musikperformance und Film – PS: Von Händel bis Bernstein: Inszenierungsanalyse am Beispiel ausgewählter Aufführungen. □ Dr. Stephanie Schroedter: PS: Klangräume für den Bühnentanz. □ Dr. Thomas Steiert: Ü: Einführung ins Partiturren – PS: Realismus und Naturalismus. Das Theater des ausgehenden 19. Jahrhunderts – PS: Musiktheater im Nationalsozialismus. □ Prof. Dr. Susanne Vill: HS: Stimme – Gesang – Partien – PS: Repertoire. □ Anne H. Wasmuth M. A.: PS: Organisation, Recht, Management. □ Dr. Sebastian Werr: PS: Barockes Musiktheater. Formen, Gattungen, Institutionen. □ PS: Audiovisuelle Vorstellung exemplarischer Werke des Theaters und Musiktheaters (PD Dr. Daniel Brandenburg, Dr. Rainer Franke, Julia Franzreb, Sabina Ibertsberger M. A., PD Dr. Manuela Jahrmärker, Dr. Martina Leeker, PD Dr. Marion Linhardt, Prof. Dr. Anno Mungen, Dr. Stephanie Schroedter, Dr. Thomas Steiert, Prof. Dr. Susanne Vill, Anne H. Wasmuth M. A., Dr. Sebastian Werr).

Berlin. *Freie Universität*. Prof. Dr. Bodo Bischoff: Die Kantaten Johann Sebastian Bachs – S: Tonsatz 2, Kontrapunkt/Gehörbildung, Einführung in den zweistimmigen Kontrapunkt – S: Tonsatz 2, Harmonielehre, Einführung in die funktionale Harmonik – HS: Das Bizarre und das Hässliche. Zum ästhetischen Paradigmenwechsel im 19. und 20. Jahrhundert. □ PD Dr. Frank Hentschel: Musik und Geschichte. Über die historische und soziale Prägung kompositorischer Praxis. □ Dr. Christoph Henzel: PS: Einführung in die Musikgeschichte: Andacht, Liturgie und Repräsentation. Die Motette im 15. und 16. Jahrhundert – HS: Igor Stravinskij: Folklorismus – Neoklassizismus – Serialismus. □ Lehrbeauftragt. Prof. Dr. David Lidov: HS: Issues in Musical Semiotics. □ Prof. Dr. Jürgen

Maehder: Die Opera seria in Venedig. Spielorte, Produktionssystem, Libretti und Partituren – HS: Antonio Vivaldi als Opernkomponist – HS: Hans Pfitzner, *Palestrina* – OS: Methodenprobleme der Forschung. □ PD Dr. Franz Michael Maier: HS: Franz Schubert. □ Prof. Dr. Albrecht Riethmüller: Musik im frühen Tonfilm – HS: „Traditionelle Musik“ und „Weltmusik“ (gem. mit Prof. Dr. Gert-Matthias Wegner) – HS: Musikalische Avantgarde zu Beginn der Bundesrepublik – OS: Musik und Politik: Der Fall Furtwängler. □ Lehrbeauftragt. Dr. Oliver Vogel: PS: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten, Probleme und Methoden der Musikwissenschaft: „Rameau“.

Vergleichende Musikwissenschaft. Lehrbeauftragt. Dr. Christiane Gerischer: PS: „Black Atlantic“. Ein sinnvolles Konstrukt für musikethnologische Untersuchungen? □ Markus Schmidt M. A.: PS: Grundbegriffe und -konzepte der Vergleichenden Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Gert-Matthias Wegner: Volksmusik in Südasien – HS: Literatur und Schallaufnahmen zur Musik in Südasien – HS: „Traditionelle Musik“ und „Weltmusik“ (gem. mit Prof. Dr. Albrecht Riethmüller).

Berlin, Humboldt-Universität. Dr. Monika Bloß: PS: Klang-Bilder und Körper-Sprache. Zur Konstruktion von Geschlechterbedeutungen in populärer Musik. □ Silke Borgstedt: PS: Sound Branding. Auditive Logos und ihre Bedeutungsräume. □ Dr. Camilla Bork: PS/HS: Zwischen Salon und Konzertsaal. Die Etüde im 19. Jahrhundert – PS/HS: Das Prinzip Ballett: Strawinskys Kompositionen für die Ballets Russes. □ Prof. Dr. Dr. h.c. Danuser: Musik und Politik – HS: Mäzenatentum in der Musikgeschichte – PS: Musikalische Jagden – Koll: Aspekte politischer Musik. □ Lutz Fahrenkrog-Petersen: Ü: Geschichte der Schallplatte – 50 Jahre Vinyl (gem. mit Joseph Hoppe). □ Gregor Fuhrmann: PS: Claude Debussy: *Préludes* I & II. Analyse und Interpretation. □ Ingolf Haedicke: Ü: Akustik – Elektroakustik. □ Prof. Dr. Christian Kaden: Die „Anfänge der Komposition“. Musik und Schriftmedien im europäischen Mittelalter – PS: Soziometrie und Systemanalyse in der Musikforschung – HS: Was ist Musik? Konzepte, Begriffe, Termini im Kulturvergleich – Koll: Forschungsseminar Musiksoziologie. □ Dr. Jin-Ah Kim: HS: Musik und Exotismus. □ Dr. Lars Klingberg: Ü: Computeranwendungen für Musikwissenschaftler. Editionstechniken. □ Prof. Dr. Reiner Kluge: PS/HS: Analyse musikalischer Quellen im WAV-Format. □ PD Dr. Andreas Meyer: PS/HS: Bravour – Sentiment – Vergeistigung. Das Violinkonzert im 19. Jahrhundert. □ Jens Papenburg: PS: Hidden Tracks. Subliminals und Geheimnisse in der Popmusik – PS: Grundlagentexte der Popular Music Studies. □ Prof. Dr. Gerd Rienäcker: Opern- und Orchestermusik in Russland – PS/HS: Das schwierige Handwerk des Hoffens – Analysen zum *Hollywooder Liederbuch* von Hanns Eisler – Ü: Einführung in die Paläographie II. □ Ullrich Scheideler: Allgemeine Musiklehre – PS/HS: Felix Mendelssohn Bartholdys Kammermusik – PS/HS: Allen Fortes „Pitch-Class Set Theory“ (gem. mit Dr. Simone Hohmaier) – Ü: Musiktheorie (Gruppenunterricht für Musikwissenschaftler/innen). □ Rainer Schill: Ü: Partiturspiel für Musikwissenschaftler/innen. □ Jan-Philipp Sprick: Ü: Gehörbildung (Gruppenunterricht für Musikwissenschaftlerinnen).

Berlin, Technische Universität. Thomas Ahrend: S: Die Walzer von Johann Strauß Sohn. □ Dr. Martha Brech: S: Musik und Alltag: sozialpsychologische Perspektiven. □ Dr. Christa Brüstle: S: Gender, Medien und Musik – kulturhistorische und ästhetische Schnittpunkte. □ Tobias Fasshauer: S: John Philip Sousa und das Amerikanische in der Musik. □ Prof. Janina Klassen: S: Chopin. Die Aufhebung von Raum und Zeit. □ Dr. Heinz von Loesch: S: Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*. □ Prof. Christian M. Schmidt: Charles Edward Ives – HS: Smetana *Mein Vaterland* – S: Brahms theoretische Sammlung *Octaven und Quinten u. a.* □ Dr. Robert Schmitt-Scheubel: HS: Mozart-Lektüre – PS: Rezensionen – einst und jetzt. □ Oliver Schwab-Felisch: J. S. Bach: *Das wohltemperierte Klavier*, Bd. 1 – Ü: Gehörbildung – Ü: Harmonik im 19. Jahrhundert – Ü: Hepokoski/Darcy, *Elements of Sonata Theory*, Teil 2 – Ü: David Huron, *Sweet Anticipation*. □ Prof. Elena Ungeheuer: Musikalische Live-Elektronik – HS: Musikbezogene Zeitkonzepte im 20./21. Jahrhundert – Wissenschaftsprofile in Geschichte und Zukunft – HS: Raumkonzepte in der Musik – S: Wissenschaft begleitet Medienkunst. □ Dr. Friederike Wissmann: S: Der Begriff des Rhythmus: Definition, Geschichte, Auslegung – S: Musikalische Interpretationen und Aufführungspraxis.

Berlin, Universität der Künste. Dr. Monika Bloss: PS: Klang-Bilder und Körper-Sprache: Zur Konstruktion von Geschlechterbedeutungen in populärer Musik – PS: Hybride Musikkulturen. Zum Verhältnis von ethnischer Authentizität und musikultureller Globalisierung am Beispiel sogenannter World Music-Produktionen. □ Prof. Dr. Rainer Cadenbach: Etappen der Musikästhetik – HS: Experimentelle Musik und musikalische Avantgarde 1950-1970 (Projektseminar, gem. mit Prof. Dr. Dieter Schnebel) – HS: Exempla classica des Streichquartetts im 20. Jahrhundert – PS: Musik und Musikleben im 15. Jahrhundert. □ Dr. Ellinore Fladt: PS: „Große Messen“ des 18. und 19. Jahrhunderts (Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert, Liszt, Bruckner). □ Prof. Dr. Susanne Fontaine: Musikgeschichte im Überblick: Die Musik des Mittelalters – Ü: Hörstunde zur Vorlesung – HS: Musikgeschichte der DDR – PS: Einführung in die Musikwissenschaft: Musik am Hof Friedrichs des Großen. □ Cordula Heymann-Wentzel: PS: Komponistinnen heute. □ Dr. Christine Mast: PS: Beethoven in Japan. □ Matthias Pasdzierny: PS: Musikwissenschaft für Musiker – PS: Eine praktische Einführung für Studierende der künstlerischen Fächer. □ Prof. Dr. Albert Richenhagen: HS: Frühe Mehrstimmigkeit in Paris (12.–14. Jahrhundert). □ Prof. Dr. Dörte Schmidt: Parodieverfahren – Ü: Hörstunde zur Vorlesung – HS: Popkultur (gem. mit Prof. Martin Ullrich) – HS: Beethovens Bläserkammermusik. □ Prof. Arthur Simon: PS/HS: Musikaufnahmen aus Afrika (Sudan, Äthiopien, Uganda, Kongo, Zimbabwe, Kamerun, Zentralafrikanische Republik, Ghana, Elfenbeinküste, Liberia). Vorstellung von wichtigen Teilen der traditionellen Musik und Musiker aus Afrika. □ Dr. Martin Supper: PS: Musikbezogene Zeitkonzepte im 20./21. Jahrhundert (gem. mit Prof. Dr. Elena Ungeheuer, TU Berlin) □ Dr. Christiane Tewinkel: PS: Musikkritik.

Musiktheorie. Prof. Dr. Hartmut Fladt: HS: Theorien und Geschichte der Sonatenform. □ Prof. Dr. Albert Richenhagen: HS. □ Prof. Dr. Reinhard Schäferföns: HS. □ Prof. Dr. Martin Ullrich: Popkultur (gem. mit Prof. Dr. Dörte Schmidt).

Bern. Prof. Dr. Anselm Gerhard: Donizetti, Bellini und die italienische Oper zwischen 1825 und 1840 – GS: Einführung in die Musiktheaterwissenschaft – HS: Salieris Opern und die josephinische Aufklärung – Koll: Forum Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Klaus Pietschmann: Die Römische Schule – PS: Antonio Vivaldi als Opernkomponist – PS/HS: Musik in Bern (Ausstellungsprojekt) – Koll: Forum Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Victor Ravizza: PS/HS: Musik und Schrift. Zur Notation der Musik im 20. Jahrhundert. □ Dr. Arne Stollberg: PS/HS: Die Opern von Benjamin Britten – GS: Musikgeschichte in Beispielen.

Bonn. Prof. Dr. Erik Fischer: PS: Kulturwissenschaftliche Methoden der Musikwissenschaft (Bachelor-Minor) – HS: Grundfragen der Musik- und Kulturosoziologie – HS: Richard Wagner: Theorien, Dichtungen, Kompositionen – OS: Epistemologische Probleme der aktuellen musikwissenschaftlichen Forschung – OS: Kulturwissenschaftliches Forschungs- und Doktorandenseminar (Veranstalter: Prof. Dr. Erik Fischer und PD Dr. Bettina Schlüter; gemeinsam mit J. Fohrmann, E. Geulen, G. Hirschfelder, T. Mayer und S. Sielke). □ Dr. Martina Grempler: PS: Musik und Tod – PS: Einführung in die Geschichte der italienischen Oper: Das Beispiel Rom. □ Dr. Horst-Willi Groß: PS: Aspekte musikalischen Satzes: Wege zur musikalischen Analyse. □ Dr. Volkmar Kramarz: PS: Einführung in die musikalische Analyse: Der Entwicklungsgang vom Blues zum Rock – PS: Einführung in den Bereich Audio-Software: Entstehung, Entwicklung und Tendenzen – PS: Audio-Produktionen II – PS: Pop: Kunst oder Kommerz? Zur Ästhetik eines Massen-Phänomens. □ AMD Walter L. Milk: PS: Von der Idee bis zum Applaus. Konzeption, Planung und Durchführung von Konzertveranstaltungen. □ Prof. Dr. Emil Platen: J. S. Bach. Director Musices in Leipzig. □ N. N.: PS: Musik als Material. Von den Transkriptionen und Paraphrasen des 19. Jahrhunderts bis zum ‚Remix‘ und ‚Sampling‘ in der Gegenwartskultur – PS: „Where do we go from here?“ Tendenzen der ‚experimentellen Musik‘ der 1950er- und 60er-Jahre. □ PD Dr. Bettina Schlüter: Ü (zum PS): Kulturwissenschaftliche Methoden der Musikwissenschaft (Bachelor-Minor) – HS: Modernes Musiktheater – Analyse ausgewählter Werke – HS: „Welcome to the wired world“. Digitale Ästhetik im Spiegel der Ars Electronica – OS: Wissenschaftstheorie.

Bremen. Dr. Christian Höltge: Format, Quote, Hörerbindung. Wie modernes Radio versucht, sich im Medienkosmos zu behaupten. □ Prof. Dr. M. James: S: Einführung in die systematische Musikwissenschaft – S: Grundfragen der Musikästhetik – Quantitative und qualitative Methoden der Musikforschung. □ Prof. Dr. Andreas Lehmann-Wermser: S: Musik im Alltag – S: Gamelan. Erfahrung und Vermittlung mit ferner Musik. □ Uwe Rasch: Instrumentenkunde I. □ Dr. Oliver Rosteck: S: Populäre Musik vom Mittelalter bis zur Neuzeit. □ Prof. Dr. Ulrich Tadday: S: Europäische Musikgeschichte II: Musikstadt Wien – S: Europäische Musikgeschichte II: Die Klaviersonaten Ludwig van Beethovens – S: Johannes Brahms – S: Über Musik schreiben.

Detmold/Paderborn. PD Dr. Jürgen Arndt: HS: Billie Holiday. Glanz und Elend des Swing – PS: Chopin – PS: Jazz als Filmmusik zwischen Mainstream und Avantgarde. □ Prof. Dr. Rebecca Grotjahn: Allgemeine Musikgeschichte II – HS: Deutsche Frauen, deutscher Sang: Musik in der deutschen Kulturturnation – PS: Material Stimme und Sprache. Experimentelle Vokalmusik des 20. Jahrhunderts – PS: Geschlechterrollen und Geschlechterbilder in Nazi-Musik: im „Dritten Reich“ und im „Rechtsrock“ – Koll: Forschungskolloquium für Magistranden und Doktoranden. □ Prof. Dr. Werner Keil: HS: Romantische Kirchenmusik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – HS: „Lieder“ des 19. und 20. Jahrhunderts (gem. mit Prof. Dr. Wolfgang Braungart) – PS: Basistexte zur Musikästhetik und Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart – Ü: Weiße Mensuralnotation. □ Prof. Dr. Annegrit Laubenthal: HS: Claudio Monteverdi – PS: Bühnenwerke Beethovens – PS: Heinrich Schütz – PS: Komponieren um 1600. □ Stephan Reinke M. A.: PS: Eduard Hanslick: Der „Papst“ des „Musikalisch-Schönen“. □ Dr. Hyesu Shin: PS: Wie kam die westliche Musik nach Asien? □ Dr. Paul Thissen: PS: Die Sinfonien Schostakowitschs. □ Prof. Dr. Joachim Veit: PS: c-Moll bei Beethoven. Exemplarische Analysen – Ü: MeisterWerk-Kurs (gem. mit Dr. Irmilind Capelle, Dr. Stephen Perry, Lydia Steiger).

Dortmund. Prof. Dr. Werner Abegg: S: Analyse: Beethovens Vokalmusik – S: Geschichte des Musiktheaters – HS: Musikästhetisches Kolloquium – PS: Musik des 18. Jahrhunderts – HS: Musik des 20. Jahrhunderts. □ Dr. Thomas Erlach: Aktuelle Probleme der Musikpädagogik – S: Musiktheater im Unterricht. □ Dipl. päd. Reinhard Fehling: S: Einführung in die Musikdidaktik – S: Musikalische Jugendkulturen. Gestern und heute – S: Unter-, Ober-, Zwischentöne. Zur Poesie der Musik – S: (Volks-)Musik und (Volks-)Lied. National und international. □ Prof. (em.) Dr. Martin Geck: S: Beethovens Klaviersonaten. Mit Live-Interpretationen. □ Prof. Dr. Eva Maria Houben: HS: Analyse/Interpretation. Claude Debussy. Instrumentalmusik – Ü: Formenlehre – Komposition/Projekt: Wie die Zeit vergeht – Tonsatz/Komposition: Claude Debussy. Anstöße zu eigener Gestaltung. □ Prof. Dr. Holger Noltze: PS: Musik und Medien. Chronik der laufenden Ereignisse – S: Schwer vermittelbar? Neue Musik in den Medien – HS: Wie eine Oper in einem Kopf entsteht: Mozarts *Figaro*. □ Dr. Klaus Oehl: S: Von der Notre-Dame-Epoche bis zur Französischen Revolution – Französische Musik von 1200–1789 (mit Exkursion nach Paris/Versailles, gem. mit Prof. Dr. Michael Stegemann). □ Dr. Wilfried Raschke: S: Musizieren im Broken Consort. Renaissance-Musik – S: Rockmusik in den 70er-Jahren. Populäre Musik im Umbruch. □ Prof. Dr. Günther Rötter: S: Systematische Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Mechthild von Schoenebeck: S: Humor, Karikatur, Parodie in der Musik – S: Kabarett – literarisch, politisch, selbst geschrieben – S: Kunstlied im Musikunterricht – Musikdidaktische Konzeptionen. □ Prof. Dr. Michael Stegemann: Bild und Klang. Musik im Zeitalter der Industrialisierung (gem. mit Prof. Dr. Barbara Welzel und Dr. Klaus Oehl) – S: Interpretationsforschung. Die Symphonien von Franz Schubert – S: „Man spielt

nicht mit den Fingern Klavier, sondern mit dem Kopf“. Der kanadische Pianist und Medien-Pionier Glenn Gould (1) – Musikgeschichte II: Von 1750 bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. □ Thomas Voigt: S: Musik und Markt. Klassik in der Plattenindustrie – PS: Stimmen beschreiben. Grundbegriffe der Gesangsästhetik und -kritik.

Dresden. Sylvia Färber: Ü: Musiktheorie II – Ü: Erfassen von Partituren. □ Dr. Vitus Froesch: S: Deutsche geistliche Chormusik in der Mitte des 20. Jahrhunderts. □ Dr. Andreas Glöckner: S: Bachs geistliche Kantaten. □ Dr. Jörn Peter Hiekel: Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts – S: Exemplarische Studien zur Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts. □ Dr. Beate Kutschke: S: Einführung in die musikalische Kulturwissenschaft – S: Musik und Wahnsinn. □ Dr. Wolfgang Mende: Ü: Lektüre musikwissenschaftlicher Texte. □ Prof. Dr. Hans-Günter Ottenberg: Ü: Sprechen über Musik – S: Einführung in die musikalische Regionalkunde – HS: Umriss einer Dresdner Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts (gem. mit Prof. Dr. Michael Heinemann) – HS: Anfänge des Dresdner Musikjournalismus im 19. Jahrhundert. □ Dr. Sabine Vogt: S: Popmusik als Lebensgefühl. □ Diplom-Musikpädagogin Andrea Wolter: Ü: Schreiben über Musik.

Dresden. Hochschule für Musik. Prof. Dr. Manuel Gervink: Musik des 19. Jahrhunderts II – S: Musikgeschichte IV (für Schulmusiker) – HS: Theorie der Filmmusik und ihr Praxisbezug. □ Prof. Dr. Michael Heinemann: S: Musikgeschichte II (für Schulmusiker) – HS: Gioacchino Rossini und seine Zeit – OS: Die musikalische „Sprache“ Olivier Messiaens. □ Prof. Dr. Matthias Herrmann: Musikgeschichte Klassik (mit PS) – Europäische Musikgeschichte. Ein Überblick – HS: Einführung in die Dresdner Musikgeschichte. □ Dr. Jörn Peter Hiekel: Komposition im 20. Jahrhundert II (1950–2007) – HS: Sinnbildungen. Spirituelle und weltanschauliche Aspekte der Musik heute (gem. mit Prof. Dr. Wolfgang Lessing) – S: Klanglandschaften. Musik und gestaltete Natur – S: Aufführungspraxis Neue Musik. □ Dr. Stephan Rieker: HS: Musikrecht und Musikwirtschaft. Existenzgründung und Existenzsicherung als Musiker. □ Dr. Johannes Roßner: HS: Lied und Ballade im 18. und 19. Jahrhundert – HS: Zur Geschichte der Konzertform in der Vokal- und Instrumentalmusik bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts.

Düsseldorf. Prof. Dr. Wolfgang Bretschneider: PS/Basis-S: Genesis und Apokalypse. Musikalische Vorstellungen von Welterschöpfung und Weltende. □ Dr. des. Achim Heidenreich: PS/Basis-S: „... es sind noch Lieder zu singen jenseits der Menschen“ (Celan). Lyrik und zeitgenössisches Lied. □ Dr. Bernhard Höfele: Militärmusikunde: Geschichte und Praxis der deutschen Militärmusik im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Dr. Volker Kalisch: PS/Basis-S: Beethoven-Analysen – PS/Basis-S: Probleme der Musikgeschichtsschreibung – OS/HS: „Rheinlegenden“. Eine musikalische Topographie (gem. mit Prof. Dr. B. Kortländer, Heinrich-Heine-Institut). □ Prof. Dr. Gustav-Adolf Krieg: PS/Basis-S.: Musik und Kirchenmusik zwischen Spätbarock und Spätromantik. □ Dr. Uwe Pätzold: PS/Basis-S: Personalunionen von Musikethnologen, Musikern, Komponisten. □ N. N.: PS/Basis-S.: Edvard Grieg und die „nordische Musik“ – Jugendkulturen. Punk, Rave and Rock'n Roll in der BRD und der DDR.

Eichstätt. Eva Christiane Gaspar: S: Der tönende Weg zu Gott: Arnold Schönberg und Carl Orff. □ Rudolf Pscherer: Musikalische Analyse – Kontrapunkt 2 – Tonsatz 2 – Gehörbildung Aufbaukurs. □ Dr. Gabriele Schellberg: S: Einführung in die Musikpsychologie. □ Dr. Jürgen Schöpf: S: Instrumentenkunde – Musik der arabischen Welt. □ Dr. Iris Winkler: S: Das Streichquartett der Wiener Klassik – Die Musik der Renaissance in Venedig.

Erlangen-Nürnberg. Prof. Dr. Andreas Haug: HS: Gewinn und Verlust in der Musikgeschichte – MS: Carl Michael Bellman (gem. mit Prof. Dr. Hubert Seelow) – OS: Projekt Musik und Vers (gem. mit Dr. Michael Klaper, Dr. Margret Jestremski, Dr. Thomas Röder, Dr. Alba Scotti). □ Prof. Dr. Wolfgang Hirschmann: HS: Europäische Musiktheorie um 1100 – Geschichte des Instrumentalkonzerts (in Paradigmen). □ Dr. Michael Klaper: S: Französische Liedkunst um 1900 – S: Verhinderter Kulturtransfer: Die Hochzeitsoper für Ludwig XIV. *Ercole amante*. □ Dr. Thomas Röder: S: Die Sinfonie im 20. Jahrhundert – S: Philologische Werkstatt – Ü: Musikbibliographie (18./19. Jh.). □ Prof. Dr. Eckhard Roch: Richard Wagner: *Lohengrin* und *Parsifal* – HS: Musikkritik: Geschichte, Theorie, Praxis – HS: Robert Schumann. Leben und Werk.

Essen. Folkwang-Hochschule. Prof. Dr. Christian Ahrens: Einführung in die Musikethnologie – S: Anton Bruckner. □ Prof. Dr. Matthias Brzoska: Grundlagen der Musikgeschichte II (gem. mit Dr. Claus Raab) – S: Notationskunde: Weiße Mensuralnotation – S: Projektseminar zum Meyerbeer-Kongress. □ Dr. Stefan Drees: PS: Geschichte des Orchesters und der Instrumentation von Haydn bis Mahler – S: Die Geschichte des Instrumentalrezitativs vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Historische Entwicklung und systematische Aspekte. □ Dr. Heiner Klug: PS: Literatur- und Interpretationskunde. □ Dr. Claus Raab: S: Über afrikanische Musik und ihre Wirkung – S: Der musikalische Sturm und Drang. □ PD Dr. Elisabeth Schmierer: PS: Kunstlied im 19. Jahrhundert. Parallelvertoungen – S: Rezeption außereuropäischer Musik im Fin de Siècle. □ Prof. Dr. Udo Sirker: PS: Sozialgeschichte der Musik der Klassik – S: Raumakustik und Aufführungspraxis – S: Kammermusikwerke der Neuen Wiener Schule. □ Prof. Dr. Horst Weber: Geschichte der Variation – Methoden und Disziplinen der Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Christian Ahrens) □ – S: Emigration und Exil. 1933 und die Folgen für die Musikgeschichte. □ Dr. Wolfgang Winterhager: PS: Richard Strauss, *Der Rosenkavalier* – PS: Anton Dvořáks Kammermusik.

Frankfurt am Main. PD Dr. Rainer Bayreuther: Klassische Musikästhetik – PS: Präludium und Fuge bei Bach – HS: Tristanharmonik – HS: Die Musiktheorie von Nicole Oresme (ca. 1330–1382). □ Dr. Markus Fahlbusch: S: Athanasius Kircher (Lateinische Theoretikerlektüre) – S: Die frühen Vokalwerke der Wiener Moderne. □ Dr. Eric Fiedler: PS: Notationskunde: Weiße Mensuralnotation. □ UD Dr. Gisa Jähnichen: S: Tanz und Bewegungskonzeptionen in asiatischen Theaterformen. □ PD Dr. Linda M. Koldau: Musik und Gesellschaft nach 1945, Teil II – Monteverdi und seine Zeit – PS: Einführung in die Musikalische Analyse – S: Ästhetik und Funktion der Filmmusik: Doldingers Musik zu *Das Boot*. □ PD Dr. Andreas Meyer: Populäre Musik und ihre medialen Implikationen

im 20. Jahrhundert – PS: Geschichte und Methoden der Musikethnologie – HS: Strukturen afrikanischer Musik – S: Musikjournalistische Texte. Schreiben und Redigieren.

Frankfurt. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Prof. Dr. Peter Ackermann: Einführung in die Musikwissenschaft / Musikgeschichte im Überblick I (gem. mit Veronika Jezovšek M. A.) – Giuseppe Verdi – S: Das Madrigal im 16. Jahrhundert. □ Dr. Helmut Bartel: S: Musik im Umfeld der Künste. Möglichkeiten der Vermittlung im Unterricht. □ Dr. Christoph Flamm: S: Geistliche Musik des 20. Jahrhunderts. □ Dr. Oliver Fürbeth: PS: Einführung in die Musikwissenschaft / Musikgeschichte im Überblick II – S: Zur Theorie und Analyse der tonalen Harmonik – PS: Formenlehre I – S: Formenlehre II. □ Prof. Dr. Albrecht Goebel: S: Das Solo-Konzert als Thema des Musikunterrichts. □ Prof. Dr. Susanna Großmann-Vendrey: S: Oper und Musiktheater in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – PS: Formenlehre I – S: Formenlehre II – S: Werkanalyse II. □ Dr. Ann-Katrin Heimer: S: Haydns Sinfonien. □ Veronika Jezovšek M. A.: PS: Einführung in die Musikwissenschaft / Musikgeschichte im Überblick I (gem. mit Prof. Dr. Peter Ackermann). □ Prof. Dr. Ute Jung-Kaiser: Die Musik als Erzieherin – philosophische, ästhetische, politische und theologische Deutungen in Geschichte und Gegenwart – V/S: Joseph von Eichendorff († 1857), Sänger, Tänzer, Spielmann. Fragen zur musikalischen Rezeption und Vermittlung – S: Ästhetische Erziehung im Angesicht der Shoa? Z. B. das *Brundibar*-Projekt in Theresienstadt (gem. mit Bianca Nassauer) – OS: Didaktik Neuer Musik (III). □ Juditha Kroneisen-Weith: S: Geschichte, Literatur und Stilistik der Streichinstrumente II. □ Dr. Sandra Müller-Berg: S: US-amerikanische Musik im 20. Jahrhundert. □ Dr. Gerhard Putschögl: S: Geschichte des Jazz. □ Johannes Völker Schmidt: PS: Einführung in die musikalische Analyse. □ Dr. Gisela Schubert: S: George Gershwin, Leben und Werk. □ Ralf-Olivier Schwarz: S: Oper, Museum, Konservatorium: Frankfurter Musikleben 1860 bis 1933. □ Dr. Alfred Stenger: S: Die Sinfonien von Mendelssohn, Schumann und Brahms. □ Prof. Dr. Christian Thorau: S: Variation in der Musik: Geschichte/Werke/Analyse. □ PD Dr. Ferdinand Zehentreiter: S: Einführung in die Musikästhetik – S: Jugend und Musik. Eine Bestandsaufnahme im Schnittpunkt von Musikwissenschaft und Kultursoziologie.

Musiktheorie: Prof. Gerhard Müller-Hornbach: S: Komponieren mit graphisch-verbalen Partituren: „Modelle“ von Hans Zender. □ Prof. Dr. Christian Thorau: S: Variation in der Musik. Geschichte/Werke/Analyse – S: Vom Klang zur Metapher II: Musik schreiben, beschreiben, analysieren, interpretieren. □ Franz Kaern: S: Das Solo-konzert im zeitgenössischen Komponieren. □ Julian Klein: S: Musikperformance. Analyse- und Projektseminar. □ Ernst August Kloetzke: S: Musikalische Rhetorik und barocke Figurenlehre. □ Claus Kühnl: S: „Material“ und Kompositionsgeschichte.

Freiburg. Prof. Dr. Konrad Küster: Wo spielt die Musik? Topographie Mitteleuropas, 1500–1800 – S: Klöster des Voralpenraums und die Kirchenmusik der Mozart-Zeit – S: Programmbuch „Hamburger Musikkultur zur Zeit von Heinrich Schütz“ – PS: Mozarts „italienische“ Opern (1770–72). □ Prof. Dr. Günter Schnitzler: Schillers Weg zur Klassik – S: Don Juan in den Künsten. □ Dr. Matteo Nanni: PS: Politische Musik (gem. mit Dr. Markus Bandur) – PS: Traktatlektüre: Marchetto da Padova: *Pomerium*. □ Christian Schaper M. A.: PS: Richard Strauss: *Salome* und *Elektra* – PS: Einführung in die musikalische Analyse. □ Florian Vogt: Ü: Harmonielehre Vorkurs – Ü: Harmonielehre I. □ Ralf Wolter: Ü: Harmonielehre Vorkurs. □ Dr. Matthias Thiemel: PS: Grundlagen heutiger Musikpsychologie. □ Dr. Frauke Schmitz-Gropengießer: Ü: Schola cantorum. □ Christine Muschaweckh: Ü: Gehörbildung.

Freiburg. *Staatliche Hochschule für Musik.* Dr. Michael Belotti: S: Geschichte der Orgelmusik: Orgelmusik im 20. Jahrhundert – S: Geschichte der Kirchenmusik: Kirchenmusik im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Janina Klassen: Geschichte des Konzerts – S: György Ligeti. Komponieren mit allen Sinnen – S: Suchen, Lesen, Reden, Schreiben. Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Joseph Willmann: Die Epoche der franko-flämischen Vokalpolyphonie von etwa 1420 bis um 1600 – S: Die Geschichte musikalischer Aufzeichnungsweisen von den Neumen bis zur weißen Mensuralnotation (Einführung in die Musikwissenschaft) – Ü: Technik und Probleme schriftlicher Arbeiten in Musikwissenschaft mit Lektüre von Hausarbeiten der Studierenden – Koll: Tutorium zur Vorlesung „Die Epoche der franko-flämischen Vokalpolyphonie“.

Fribourg. Vincent Arlettaz: S: Analyse Musicale – C: De *Don Giovanni* à *Parsifal*: le langage musical comme héros du progrès à l'époque romantique. □ François Seydoux: E: Ecriture musicale I: Eléments de l'écriture harmonique et contrapontique – C: Aufführungspraxis – E: Paléographie Musicale I: Notation mensuraliste ‚blanche‘ – C: Orgel- und Klaviermusik im 17. und 18. Jahrhundert. □ Delphine Vincent: PS: Analyse musicale – E: Introduction à la bibliographie musicale. □ Claudia Vincis: S: Musikalische Analyse. □ Prof. Luca Zoppelli: C: Histoire générale de la Musique, III/IV – S: Disciplines de l'investigation musicologique – S: Formes de texte poétique à destination musicale – C: „Ersichtlich gewordene Taten der Musik“. Le théâtre musical de Richard Wagner, I – C: „Ersichtlich gewordene Taten der Musik“. Le théâtre musical de Richard Wagner, II – UES: La dimension visuelle dans le théâtre de Richard Wagner (gem. mit Delphine Vincent).

Gießen. Wiss. Mitarb. Ralf von Appen: PS/S: Pop und Postmoderne. □ Prof. Dr. Claudia Bullerjahn: PS/S: Michael Jackson. Vom Wunderkind zum wunderlichen Künstler – PS/S: Oper und Film – PS: Musikalische Entwicklung und Begabung – S: Komponistinnen: psychologische, sozialhistorische und werkanalytische Aspekte. □ Wiss. Mitarb. André Doehring: PS: Free Jazz – musikalische, soziale und historische Dimensionen. □ Dr. Richard von Georgi: PS/S: Ausgewählte Themen der biologisch orientierten Musikpsychologie – PS: Empirische Forschungsmethoden. □ Prof. Dr. Peter Nitsche: PS/S: Klangfarbe und Schwingungsform – PS/S: Postmoderne in der Musik – PS/S: Die Symphonie nach Beethoven. □ Prof. Dr. Peter Nitsche: PS/S: Musik und Verstehen (gem. mit

Wiss. Mitarb. Ralf von Appen). □ Prof. Dr. Thomas Phleps: PS/S: Aktuelle populäre Musik. □ Str.i.H. Dr. Dietmar Pickert: PS: Analyse I – Harmonik und Form an ausgewählten Beispielen, Methoden musikalischer Analyse – S: Kammermusik des 20. Jahrhunderts – Ü: Hörübungen: Kammermusik des 20. Jahrhunderts. □ Wiss. Mitarb. Claudia Zocher: PS/S: Musikalische Kreativität. Ein Projektseminar. □ N. N.: PS: Tschairowskys Opern – Musik und Geschichte des 19. Jahrhunderts – S: Urteil und Vorurteil in der Musikgeschichtsschreibung – Ü: Lektüre ausgewählter Schriften Richard Wagners.

Göttingen. Dr. Ulrich Bartels: Ü: Analyse von Werken der europäischen Musikgeschichte I. □ Prof. Dr. Manfred Bartmann: S: Seminar zur Musik im kulturellen Kontext. □ Prof. Dr. Rudolf Brandl: Die Sepharden und Roma als professionelle Musiker auf dem Balkan – Lektürekurs: Grundfragen der Musikethnologie II, Volksmusik-Folklore-Populärmusik-außereuropäische Kunstmusik – HS: Universale Grundlagen und kulturspezifisches Musikverstehen – Projektseminar: Musik im interkulturellen Dialog/Musik und Religion (an ausgewählten Beispielen). □ Dr. Klaus-Peter Brenner: S: Ethnomusikologische Transkription. □ Prof. Dr. Rainer Fanslau: Ü: Das Lebenswerk György Ligetis. □ Akademischer Musikdirektor Ingolf Helm: Ü: Kontrapunkt II – Ü: Kontrapunkt III – Ü: Harmonielehre II – Ü: Harmonielehre IV – S: Lesen und Singen in Gottesdienst und Unterricht/Liturgische Präsenz im Gottesdienst. □ Alexander Kuhlo: S: Kirchenmusik. □ N. N.: Europäische Musikgeschichte im Überblick II – Projektseminar: Musikgeschichte und ihre Vermittlung – S: Seminar zur jüngeren europäischen Musikgeschichte – HS: N. N. □ Karen Thöle M. A.: Ü: Paläographie II.

Graz. Ao. Univ.-Prof. Dr. Werner Jauk: PS: Empirische Methoden der Musikwissenschaft – Ü: Musik und elektronische Medien – Koll. zu aktuellen Forschungsfragen – Pop-Sound und Theorien der Pop-Kultur. □ Dr. Kordula Knaus: PS: Aspekte der Oper im 19. Jahrhundert. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Josef Lederer: Musikhistorische Entwicklungen 04 – S: Humanismus und Musik – Koll. zu aktuellen Forschungsfragen. □ Univ.-Prof. Dr. Richard Parncutt: Psychoacoustics and music perception – Musikphysiologie – PS: Psychologie des Musizierens – S: Musik und Religion – Koll. zu aktuellen Forschungsfragen. □ Univ.-Prof. Dr. Michael Walter: Geschichte der Oper 2: 19./20. Jahrhundert – S: Anlage und Funktion von Opernarien – S: Opern von Richard Strauss (mit Exkursion nach Garmisch).

Graz. Universität für Musik und darstellende Kunst. Institut 1 – Komposition, Musiktheorie, Musikgeschichte und Dirigieren. Ao. Univ.-Prof. Dr. Ernst Hötzl: Die Musik Johann Sebastian Bachs. □ O. Univ.-Prof. Dr. Peter Revers: S: Das Orchesterlied im 19./20. Jahrhundert (gem. mit VProf. Dr. Klaus Aringer) – Musikgeschichte 2 (14. bis 17. Jahrhundert) – Musik nach 1945 – Musikgeschichte 4 (1750–1900). □ VProf. Dr. Christian Utz: S: Spezialkapitel ZKF Musiktheorie 2 (Logik des Zerfalls – Entwicklungen der großen Form im 20. Jahrhundert bei Mahler, Schönberg, Varèse) – S: Theoretische Grundlagen des Musikschaflens nach 1945, 2 (Ferneyhough, Feldman, Lachenmann, Scelsi; Postmoderne; Interkulturalität) – Musiktheorie/Musikanalyse 2 – Schreiben über Musik.

Institut 4 – Blas- und Schlaginstrumente. Mag. Mag. Dr. Josef Pilaj: Angewandte Akustik und Instrumentenkunde 2. Akustik und Gerätekunde. Computergestützte Stimmanalyse 2.

Institut 6 – Kirchenmusik und Orgel. Mag. Karl Dörnerger: Orgelkunde 02. □ Mag. Dr. Ernst Hofhansl: Liturgik evangelisch 02. □ O. Univ.-Prof. Dr. Johann Trummer: Liturgik katholisch 01 – Liturgik katholisch 03 – Hymnologie 02 – Aufführungspraktische Spezialvorlesung 02. □ O. Univ.-Prof. Dr. Mag. Franz Karl Praßl: Gregorianischer Choral 02 – Semiologie 02 – S: Gregorianik 02 – Repertoire der Kirchenmusik 02.

Institut 7 – Gesang, Lied, Oratorium. O. Univ.-Prof. Martin Klietmann: Didaktik und Methodik des Gesangs 02 – S: Spezifische Didaktik des Gesangs.

Institut 13 – Musikethnologie. Dr. Helmut Brenner: Hülzen Glachter, StrohFidel & Co. Xylophone in der traditionellen Musik Europas, Asiens, Afrikas und Lateinamerikas – S: Wissenschaftliches Arbeiten für musikethnologische Themen: Theorie und Praxis der Feldforschung – Koll. zu aktuellen Forschungsfragen und zur Bakkalaureatsarbeit. □ Univ.-Prof. Dr. Gerd Grupe: Einführung in die Musikethnologie – S: Musikologische Grundbegriffe und -konzepte. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Alois Mauerhofer: PS.

Institut 14 – Wertungsforschung. Ao. Univ.-Prof. Dr. Renate Božić: S: Musik der Moderne: Ästhetische Aspekte von Komponistenbriefen von Monteverdi bis Henze. □ Univ.-Prof. Dr. Andreas Dorschel: Musikästhetik II – Musik und Gesellschaft II/Soziologie der europäischen Kunstmusik II – Ringvorlesung: Einführung in ausgewählte wissenschaftliche Disziplinen. □ Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Harald Haslmayr: S: Musik der Moderne: Ästhetische Aspekte von Komponistenbriefen von Monteverdi bis Henze. □ Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Karin Marsoner: V/S: Einführung in die musikbezogene Frauen- und Geschlechterforschung (gem. mit Ao. Univ.-Prof. Dr. Ingeborg Harer) – PS: Institutionen, Markt und Musik. □ Dr. Deniz Peters: PS: „Experiment Musik“: Einführung in die Ästhetik Neuer Musik.

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

Institut 16 – Jazzforschung. O. Univ.-Prof. Dr. Franz Kerschbaumer: Einführung in Jazz und Populärmusik – Jazzgeschichte II – Spezialvorlesungen aus Jazz und Populärmusik – Geschichte der Populärmusik – Ensemble und Ensembledidaktik in Jazz und Populärmusik. □ Ao. Univ.-Prof. Mag. DDr. Franz Krieger: S: Seminar aus Jazz und Populärmusik – PS: Einführung in die Jazzforschung – Aspekte der Jazzwissenschaft. □ Ao. Univ.-Prof. Mag. Wolfgang 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 2+4 – KE: Elektroakustische Komposition 1 – Geschichte der Elektroakustischen Musik und der Medienkunst 2 – Geschichte der elektronischen Musik und der Medienkunst – LU: Installationskunst – PR: Projekt Toningenieur – PR: Projekt 1+2. □ Klaus Hollinetz: Kompositionstechniken der Elektronischen Musik – Ästhetik der Elektronischen Musik 2 – U: Sound Design 1. □ O. Univ.-Prof. Dr. Robert Höldrich: Musikalische Akustik 2 – S: Musikalische Akustik – PR: Projekt Toningenieur – PR: Projekt 1+2. DI Bernhard Laback: Psychoakustik 2. □ DI Piotr Majdak: Algorithmen in Akustik und Computermusik 2 – U: Algorithmen in Akustik und Computermusik 2. □ VAss. Mag. Gerhard Nierhaus: S: Algorithmische Komposition – PR: Projekt Toningenieur – PR: Projekt 1+2. □ DI Markus Noisternig: LU: Beschallungstechnik – LU: Aufnahmetechnik 1 – LU: Aufnahmetechnik 3 – PR: Projekt Toningenieur. □ Ao. Univ.-Prof. DI Winfried Ritsch: Einführung in die Elektronische Musik 2 – VU: Einführung in die Signalverarbeitung und Musiktechnologie 2 – LU: Computermusiksysteme. Elektronische Klangerzeugung und Musiktechnologie 2 – LU: Instrumentalmusik und Live-Elektronik – PR: Projekt Toningenieur – PR: Projekt 1+2. □ Univ.-Ass. DI Dr. Alois Sontacchi: Beschallungstechnik – S: Aufnahmetechnik 3 – PR: Projekt Toningenieur. □ DI Johannes Zmölnig: Ü: Künstlerisches Gestalten mit Klang 2 – PR: Projekt Toningenieur. □ DI Franz Zotter: PR: Projekt Toningenieur.

Greifswald. Beate Bugenhagen: S: Das Musikleben am dänischen und schwedischen Königshof im 17. Jahrhundert. □ Markus Funck: S: Orgelbaugeschichte. □ Martin Knust: S: Wagners *Tristan*. □ Martin Loeser: S: Das Lied in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert – S: Die Sonate im 18. und 19. Jahrhundert: Theorie und Praxis. □ PD Dr. Peter Tenhaef: Ü: Instrumentenkunde – Ü: Musikhistorische Bestimmungen – Ü: Quellen zur Musikanschauung des 17. und frühen 18. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Walter Werbeck: Allgemeine Musikgeschichte III – Vom Musikdrama zum Zeitstück: Die Oper im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts – S: Dietrich Buxtehudes Kantaten.

Halle. Prof. Dr. Wolfgang Auhagen: HS: Synthesizer: Technik, Geschichte und Verwendung in der Rock-/Pop-Musik – Ü: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft – Psychoakustik. □ Stephan Blaut M. A.: Ü: Modal- und Mensuralnotation – Ü: Tabulaturen (Modul Notationskunde). □ Dr. Kathrin Eberl-Ruf: PS: Vokale und instrumentale Vortragslehren im 18. Jahrhundert – HS: Neoklassizismus – Ü: Einführung in die Musikanalyse – Ü: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten (Modul Fachspezifische Schlüsselqualifikationen). □ Dr. Juliane Riepe: Musikgeschichte im Überblick: Musik des Barock. □ Dr. Kathrin Schlemmer: PS: Von der Idee zum Experiment: Musikpsychologisches Arbeiten – HS: Musik und Emotion. □ Prof. Dr. Gretel Schwörer-Kohl: HS: Tonsysteme in Europa und Asien – Ü: Einführung in die Musikethnologie – Musik in Thailand. □ Kendra Stepputat M. A.: PS: Tango Argentino – Musik, Tanz, Mythos. □ N. N.: Ü: Anwendungsbereiche der Historischen Musikwissenschaft – Konzeptionen der Historischen Musikwissenschaft (Modul Theorie und Praxis der Historischen Musikwissenschaft).

Hamburg. *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Oliver Huck: Die Musik des Mittelalters – S: New Philology, New Historicism and New Musicology. □ PD Dr. Dorothea Schröder: S: Johann Sebastian Bach: Die *Matthäus-Passion**. □ Prof. Dr. Claudia Zenck: Musik und Sprache – S: Deutsche Oper im 18. Jahrhundert – HS: Projekt Stadtpaziergänge: Komponisten in Hamburg – S: Aktuelle Arbeiten in der Historischen Musikwissenschaft (gem. mit PD Dr. Friedrich Geiger, Prof. Dr. Peter Petersen, PD Dr. Dorothea Schröder) (3).

Systematische Musikwissenschaft. PD Dr. Rolf Bader: S: Rhythmusforschung*. □ Dr. Alenka Barber-Kersovan: PS: (Populäre) Musik zwischen Globalisierung und Regionalisierung: Theoretische Konzepte, praktische Beispiele*. □ PD Dr. Martin Pfeleiderer: S: Stimme und Gesang*. □ Prof. Dr. Tiago de Oliveira Pinto: S: Transatlantische Beziehungen II: Afro-Brasilianische Musikformen*. □ Dr. Jörgen Torp: PS: Beziehungen zwischen Musik und Tanz*.

* Vorbehaltlich der Genehmigung entsprechender Haushaltsmittel.

Hannover. Dipl.-Psych. Marco Kobbenbring: S: Musikpsychologisches Experimentieren. Von der Idee bis zur Präsentation. □ Dr. Lorenz Luyken: Ü: Schreibwerkstatt „Beethoven!“ – S: Mozart als Konzertkomponist – S: Anbruch. Robert Schumann und die Neue Musik – S: Mythos Medea, ein Stoff und seine Vertonungen. □ Prof. Dr. Ruth Müller-Lindenberg: S: Musikästhetik – S: Das Lyrische Klavierstück – S: Wilhelmine von Bayreuth – S: Lieder von Franz Schubert. □ Prof. Dr. Susanne Rode-Breymann: Dialoge zwischen Kunst und Wissenschaft – S: Konzerte für Violine – S: What is music really about (gem. mit Prof. Johannes Schöllhorn). □ Sabine Sonntag: S: Die Oper, ein Missverständnis. Operngeschichte in vier Jahrhunderten (Teil 4: 1900–2007) – S: Beethoven: *Fidelio* (Analyse-Seminar) – S: Verdi: *La Traviata*. Opernanalyse, Inszenierungsvergleiche – S: Programmhefte (Begleitseminar zur Opernproduktion) – S: Die Geschichte der Regie: Von den Alten Griechen bis zum umstrittenen Regietheater unserer Tage – S: Verdis Erben: Der Verismo, Realismus contra Naturalismus auf der Opernbühne (Opern von Mascagni, Leoncavallo, Giordano, Ciléa). □ Dr. Melanie Unsel: Projektseminar: „Wieso? Weshalb? Warum?“ Musik(geschichte) für Kinder – S: Beethoven im Gepäck. Streichquartette im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Raimund Vogels: S: Zwischen Wachswalze und Digitalisat. Musikethnographische Schallarchive im Kontext globalen Kulturtransfers – S: Musiktext als Kultur. Musiktheoretische Phänomene aus kulturanthropologischer Sicht (gem. mit Tihomir Popovic) – Koll: Kolloquium zu aktuellen Fragen der Musikethnologie – S (gem. mit Dr. Ekkehard Mascher und Kerstin Klenke M. A.): Musikinstrumente: Ein schulischer Gegenstand in musikethnologischer Sicht (Teil II). □ Prof. Dr. Reinhard Kopiez und Prof. Dr. Stefan Weiss: Forschungsfreiemester.

Hildesheim. U. Bartels: Musikgeschichte II: Romantik und Moderne – PS: Franz Schubert – HS: Richard Wagners Musikdramen – Koll: Musikwissenschaftliches Arbeiten, Besprechung ausgewählter Arbeiten. □ U. Bohle: Ü: Einführung in das wissenschaftliche Schreiben. □ J. Hellwig: PS: Präparierte Instrumente – neue Klänge (gem.

mit M. Rebstock). □ A. Hoppe: HS: Musik im Radio – PS: Mediendidaktische Konzepte im Musikunterricht der Grundschule – Ü: Musik im Radio (2). □ K. Höppner: PS: *Rigoletto* von Giuseppe Verdi und 5. Sinfoniekonzert. Musikdramaturgie aktuell. □ R. Krieger: PS: Musik im Rundfunk (NDR). □ M. Kruse: HS: Klassik – handlungsorientiert – Examenskolloquium (1) – PS: Einführung in die Musikwissenschaft und Musikpädagogik. □ B. Leibold: HS: Musikpsychologie. □ W. Löffler: HS: Higher Musical Education. An Erasmus Intensive Programme – HS: Systematische Einführung in die Komposition II – Harmonielehre – Ü: „Die Geschichte des Abendlands“. Entwurf für ein Oratorium. □ M. Müller: HS: Populäre Musik des 20. Jahrhunderts II. Geschichte und Zusammenhänge. □ M. Oster: HS: Forschungsprojekt Musik. □ M. Rebstock: HS: Opern des 20./21. Jahrhunderts und ihre Inszenierung. □ C. Suckel: PS: Musikalisch-künstlerisches Arbeiten mit psychisch Kranken. □ U. Wegner: PS: Die Geschichte des Jazz, dargestellt anhand ausgewählter Themen – Einführung in die Geschichte des Jazz II.

Innsbruck. K. Drexel: Musikgeschichte Tirols im 20. Jahrhundert – PS: Notation I (schwarze Mensuralnotation) – Ü: Historische Satzlehre II. □ M. Fink: S: Serialismus und Aleatorik – S. Musik und Semiotik (gem. mit H. Staubmann) – Koll: Konversatorium. □ H. Mori: PS: Kontrapunkt – PS: Klanganalyse – Ü: Harmonielehre II. □ N. N.: Rockmusik – PS: Einführung in die Musikethnologie – PS: Geschichte der Triosonate und des Streichquartetts. □ Dr. Thomas Nußbaumer: PS: Einführung in die musikalische Volkskunde. □ Prof. Dr. Thomas Seebach: Musikulturen entlang der Seidenstraße – S: Trauer und Tod in Kompositionen von 1350–1750.

Karlsruhe. *Hochschule für Musik.* R. Lorenz: GS: Audio- und Videotechnik. □ Prof. Dr. Seedorf: Musikgeschichte des Mittelalters und der Renaissance – S: Traktate zur Musikpraxis in Mittelalter und Renaissance – S: Generalbasslehre von den Anfängen bis ca. 1800 – HS: Giuseppe Verdi, *Falstaff* – Koll: Musikwissenschaft und Musikinformatik im Dialog (gem. mit Prof. Dr. Troge und Prof. Dr. Wiegandt). □ Prof. Dr. Troge: Angewandte Musikinformatik II – Instrumentenkunde und Akustik – Musik nach 1945 I. Zwischen Reihe und Chaos – Spezielle Musikinformatik II. Musik informationstheoretisch betrachtet – S: Elektronische Kompositions- und Aufführungspraxis – GS: Von Wagner bis Rammstein. Funktionale und funktionalisierte Musik. □ Prof. Dr. Wiegandt: Musikgeschichte II. Die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts – S: Die Mannheimer Hofkapelle – S: Gustav Mahlers Weg zur 3. *Symphonie* – S: Neue Einfachheit. □ N. N.: GS: Musikprogrammieren in Java – GS: D. T. Lee. Open Music.

Kiel. Prof. Dr. Siegfried Oechsle: Johann Sebastian Bach – S: J. S. Bach und der „stile antico“ (3) – S: Sinfonische Musik im 17. Jahrhundert – Koll: Forschungskolloquium: Raumperspektiven in der Musik (gem. mit Prof. Dr. Bernd Sponheuer). □ Dr. Signe Rotter-Broman: S: Einführung in die Modal- und Mensuralnotation – S: Einführung in die musikalische Analyse. □ Prof. Dr. Bernd Sponheuer: Das Lyrische Klavierstück. Versuch einer Gattungsgeschichte – S: Analysen ausgewählter Lyrischer Klavierwerke – S: Schreiben über Musik. Grundlagen, Reflexion und Untersuchung exemplarischer Modelle (3). □ Dr. Friedrich Wedell: S: Bernd Alois Zimmermann, *Die Soldaten*.

Köln. *Historische Musikwissenschaft.* Dr. Horst-Willi Groß: PS: Musiktheorie I (Kurs A) – PS: Musiktheorie II (Kurs A). □ Prof. Dr. Dieter Gutknecht: PS: Die Franko-flämische Schule (Klassische Vokal-Polyphonie 1400–1600) – HS: Heinrich Schütz. □ Dr. Hartmut Hein: PS: Beethovens Symphonien und ihre Interpreten. □ Dr. Tobias Janz: Ü: Notationskunde. □ René Michaelson M. A.: PS: Musik zum Lachen. Tendenzen des musikalischen Humors. □ Prof. Dr. Dietrich Kämper: Igor Strawinsky und die Anfänge der Neuen Musik. □ Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller: HS: Oper und Musiktheater zwischen Richard Strauss und Bernd Alois Zimmermann. □ Prof. Dr. Albert Richenhagen: PS: Musiktheorie I (Kurs B) – PS: Musiktheorie II (Kurs B). □ Prof. Dr. Wolfram Steinbeck: Musikgeschichte II: 1600–1750 oder Von den Anfängen der Oper bis zu Bachs Tod – PS: Form und Struktur in der Musik – HS: Schumanns Heine-Vertonungen (gem. mit R. Drux) – Koll: Aktuelle Fragen der Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Hans-Joachim Wagner: Ü: Operndramaturgisches Praktikum.

Musik der Gegenwart. Prof. Dr. Christoph von Blumröder: Forschungsfreiemester. □ Marcus Erbe M. A.: PS: Before there was HipHop: Eine kleine Geschichte des Funk – PS: Geschlechterrollen in der Musik seit 1950. □ Jan Simon Grintsch M. A.: PS: Analyse konkreter Musik: Pierre Schaeffers *Solfège de l'objet sonore*. □ Dr. Imke Misch: PS: Sprechen und Schreiben über Musik heute. Vom Popsong bis zur audiovisuellen Komposition. □ Dr. Ralph Paland: PS: Karlheinz Stockhausens Texte zur Musik.

Systematische Musikwissenschaft. Son-Hwa Chang M. A.: Ü: Kognitionswissenschaftliche Ansätze zur Musikästhetik. □ PD Dr. Roland Eberlein: HS: Orgelbaustile und ihre technischen, klanglichen und architektonischen Eigenheiten. □ Prof. Dr. Jobst Fricke: Klangfarbe und ihre Wahrnehmung (gem. mit Chr. Reuter). □ Andreas Geremann-Paulsen M. A.: Ü: Tontechnisches Praktikum. □ Dipl. Vis. Komm. Julian Rohrer: Ü: Algorithmische Akustik. □ Lüder Schmidt M. A.: Ü: Übung zum PS Einführung in die Kognitive und Systematische Musikwissenschaft II – PS: Einführung in die Kognitive und Systematische Musikwissenschaft II. □ Prof. Dr. Uwe Seifert: Kognitionswissenschaftliche Modellierung musikalischen Verhaltens – PS: Sprache, Musik und traditionelle Musik – PS: Musik, Technologie und Kunst durch Neue Medien: Methodologische Probleme einer qualitativen Musik- und Medientechnologieforschung – HS: Musik und Wahrscheinlichkeit – Koll: Kolloquium Systematische Musikwissenschaft.

Musikethnologie. Prof. Dr. Antonio Bispo: Musik in antiker Mythologie und synkretistischer Ökumene – HS: Musik in biblischer Hermeneutik. □ Prof. Dr. Robert Günther: Ü: Musizierpraxis der traditionellen Hofmusik Japans (Gagaku und Bugaku) (gem. mit Y. Shimizu). □ PD Dr. Lars-Christian Koch: HS: Vokal- und Instrumentalmusik in Asien. □ Dr. Marion Mäder: PS: Aspekte jüdischer Musik. □ Prof. Dr. Rüdiger Schumacher: Musikgeschichte Chinas im Überblick – Ü: Methoden der Datenauswertung – PS: Musikstile und -traditionen der karibischen Inselwelt – PS: Einführung in die Musikethnologie: Theorie und Fachgeschichte II – HS: Musik und

Schamanismus. □ Oliver Seibt M. A.: PS: Das musikalische Feld: Überlegungen zu einer Theorie der musikalischen Praxis.

Köln. *Hochschule für Musik.* Prof. Dr. Susan Fast: S: Issues of Race, Gender and Genre in Mainstream Popular Music. □ Prof. Dr. Arnold Jacobshagen: Von Monteverdi bis Mozart. Geschichte der Oper im 17. und 18. Jahrhundert – PS: Grundkurs Musikwissenschaft – HS: Filmmusik II: Kulturen der Filmmusik 1980–2000 – HS: Quellen zu Leben und Werk Georg Friedrich Händels – Koll: Virtuosität und Konzertwesen im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Annette Kreuziger-Herr: History / HerStory: Andere Musikgeschichte(n) – HS: Männlichkeit als Maske. Eine europäische Musikgeschichte der Maskulinität – S: Frauen in Musikberufen (Projektseminar) – S: Schöpfung und Zerstörung in der Musik der Gegenwart (gem. mit Friedrich Jaecker, in Kooperation mit dem WDR) – HS: Musikgeschichte zwischen Rekonstruktion und Vergegenwärtigung. □ Dr. Birgit Kiupel: S: „Was warst Du früher doch so zart!“ Musiktheater als Ironisierung von Geschlechterklischees (gem. mit Prof. Mechthild Georg). □ Prof. Dr. Hans Neuhoff: PS: Grundbegriffe der Musikpsychologie und Musiksoziologie – PS/HS: Beruf: Musiker. Soziologie und Sozialpsychologie der Musikberufe – PS: „Taste Cultures“: Musikgeschmack, Lebensstil, Sozialstruktur – HS: Jugendmusikkulturen in Deutschland, Teil 2: Vom Punk-Rock Anfang der 80er-Jahre bis zur Gegenwart – S: Neurologische und psychologische Grundlagen des Erlebens und Erzeugens von Musik (gem. mit Dr. med. Peer Abilgaard). □ Dr. Rainer Nonnenmann: Poetisches Sprechen in und über Musik: Robert Schumann und das romantische Klavierstück. □ Prof. Michael Rappé: HS: Pop & Gender – Creole. Weltmusik in Deutschland (gem. mit Dr. Martin Greve). □ Dr. Olaf Sanders: S: Körper – Macht – Geschlecht. Michel Foucaults Machttheorie mit Judith Butler. □ Dr. Christine Siegert: S: Verborgene Inhalte? Versteckte Rollenbilder? Instrumentale Opernbearbeitungen im 18. und 19. Jahrhundert.

Koblenz-Landau. *Campus Koblenz.* Prof. Dr. Petra Bockholdt: Die ganze Musikgeschichte in einem Semester. Ein Versuch – S: Beethovens Streichquartette op. 18 – PS: Was ist mittelalterliche Musik? – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft – HS: Text und Musik (gem. mit Prof. Dr. Helmut Schmied). □ Nina Margarete Kraft M. A.: Ü: Requiem-Vertonungen französischer Komponisten. □ Dr. Gerhard Poppe: Musiklandschaft Mitteldeutschland.

Campus Landau. Dr. Marion Fürst: PS: Zum Musikleben einer Pfälzer Kleinstadt. Landaus Musikvereine und Musikinstitutionen im 19. und 20. Jahrhundert – S: Musik des 20. und 21. Jahrhunderts – Ü: Praxis der Musikvermittlung: Schreiben von Konzerteinführungen für die Landauer Musiksaison 2007. □ Prof. Dr. Achim Hofer: S: Komponisten der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts: Tilo Medek und Alfred Schnittke – Portrait einer Komponistenfreundschaft (Forschungsseminar; gem. mit Dr. Marion Fürst). □ Prof. Dr. Christian Speck: Musikgeschichte im Überblick I: Die Musik der Antike und des Mittelalters – PS: Lieder von R. Schumann und J. Brahms – S: Bachs *h-Moll-Messe* und Beethovens *Missa Solemnis*.

Leipzig. Dr. Tatjana Böhme-Mehner: S: Zwischen Écoute réduite und Electronic Listening, Hörkonzepte in der Musik des 20. Jahrhunderts. □ Dr. Eszter Fontana: Ü: Instrumentarium des Barock. □ Dr. Birgit Heise: Ü: Einführung in die musikalische Akustik. □ Dr. Stefan Kelm: S: Musik in der Romantik, Romantik in der Musik – Ü: Übungen zur auditiven Werkanalyse. □ Prof. Dr. Helmut Loos: Die Musik des 15. bis 18. Jahrhunderts (Musikgeschichte im Überblick II) – S: Musikalische Rhetorik – S: Stadtgeschichte (Leipzig, Breslau) – S: Seminar zu aktuellen Fragen der Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Sebastian Klotz: Koll: Kolloquium zur systematischen Musikwissenschaft. □ Gilbert Stöck M. A.: PS: Oper im 18. Jahrhundert – Ü: Editionspraxis (gem. mit Uta Wald) – Ü: Formanalyse Instrumentalmusik – Ü: Übung zur Formanalyse Instrumentalmusik – Ü: Gamelan beleganjur. □ Dr. Sabine Vogt: S: Wahrnehmung, Wirkung, Rezeption. Grundlagen der Musikpsychologie.

Leipzig. *Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“.* Prof. Dr. Marianne Betz, Dr. Martin Krumbiegel und Prof. Dr. Christoph Sramek: V/GS: Grundkurs. Musikgeschichte im Überblick 2 (Das 17. und 18. Jahrhundert) und 4 (Das 20. Jahrhundert). □ Prof. Dr. Marianne Betz: S: Vom Irrsinn in der Musik. □ Dr. Wolfgang Gersthofer: S: *Die Meistersinger von Nürnberg*. □ Dr. Martin Krumbiegel: S: Musik und Politik. □ Prof. Dr. Claus-Steffen Mahnkopf: Iannis Xenakis (Analyse). □ Prof. Dr. Thomas Schipperges: Forschungssemester. □ S: Prof. Dr. Gesine Schröder: Geschichte der Musiktheorie. □ Dr. Barbara Wiermann: S: Deutsch-englische Musikbeziehungen im 19. Jahrhundert.

Fachrichtung Dramaturgie. HD Dr. Jörg Rothkamm: S: Dramaturgie des Tanztheaters – PR: Musiktheaterdramaturgisches Praktikum.

Mainz. Prof. Dr. Axel Beer: Musik an europäischen Fürstenhöfen – S: Musik in Berlin zur Zeit Friedrichs II. – PS: Einführung in die Musiklexikographie (gem. mit Dr. Christoph Hust) – PS: Quellen- und Handschriftenkunde für Musikwissenschaftler – OS: Besprechung von Examensarbeiten (gem. mit Prof. Dr. Jürgen Blume, HD Dr. Ursula Kramer, Prof. Dr. Ludwig Striegel, Prof. Dr. Reinhard Wiesend). □ UD Dr. Wolfgang Bender: S: „Art Music“ in Afrika 2. Musical, Theater-, Film- und Opernmusik. □ Dr. Albert Gräf: S: Konzepte und Techniken der Computermusik – PS: Einführung in die Musikinformatik – Ü: Musikinformatik. □ Thorsten Hindrichs M. A.: PS: Neue Wege der Musikwissenschaft. Konzepte, Theorien, Perspektiven. □ Dr. Christoph Hust: PS: Boethius' *Musica* und ihre Rezeption. □ HD Dr. Ursula Kramer: Ü: Praxisfelder der Musikwissenschaft. Konzertdramaturgie. □ Dr. Peter Niedermüller: PS: Die Wiener Operette (1860–1900) – Ü: Die Notation der mehrstimmigen Musik von 1250 bis 1400. □ PD Dr. Daniela Philippi: Max Reger im Spannungsfeld zwischen Musikalischer Moderne und Tradition. □ Tobias Untucht M. A.: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Reinhard Wiesend: Musikgeschichte im Überblick III (1700 bis 1830) – S: Werke für Musiktheater in den 1910er-Jahren – PS: Mozarts Serenaden.

Marburg. Stephan Mösch: S: Aufführungsanalyse. □ Dr. Panja Mücke: PS: Musikalische Institutionen: Festspielkonzeptionen im 20. Jahrhundert – S/HS Metastasianische Oper. □ Prof. Dr. Lothar Schmidt: Musik im 19. Jahrhundert – S: Beethoven – HS: Musik und ihre Vermittlung – Koll: Aktuelle Forschungsfragen. □ Martin Schüttler: Ü: Tonsatz 2. □ Prof. Dr. Martin Weyer: S/HS: Wagners *Der Ring des Nibelungen*.

München. PD Dr. Claus Bockmaier: Ü: Haydn und Mozart. □ Siegwald Bütow M. A.: Ü: Einführung in das Orchestermanagement. □ PD Dr. Fred Büttner: PS: Italienische Oper im 17. Jahrhundert. □ Dr. des. Iacopo Cividini: Ü: Italienisch für Musikwissenschaftler I (Anfängerkurs) und II (für Fortgeschrittene). □ Dr. Bernd Edelmann: PS: Hugo Wolf: Lieder – PS: *Lochamer Liederbuch* – Ü: Editionstechnik. Spartieren und Kollationieren – Ü: Richard-Strauss-Arbeitsgruppe: Richard Strauss und die Münchner Schule (Blockseminar am Richard-Strauss-Institut Garmisch Partenkirchen 18.–20.5.2007). □ Prof. Dr. Issam El-Mallah: Rabih Abou Khalil. 25 Jahre Melodie und Rhythmus (Der Künstler wird bei einigen Vorlesungen persönlich mitwirken). □ Dr. Josef Focht: Ü: Lexika, Fachportale, digitale Ressourcen (blockweise). □ Dr. des. Inga Mai Groote: PS: Italienische Madrigale um Marenzio und Monteverdi. □ Dr. Gabriele Hofmann: Ü: Entwicklungs- und emotionspsychologische Ansätze in der musikwissenschaftlichen Forschung. □ Dr. Christa Jost: Ü: Richard Wagners Umgang mit seinen Vorbildern. □ Prof. Dr. Wolfgang Rathert: Klassizismus. Neoklassizismus. Klassizistische Moderne – HS: Musik in den 1920er-Jahren – S: Musikalische Interpretation. □ Prof. Dr. Hartmut Schick: Musikgeschichte im Überblick IV: 19. Jahrhundert – HS: Die Oratorien von Felix Mendelssohn Bartholdy – S: Mozart und die Opera seria. □ Prof. Dr. Tasso Springer: Musik und Akustik: Gehör, Stimme und Konzertsäle. □ Prof. Dr. Dr. Lorenz Welker: HS: Der Liedsatz Guillaume de Machauts und seiner Zeitgenossen – HS (Blockseminar): Musik und Ritual. Musik als Ritual – PS: Instrumentale Ensemblesmusik des Frühbarock in Italien. □ Martin Zöbeley M. A.: Ü: Vokalensemble.

Institut für Theaterwissenschaft. Prof. Dr. Jens Malte Fischer: HS: Jules Massenet und die Oper. □ Prof. Dr. Jürgen Schläder: Sinn-Bilder. Die Visualisierung von Opernhandlungen im zeitgenössischen Regietheater: HS: Deonstruktion. Das Verfahren in Oper und Schauspiel – HS: Sound, Bewegung, Bilder. Das Musiktheater des Heiner Goebbels. □ Dr. Barbara Zuber: PS I: Grundkurs Musiktheater – PS I: Theater analysieren: Musiktheater – PS II: Mozarts Seria-Opern (*Lucio Silla*, *Mitridate*, *Idomeneo* und *La clemenza di Tito*) (Werkanalyse Oper) – Koll: Brecht und seine Komponisten: Opern und Bühnenmusiken von Weill, Eisler und Dessau.

München. *Hochschule für Musik und Theater.* HD Dr. phil. habil. Claus Bockmaier: Geschichte der Klaviermusik II – PS: Das Solokonzert im 18. Jahrhundert – HS: Haydn und Mozart. □ Prof. Dr. Siegfried Mauser: Musikgeschichte IV. Vom Hochbarock bis zur Wiener Klassik.

Münster. Garry Crighton: Komponisten am kaiserlichen Hof, 16. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Jürgen Heidrich: Ü: Analyse von Werken der älteren Musikgeschichte – S: Die Berliner Singakademie – S: Literarische Romantik – Musikalische Romantik. □ Prof. Dr. Klaus Hortschansky: S: Musik und Gesellschaft II: 1600–1750. □ PD Dr. Ralf Martin Jäger: Ü: Instrumentenkunde: Tasteninstrumente – S: Exotismus in der Wiener Klassik. □ N. N.: Sprache und Musik 1900–2000 – S: Die Kammermusik von Johannes Brahms – S: Das 19. Jahrhundert als Frühgeschichte der Moderne – S: Mozarts *Don Giovanni*: Musik – Kontext – Wirkung. □ Dr. Rebekka Sandmeier: S: Englische Instrumentalmusik im 16. und 17. Jahrhundert – S: Die Opern von Richard Strauss.

Oldenburg. Prof. Dr. Susanne Binas-Preisendörfer: S: Von der Phonographenwalze zu MP3 – Tonträger in Geschichte und Gegenwart – S: Musik und Migration – S: Medienästhetik und Populäre Musik. □ Prof. Violeta Dinescu: S: Streichquartette in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts – S: Klagelieder oder eine musikalische Form der Trauer in Rumänien – S: Die Symphonie im 20. Jahrhundert. □ Roland Hafen: S: Musikalität und Musiklernen. Konzepte und praktische Umsetzung musikalischer Entwicklungs- und Begabungsforschung. □ Prof. Dr. Freia Hoffmann: S: Sprechen über Musik – S: Mozarts *Don Giovanni*. □ Dr. Inge Karger: S: Ausgewählte Aspekte der Musiktherapie – Diskussion empirischer Untersuchungen. □ Andreas Kölling: Ü: Radiopraxis: Projekt „Klangfilter“ des offenen Kanals Oldenburg. □ Dr. Michael Rauhut: S: Imagekonstruktionen im Blues. □ Prof. Dr. Fred Ritzel (em.): S: Absolute Giganten – Jugend und Musik im Spielfilm (gem. mit Dr. Rainer Fabian). □ Apl. Prof. Dr. Peter Schleuning (pens.): S: Liebeslieder von Mozart bis Schumann. □ Volker Timmermann: S: „Stinkende Musik“ und „concertierende Rosenknospen“ – Konzertkritik in Geschichte und Gegenwart. □ Dr. Sabine Vogt: S: Wahrnehmung, Wirkung, Rezeption. Grundlagen der Musikpsychologie. □ Axel Weidenfeld: S: Musik des Mittelalters und das aktuelle Interesse an ihr.

Osnabrück. Prof. Dr. Bernd Enders: V/Ü: Apparative Musikpraxis I: Einführung in musikakustische und audioteknische Grundlagen – S: Einführung in die Musikpsychologie – S: Arrangieren und Komponieren mit Audio- und MIDI-Programmen. □ OStR Mechthild Esch-Klemme: S: Musikprofil Chorklasse: Planung und Durchführung von Musikunterricht am Gymnasium. □ PD Dr. Stefan Hanheide: S: Händels Arien: Affekte, Figuren und Strukturen zum Ausdruck menschlicher Leidenschaften – S: Mahlers Lieder. Weltanschauungsmusik der Jahrhundertwende – Exkursion. □ Prof. Dr. Dietrich Helms: S: Musikgeschichte synchron: z. B. 1911 – S: Nationalbewusstsein und Nationaloper im 19. Jahrhundert – S: Populäre Musik als Dokument der Geschichte – S: Von der Kirche ins Konzert. Die Geschichte der Messe. □ UMD Dr. Claudia Kayser-Kadereit: S: Instrumentation/Partiturspiel. □ Ildiko Keikutt: S: Minimal-Music. □ Prof. Dr. Hartmuth Kinzler: S: Adornos musiksoziologische Schriften – S: Die Konzertkompositionen von Johannes Brahms. □ Prof. Dr. Bernhard Müßgens: S: Grundlagen der Musikpädagogik – S: Musik im zeitgenössischen Tanz – S: Psychologie des Musiklernens – S: Unterrichtsplanung Musik. □ OStR Rüdiger Quast: S/Ü: Klassenmusizieren. Das Modell Bläserklasse (gem. mit Robert Kretzschmar). □ Prof. Dr. Hans-Christian Schmidt-Banse: Der Musikfilm ... eine bildsame Unterhaltung – Giacomo Puccini ... il

conte dell'opera – Clara Schumann & Johannes Brahms ... eine denkwürdige Liaison – S: Musik und Sprache ... zwei mächtige Medien. □ Joachim Siegel: S/Ü: Experimentelle Vokalmusik im gymnasialen Musikunterricht am Beispiel einer Vokalklasse. □ Apl. Prof. Dr. Joachim Stange-Elbe: S: Klangkonzepte im 20. Jahrhundert. Aspekte zur jüngsten Musikgeschichte (virtuelles Seminar). □ Peter Witte: Ü: Jazz-Harmonielehre – S: Jazz-Geschichte.

Potsdam. Dr. Markus Böggemann: PS: Einführung in die Musik der Gegenwart – HS: Lied und häusliches Musizieren im 19. Jahrhundert (gem. mit Uta Meyer und Iris Unger). □ Prof. Dr. Andreas Jacob: Musikgeschichte 2: Musik des 17. und 18. Jahrhunderts – PS: Die barocke Oper – HS: „Musikalischer Ausdruck“ als Gegenstand von Musikpsychologie und von Musikästhetik – Koll: Kulturwissenschaftliche Ansätze in der Musikwissenschaft.

Regensburg. Dr. Bettina Berlinghoff-Eichler: Ü: Programmheftgestaltung – Ü: Repertoirekunde: Richard Wagner. □ UMD Graham Buckland: Ü: Partiturrkunde – Ü: Komposition II. □ Prof. Dr. Siegfried Gmeinwieser: Heinrich Schütz und seine Zeit. □ Prof. Dr. David Hiley: Jean Sibelius (1865–1957). Das symphonische Werk – Edward Elgar (1857–1934). Public Mask and Private Face (in englischer Sprache) – HS: Nationale Merkmale in der Musik des 14. Jahrhunderts: Frankreich, Italien, England – PS: Einführung in die musikalische Analyse: Ludwig van Beethoven: Die Klaviersonaten. □ Prof. Dr. Wolfgang Horn: Allgemeine Musikgeschichte III (Barock und Frühklassik) – HS: Arnold Schönberg – PS: Messenkomposition im 18. Jahrhundert. □ Dr. Andreas Pfisterer: PS: Notationskunde I. □ Michael Wackerbauer: Ü: Instrumentenkunde.

Rostock. Prof. Dr. Joachim Stange-Elbe: Von Bearbeitungen und Rekonstruktionen. Streifzug durch ein Kapitel musikalischer Rezeptionskultur – S: Von Tönen, Zahlen und Mythen. Bachs *Kunst der Fuge* zwischen ideologischer Anschauung und interpretatorischer Umsetzung.

Rostock. Hochschule für Musik und Theater. Prof. Dr. Hartmut Möller: Basiswissen Europäische Musikgeschichte – S: Die besten Lieder meines Lebens: Musikalische Biographien von Seniores – S: Das *Rostocker Liederbuch* (gem. mit Prof. Dr. Franz-Josef Holznapel) – HS: Die Musik von Gottfried Huppertz zum *Nibelungen*-Film von Fritz Lang. □ Prof. Dr. Britta Sweers: S: Einführung in die Musik Indiens – S: Auf den Spuren des Blues. □ Prof. Dr. Walter Werbeck: Vom Musikdrama zum Zeitstück: Die Oper im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts – S/Ü: Dietrich Buxtehudes Kantaten.

Saarbrücken. Jochen Brieger: PS: Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts – Ü: Notationskunde – Ü: Lektürekurs: Musiktheoretische Texte (gem. mit Prof. Wolf Frobenius). □ Dr. Christoph Flamm: PS: Schuberts Klaviersonaten – Ü: Die Klavierkammermusik von Johannes Brahms. □ UMD Helmut Freitag: Propäd.: Generalbasslehre – Propäd.: Partiturrkunde. □ Christoph Gaiser: Ü: Grundbegriffe des Musiktheaters. □ Prof. Rainer Kleinertz: Musik des 17. und 18. Jahrhunderts – HS: Johann Sebastian Bach – HS: Richard Wagner. □ Prof. Thomas Krämer: Propäd.: Harmonielehre II. □ Gundula Kraft: Ü: Musikwissenschaftliches Arbeiten. □ PD Dr. Andreas Krause: Die „Klassiker“ von morgen? Ausgewählte Uraufführungen des Mozartjahrs 2006. □ Dr. Theo Schmitt: Ü: Kulturmanagement. □ PD Dr. Markus Waldura: PS: Einführung in die Musikalische Analyse.

Salzburg. Ao. Prof. Dr. Manfred Bartmann: V/Ü: Einführung in die Musikwissenschaft 2 – Musikethnologie, musik. Volkskunde und System. Musikwissenschaft – V: Aus der Musikethnologie – Musikethnologischer Film. □ Dr. Robert Crow: Ü: Historische Satzlehre 2 – Ü: Historische Satzlehre 4. □ U.-Ass. Dr. Nicole Haitzinger: Ü: Musik- und tanzwissenschaftliche Medienkunde – Tanzwissenschaftliche Spezialgebiete. Der ferne Osten. Tanz in China und Indien. □ O. Prof. Dr. Claudia Jeschke: Ü: Tanznotation – Tanzwissenschaftliche Spezialgebiete – Techniken zeitgenössischen Choreographierens – S: Der fremde Tanz – das Fremde im Tanz – Koll: Forschungsseminar. □ U.-Ass. Dr. Gunhild Oberzaucher-Schüller: Tanzgeschichte „Entarteter Tanz“ – S aus der Tanzwissenschaft – Bewegung und Raum. Das Musiktheater Igor Strawinskis. □ O.-Prof. Dr. Jürg Stenzl: Musikhistorische Spezialgebiete – Geschichte der Musikalischen Interpretation im 19./20. Jahrhundert – S: Edgard Varèse – Musikgeschichte 2 – S: Petrarca-Vertonungen vom 14.–17. Jahrhundert. □ O. Prof. Dr. Jürg Stenzl, O. Prof. Mag. Christian Ofenbauer: V: Musikalische Postmoderne. □ U. Ass. Dr. Silvia Wälli: Ü: Grundlagen der Notation – Methoden und Zielsetzungen der musikalischen Analyse. □ Dr. Gerrit Waidelich: Musikhistorische Spezialgebiete.

Stuttgart. Musikwissenschaft. Prof. Dr. Joachim Kremer: Musikgeschichte im Überblick. Von der Antike bis zur frühen Mehrstimmigkeit – HS: Lektürekurs Johann Mattheson und sein *Vollkommener Capellmeister* (1739) – PS: Einführung in die Musikwissenschaft (für Studierende des Studiengangs Schulmusik). □ Dr. Gregor Herzfeld: HS: Richard Wagners *Ring des Nibelungen*. Ästhetik-Komposition und Rezeption – Koll: Musikgeschichtsprüfung für ML/KA-Kandidaten. □ Dr. Philine Lautenschläger: Die Entwicklung des Instrumentalkonzerts von Corelli bis Mozart – HS: Musik und Musikleben nach 1945 – PS: Neoklassizismus – PS: Musikwissenschaftliches Begleitseminar zu Staatsexamensarbeiten (für alle Semester des Studiengangs Schulmusik). □ Andreas Münzmay: PS: Für die Toten? Für die Lebenden? „Requiem“-Kompositionen nach 1945. □ Franz Pregler: PS: Grundkurs. Arbeitstechniken für Studierende der ML- bzw. KA-Studiengänge. □ Prof. Dr. Andreas Traub: HS: Streichquartette von Bartók, Veress und Kurtág – PS: Die Sinfonien von Johannes Brahms.

Musikpädagogik: Dr. Stefanie Rhein: PS: Musikalische Sozialisation. □ Prof. Dr. Sointu Scharenberg: Musikpädagogik nach 1950 – HS: Auseinandersetzung mit einem Denkmodell: *Music Matters* von David J. Elliott – HS: Der Briefwechsel zwischen Theodor W. Adorno und Erich Doflein – Koll: Forschungslernseminar (gem. mit Dr. Stefanie Rhein). □ Prof. Dr. Hendrikje Mautner: PS: Hörbücher: Klassik für Kinder, Jugendliche und Erwachsene – PS/WS: Schreibwerkstatt: Programmhefttexte.

Trossingen. *Hochschule für Musik.* Prof. Dr. Thomas Kabisch: Affekthentheorie und Musik – PS: Aufführungslehren des 18. Jahrhunderts – HS: Offenes musikwissenschaftliches Seminar. □ Prof. Dr. Nicole Schwindt: Musik zur Zeit und im Umfeld von Dietrich Buxtehude – S: Monteverdis *Orfeo* und die Anfänge der Oper – Notationskunde II – Koll. zu Grundproblemen der Musik des Mittelalters und der Renaissance. □ N. N.: Kirchenmusikgeschichte III.

Tübingen. Prof. Dr. August Gerstmeier: Die deutsche Kirchenkantate im 17. Jahrhundert – HS: Die Musik in der Literatur des früheren 20. Jahrhunderts (gem. mit Prof. Dr. Jürgen Wertheimer) – S: Die Klaviermusik von Maurice Ravel. □ UMD Tobias Hiller: Ü: Solistisches Vokalensemble. □ Dr. Christine Martin: PS: Editionstechnik. □ PD Dr. Stefan Morent: PS: Einführung in den gregorianischen Choral. □ Dr. Christian Raff: Ü: Lektürekurs zu Erwin Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*. □ Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid: Beethoven und die Folgen. *Symphonie im 19. Jahrhundert* – PS: Schlüsseltexte neuzeitlicher Musiktheorie von L. Osiander bis E. T. A. Hoffmann – HS: Italienische Liebeslyrik in der Renaissance und im Barock und deren Vertonungen im Madrigal (gem. mit Prof. Dr. Franz Penzenstadler). □ Prof. Dr. Andreas Traub: HS: Notre Dame-Clauseln. □ Dr. Ann-Katrin Zimmermann: Ü: Johann Sebastian Bach, *Der Dritte Teil der Clavierübung*.

Weimar-Jena. Prof. Dr. Detlef Altenburg: Musikgeschichte im Überblick IV: Das 19. und 20. Jahrhundert – S: Franz Liszt und seine Zeit – PS: Joseph Haydn. Die Sinfonien – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft (gem. mit Christoph Meixner M. A.) – Koll: Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen (gem. mit Prof. Dr. Michael Berg, Prof. Dr. Helen Geyer, HD Dr. Franz Körndle, Prof. Dr. Albrecht von Massow, N. N., Prof. Dr. Helmut Well). □ Prof. Dr. Michael Berg: Musik über Musik – Igor Strawinskys Klassizismuskonzept. □ Dr. Bram Gätjen: Akustik der Musikinstrumente – PS: Einführung in die musikalische Akustik. □ Prof. Dr. Helen Geyer: Zwischen Poesie, Andacht und Theater: Höhepunkte des Oratoriums zwischen 1600 bis ca. 1750 (Geschichte des Oratoriums I) – S: Benjamin Britten geistliche Werke. Experimente im Spannungsfeld zur Tradition – PS: Die Fantasie – zwischen Reglement und scheinbarer Freiheit – Ü: Instrumentenkunde. □ Dirk Haas: Ü: Gehörbildung, Musiktheorie 2. □ PD Dr. Ralf Martin Jäger: PS: Einführung in die Musikethnologie. □ Dr. Arne Langer: Ü: Der Sängerdarsteller in der Geschichte der Oper. □ Juri Lebedev: Ü: Partiturspiel/Partiturskunde. □ Dr. Irina Lucke-Kaminarz: Ü: Die Tonkünstlerversammlungen und -feste des Allgemeinen Deutschen Musikvereins (1861–1937) in der Institutionengeschichte der Musik. □ HD Dr. Franz Körndle: Musik und Macht im Mittelalter – S: Musik in den deutschen Klöstern und Stiften des Mittelalters bis zur Reformationszeit – PS: Norddeutsche Orgelmusik des Barock (gem. mit Prof. Michael Kapsner) – Ü: Notationskunde 1. □ Prof. Dr. Albrecht von Massow: Kritik an musikalischen Formen gesellschaftlicher Repräsentation – S: Kriterien der Analyse Neuer Musik – PS: Einführung in Grundprobleme der Musikästhetik (gem. mit Prof. Dr. Hans Joachim Giegel) – Ü: Musikanalyse (Grundkurs). □ Christoph Meixner M. A.: Ü: Formenlehre. □ N. N.: Einführung in die Filmmusik – S: Der Beginn der mittelalterlichen Musiktheorie (Augustinus und Boethius) – PS: Die Motette im 13. Jahrhundert – Ü: Sozialgeschichtliche Ansätze der Musikhistoriographie. □ Dr. Axel Schröter: Ü: Furtwängler, Abendroth, Karajan, Scherchen. Zur Beethoven- und Bruckner-Interpretation nach dem Zweiten Weltkrieg. □ Prof. Dr. Helmut Well: Musikgeschichte im Überblick II: Vom Barock bis zur Klassik, Musikgeschichte im Überblick IV: Die Musik der Moderne – S: Analyse und Interpretation. Zugänge zu symphonischen Werken des 18. und 19. Jahrhunderts – PS: Franz Schuberts Symphonien – Ü: Musikanalyse (Aufbaukurs). □ Saskia Woyke M. A.: Ü: Lektürekurs: ‚Fin de Siècle‘ und ‚Wiener Moderne‘ in der Musik.

Wien. Univ.-Prof. Mag. Dr. Regine Allgayer-Kaufmann: Ethnomusikologie 2 – S/V: Die Geschichte der Música Popular Brasileira (MPB) – S: Tanz und Musik: Aktuelle Projekte der Tanzforschung – S/Ü: Forschungswerkstatt Jazz II (gem. mit Mag. Michael Hecht) – EX: Musikalische Traditionen der Vevo und Masikoro I (gem. mit Ass.-Prof. Mag. Dr. August Schmidhofer). □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Manfred Angerer: Von der Sprache der Empfindungen bis zur absoluten Musik. Musikästhetik im 18. und 19. Jahrhundert – PS: Haydn, Mozart, Beethoven: Die Streichquartette – S: Das Jenseits der Musik. □ Stefan Gasch M. A.: Ü: Einführung in die Modal- und Schwarze Mensuralnotation. □ O. Univ.-Prof. Dr. Gernot Gruber: Musikgeschichte IV – S: Haydn und Mozart – S: Musik und Stille – S: Musikalische Hermeneutik (gem. mit Prof. Dr. Sigfried Mauser). □ Ass.-Prof. Dr. Martha Handlos: PS: Minimal Music – S: Heinrich Heine und die Musik. □ Ass.-Prof. Dr. Emil Lubej: PS: Neue Medien und Musiktechnologien – Ü: Laborübungen II: Streamin Media 2 – Ü/V: Musik: Produktion – Urheberrecht – Veranstaltungsmanagement & Marketing – PR-Medien. □ Ass.-Prof. Mag. Dr. August Schmidhofer: PS: Außereuropäische Musikinstrumente – SV: Die Musik Madagaskars und der Maskarenen (e-learning). □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Herbert Seifert: PS: Italienische Barockoper – S: Die 15 Streichquartette von Schostakowitsch – V/Ü: Historische Methoden der Analyse. □ Ass.-Prof. Dr. Michael Weber: PS: Funktionelle Musik – Ü: Qualitative Forschungsmethoden in der Musikwissenschaft (gem. mit Mag. Dr. Michael Parzer) – Einführung in die Systematische Musikwissenschaft II.

Externe: Doz. Ao. Univ.-Prof. Theophil Antonicek: Historisch musikwissenschaftliches Seminar – Ü: Musikwissenschaftliche Arbeitstechniken – V/Ü: Probleme der Brucknerforschung II (gem. mit Dr. Erich Partsch). □ Mag. Mario Aschauer: PR: Editionstechnik. □ Mag. Patrick Boenke: Ü: Tonsatz II: Harmonielehre – Ü: Einführung in das Hören von Strukturen. □ Dr. Leopold Brauneiss: Ü: Tonsatz II: Kontrapunkt. □ Univ.-Doz. Dr. Werner Deutsch: Psychoakustik II. □ Univ.-Doz. Dr. Oskar Elschenk: Volksmusik als Kulturphänomen der Gegenwart. □ Mag. Dr. Wolfgang Fuhrmann: Ü: Kleine Stilkunde des Schreibens über Musik. □ Univ.-Doz. Dr. Dagmar Glüxam: Musikalisch-rhetorische Figuren und Affektenlehre. □ Mag. Dr. Werner Goebel: Der Horowitz-Faktor: Einführung in die computergestützte Performanceforschung. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Gerlinge Haas: Frau und Musik live. □ Mag. Michael Hecht: Ü: Theorie der Jazz- und Populärmusik des 20. Jahrhunderts II. □ Dr. Rudolf Hopfner: Historische Instrumentenkunde. □ Mag. Gerhard Junker: V/Ü: Elektroakustik. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Gerhard Kubik: UV: Afrikani-

sche Musik I. □ Mag. Herbert Ortmayr: Ü: Hören von Strukturen. □ Ao. Univ.-Prof. Margarete Saary: Filmmusik für gesellschaftliche Konventionen. □ Dr. Dietrich Schüller: Die Schallaufnahme als Quelle für die Musikwissenschaft II. □ Dr. Peter Vujica: Ü: Musikkritik. □ Mag. Nadja Wallaszkovits: Schallträger-Praktikum II. □ Univ.-Doz. Dr. Wanek: V/Ü: Einführung in die byzantinische Musik.

Würzburg, Musikpädagogik. Prof. Dr. Friedhelm Brusniak: Geschichte der Musikpädagogik I (Frühe Neuzeit bis um 1800) – Einführung in die musikpädagogische Soziologie – Koll zu aktuellen Forschungsvorhaben und Repetitorium für Examenskandidaten – S: Historisch-politisches Lied. □ Bernd Kremling: Ü: Praxis der populären Musik. □ Barbara Metzger: S: Arbeitsfelder und Methoden der Elementaren Musikpädagogik und deren Modifikation für unterschiedlichste Zielgruppen. □ Elke Szczepaniak: Planung und Reflexion von Musikunterricht. □ PD Dr. Erich Tremmel: S: Musikhören und Gehörbildung. □ Sonja Ulrich: PS: Musikalisches Lernen und Lehren als Gegenstand empirischer Forschung. □ N. N.: S: Der Computer in der Musikpädagogik.

Musikwissenschaft. Dr. Frohmut Dangel-Hofmann: Ü: Lektüre lateinischsprachiger Texte zur Musiktheorie. □ Dr. Hansjörg Ewert: PS: Guidos Hand – PS: Soundtrack des Alltags. □ Prof. Dr. Andreas Haug: Laut und Leise in der Musikgeschichte – S: Musik und Vers. Eine Problemgeschichte vom Mittelalter bis in die Moderne. □ Prof. Dr. Bernhard Janz: Die Musik vom Zeitalter Beethovens bis auf die Gegenwart – S: Boetius, *De musica* – S: Das Klavierkonzert der Klassik – Koll. über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (gem. mit Prof. Dr. Just und Prof. Dr. Osthoff). □ Dr. Michael Klaper: Verhinderter Kulturtransfer. *Ercole Amante*, die Hochzeitsoper für Ludwig XIV. □ Prof. Dr. Andreas Lehmann: S: Einführung in die systematische Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Wolfgang Osthoff: S: Chopins *Préludes* und die Tradition ihrer zyklischen Gattung. □ Dr. Oliver Wiener: S: Landaufenthalt und Landflucht. Pastorale als musikhistorischer Topos – S: Von der Vergangenheit der Zukunft: Webern und Debussy analysieren – S: „Summe der Harmonik“. Systeme der Harmonie 1710–1790.

Zürich. PD Dr. Dorothea Baumann: S: Historische Entwicklung des Orchesters und der Orchestrierung seit 1600. □ Thomas Gerlich: Ü: Satzlehre II. □ Arthur Godel: PS: Klassik am Radio (gem. mit Joachim Salau). □ Dr. Bernhard Hangartner: PS: Gregorianischer Choral, die notationsgeschichtliche Bedeutung seiner Überlieferung. □ Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen: Robert Schumann – S: Bachs Passionen. □ Prof. Dr. Laurenz Lütteken: Musik der „Renaissance“ – PS: Sinfonik nach 1945. Einführung in die musikalische Analyse – S: Strauss und Hofmannsthal (gem. mit Sabine Schneider). □ Ivana Rentsch: PS: Bohuslav Martinů als Opernkomponist – Koll: Harmonielehre für Fortgeschrittene (gem. mit Melanie Wald). □ Cristina Urchueguia: PS: Singspiel um 1800: *Einführung aus dem Serail*. □ Melanie Wald: PS: „Ars nova“. Musikalischer Fortschritt im 14. Jahrhundert.

BESPRECHUNGEN

HANS RUDOLF JUNG: *Thematischer Katalog der Musikaliensammlung Großfahner/Eschenbergen in Thüringen: mit einer Einleitung „Zur Pflege der Figuralmusik in Großfahner, Eschenbergen und dem Herzogtum Sachsen-Gotha zwischen 1640 und 1750“*. Kassel u. a.: Bärenreiter 2001. 578 S. (*Catalogus Musicus XVII*.)

Die Musikaliensammlung Großfahner/Eschenbergen – es handelt sich dabei um zwei Orte im Dreieck zwischen Erfurt, Gotha und Bad Langensalza – mag auf den ersten Blick kaum mehr als periphere Bedeutung haben. Aufbewahrt in einer Dachschräge der Kirche von Großfahner, dort erst 1968 entdeckt und aufgrund zahlreicher Hindernisse im komplizierten Miteinander von Staat und Kirche in der früheren DDR erst jetzt umfassend katalogisiert, umfasst die Sammlung geistliche Musik aus der Zeit zwischen 1640 und 1750, darunter einige durchaus überraschende Trouvailen wie zwei hier offenbar singulär überlieferte Solokantaten Telemanns, die ein Schlaglicht auf die immer wieder überraschenden Überlieferungswege und den musikalischen Anspruch mitteldeutscher Kantoreiarchive werfen.

Der detailliert eingeleitete, alphabetisch geordnete Katalog stellt den Einträgen Biographien der Komponisten voran, was zwar etwa bei Telemann etwas merkwürdig anmutet, in der Mehrzahl der Fälle aber exzellent recherchiertes, an anderer Stelle bisher nicht verfügbares Material präsentiert. Die Einrichtung der Katalogeinträge informiert danach über die Gattung der Komposition, Besetzung, Textvorlage, Kopist und Konkordanz. Eine Übersicht über die formale Gliederung ist ebenso beigegeben wie die Incipits des ersten vokalen Teils und gegebenenfalls einer instrumentalen Einleitung. Der recht umfangreiche Abbildungsteil enthält auch ein Verzeichnis der Wasserzeichen; noch hilfreicher für die vergleichende Arbeit wäre allerdings eine ausführlichere Übersicht der Schreibermerkmale der identifizierten Kopisten gewesen.

(September 2006)

Andreas Waczkat

Tod und Musik im 17. und 18. Jahrhundert. XXVI. Internationale wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 12. bis 14. Juni 1998. Im Auftrag der Stiftung Kloster Michaelstein hrsg. von Günter FLEISCHHAUER, Wolfgang RUF, Bert SIEGMUND und Frieder ZSCHOCH. Blankenburg: Stiftung Kloster Michaelstein 2001. 294 S., Nbsp. (*Michaelsteiner Konferenzberichte*. Bd. 59.)

In seinem einleitenden Aufsatz zum theologischen Todesverständnis und seiner musikalischen Umsetzung knüpft Martin Petzoldt an Philippe Ariès' gut zwanzig Jahre alter *Geschichte des Todes* an. Die beiden mittleren der von Ariès isolierten Epochen der Todesgeschichte schneiden demnach genau den während dieser Michaelsteiner Arbeitstagung behandelten Zeitraum: seit dem Hochmittelalter, so Petzoldt nach Ariès, sei in Folge von Seuchen und Kriegen der plötzliche und unerwartete Tod unausweichliche Bedrohung für jeden Menschen geworden und in der Folge die langfristige Vorbereitung auf das Sterben als *ars moriendi* notwendig geworden; nach dem Dreißigjährigen Krieg aber sei der dramatische Charakter des Todes entdeckt worden, wie er sich jetzt in schauspielhaften Trauergebräuchen, im Tragen von Trauerkleidung, im Bau von Trauermonumenten und anderem mehr zeigt. Das introvertierte hat sich in ein extrovertiertes Todesverständnis gewandelt (S. 15 f.).

Mag man diesem postmodernen Geschichtsentwurf auch mit einer gewissen Skepsis begegnen – schließlich berücksichtigt diese plakative Gegenüberstellung weder konfessionelle noch sonstige kulturelle Eigenarten –, macht er doch deutlich, dass der Themenkomplex „Tod und Musik“ viele Möglichkeiten einer Annäherung zulässt, ja: fordert, ohne dass sich eine darunter als zwingend erwiese. Entsprechend heterogen sind schon die Gegenstände der weiteren Beiträge, 17 an der Zahl: zunächst den disziplinären Rahmen ausweitend mit den Beiträgen von Jörg Jochen Berns Beitrag zu den Möglichkeiten der Darstellung von Krieg und Tod in der Poesie des Dreißigjährigen Krieges, Karsten Erik Ose zu Musik und Vanitas in der bildenden Kunst des 17. Jahrhunderts oder Mechthild

Wiswe zu Gestaltung und Bedeutung der weltlichen Sarkophage in Wolfenbüttel, im weiteren aber durchaus auch analytisch fokussierend wie Lothar Schmidts Aufsatz zu Monteverdis *Sestina*, Hartmut Krones' spekulative Untersuchungen ausgewählter Kompositionen auf den Tod römisch-deutscher Könige und Kaiser oder Wolfgang Horns Vergleich zweier Dresdner Requien von Zelenka und Hasse. Während Bernhard Schrammek den Blick über den deutlich mitteldeutschen Fokus der Beiträge hinaus auf römische Heiligenoperen des frühen 17. Jahrhunderts lenkt und Karol Bula den Krakauer Barockmeister Grzegorz Gerwazy Gorczycki vorstellt, bilden wie häufig bei den Michaelsteiner Arbeitstagungen die Kompositionen Telemanns einen eigenen Schwerpunkt. Wolf Hohbohm vermutet in den ersten beiden Sätzen von *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu Christi* ein „verborgenes Erinnerungs- und Gedächtnismal“ für Händel (S. 244), Ulrich Leisinger arbeitet musikalische Merkmale in den Trauer-Sinfonien heraus, und Peter Huth untersucht verschiedene Aspekte von Tod und Todesnähe in Telemanns Opern.

Dass Musik als Trauermusik bestimmte wiederkehrende Chiffren verwendet, ist Gegenstand der Beiträge von Dieter Gutknecht, der verschiedene Topoi der instrumentalen Trauermusik anführt, von Matthias Schneider, der Spuren des Tombeau in der norddeutschen Tastenmusik, besonders bei Buxtehude, namhaft macht und Gregory S. Johnston, der sich mit Begriff und Komposition des Schwanengesangs auseinandersetzt. Zu protestantischen Begräbnisbräuchen und Trauerzeremonien liefert Franziska Seils einen wertvollen Beitrag; aus seiner Darstellung der Rolle der Rist-Gesänge in der Passionshistorie leitet Werner Braun die Frage ab, ob Rist möglicherweise persönlich an der Entstehung der oratorischen Passion beteiligt war. Die Thematisierung des Todes im Werk von Heinrich Schütz, in mehreren Beiträgen angesprochen, steht dezidiert im Mittelpunkt eines Beitrags von Ingeborg Stein, mit einer der in diesem Band eher seltenen Ausweichungen in die nicht-geistliche Musik – existenzielle Fragen stehen bei der Auseinandersetzung mit dem erotisch konnotierten „Tod“ in den Italienischen Madrigalen aber naheliegenderweise nicht im Zentrum.

Dass der im Titel genannte historische Rah-

men in den Beiträgen weniger signifikant wiederkehrt, ist nachvollziehbar und nicht zu kritisieren. Auffällig ist allerdings trotz der Beschränkung auf den mitteldeutschen Raum, dass Gelegenheitskompositionen, deren Texte in der germanistischen Forschung zum Personalschrifttum seit einiger Zeit intensiv untersucht werden, nur eine periphere Rolle spielen. Keinerlei Anlass zur Kritik gibt die vorbildliche Redaktion der durch Namens- und Ortsregister zusätzlich erschlossenen Beiträge.

(September 2006)

Andreas Waczkat

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

Um Grenzen und um Grenzüberschreitungen geht es in dieser Hannoveraner musikpädagogischen Dissertation, um die Blickwinkel der Betrachter und die Relativität der Urteile. „Bilder“, „images“, „Klischees“ und „Stereotype“ sind heute Forschungsgegenstand vieler Disziplinen, z. B. der Vergleichenden Literaturwissenschaft, der Geschichtswissenschaft, der Kunstgeschichte und inzwischen auch der Musikwissenschaft und der Musikpädagogik. Sieht man solche Phänomene vor dem Hintergrund der Alteritäts- und Identitätsforschung, dann ist die Menge der zu bewältigenden Sekundärliteratur selbst für ausgewiesene Fachleute kaum noch zu überschauen. Auswahl tut not, und diese vollzieht Bernd Clausen, indem er in jedem seiner Kapitel nur wenige Texte ins Zentrum rückt: Kritik könnte sich deshalb an dieser Arbeit, die selbst in ihrer interdisziplinären Denkweise eine Grenzüberschreitung darstellt, besonders an zwei Entscheidungen entzünden, nämlich 1. an der Auswahl der behandelten Texte, Beispiele und Autoren und 2. an der Tiefenschärfe der Ausführungen.

Zum Ersten: Manchem wird manches in dieser Arbeit fehlen, dem Historiker werden grundlegende Ausführungen zum „Wunderbaren“, und vor allem zur Alteritätserfahrung in der Geschichte – vielfach unter dem Begriff „Exotismus“ beschrieben – fehlen, dem Kulturwissenschaftler die Auseinandersetzung mit den Thesen Edward Saids und der inzwischen

formulierten Kritik an seinem Konzept (S. 127 ff. böte hierfür Gelegenheit). Doch ist entgegenzuhalten, wie der Autor argumentiert: Wenn auch Johann Christian Hüttners Vergleich der chinesischen Musik mit Ossian aus dem ausgehenden 18. Jahrhundert heute kaum sachlich zwingend erscheint (S. 109 ff.), so legt Clausen doch scharfsichtig die Argumentationsstrategien der Zeit frei. Anders gesagt: Gerade weil dieser Vergleich sachlich so wenig zwingend ist, nutzt der Autor die Chance zur Entlarvung der Argumentationsstrategien. Solche ‚Freilegungen‘ rechtfertigen nicht nur Clausens Auswahl, sie behandeln vielmehr ein grundlegendes und zentrales Anliegen jeder Alteritätsforschung. Dabei zeigt sich, dass Clausen ‚seine‘ Quellen kennt, dass er sie auszuwerten und einzuordnen weiß. Das fein gesponnene Bezugsnetz zwischen den Quellentexten Hüttners, Abbé Voglers und dem *Journal des Luxus und der Moden* ist ihm vertraut, so dass ein Kritiker sich fragen lassen müsste, was seine Einwände an zusätzlicher Tiefenschärfe erzielen können.

Zum Zweiten: Bezüglich des Verhältnisses des Fremden zum Eigenen entscheidet sich Clausen für ein dichotomisches Modell, das Integrations- und das Differenzmodell (S. 138 ff.). Zum Nachteil gereicht dadurch, dass die kulturwissenschaftlichen Differenzierungen kultureller Austauschprozesse (vgl. Peter Burke: *Kultureller Austausch*, dt. Frankfurt/Main 2000) ausgespart werden. Gerade aber die am Umgang mit den Quellen bewiesene Differenzierung wäre auch hinsichtlich des Rezeptionsverhaltens notwendig, weil sie doch das Problem aufwirft, wie virtuos die Musikpädagogik solche komplexen und doch subtil zu unterscheidenden Umgehensweisen mit fremder Musik nutzen kann.

Clausens Arbeit ist zum guten Teil auch ein explosives Buch, bezieht es doch Stellung hinsichtlich des Verhältnisses von Musikwissenschaft und Musikpädagogik. Es zeigt dem Musikpädagogen nachdrücklich, wie er die historischen Quellen und den musikwissenschaftlich sachgerechten Umgang mit ihnen braucht, und es erinnert den Musikwissenschaftler, dass die ‚Außenwirkung‘ seiner Arbeit bis weit in andere Disziplinen reichen kann.

(September 2006)

Joachim Kremer

HELMUT FÖLLER: *B A C H. Verarbeitungen eines Motivs in der Orgelmusik des 19. Jahrhunderts*. Sinzig: Studio-Verlag 2004. 309 S., Nbsp. (Kirchenmusikalische Studien. Band 9.)

Nach der Fertigstellung seiner *Sechs Fugen über den Namen BACH* op. 60 sprach Robert Schumann gegenüber seinem Verleger Friedrich Whistling die Vermutung aus, dass dieser Zyklus seine „anderen Werke wohl am längsten überleben“ werde (*Briefe. Neue Folge*, hrsg. von Gustav F. Jansen, Leipzig 1904, S. 446). Auch wenn diese Hoffnung auf musikalische ‚Dauerhaftigkeit‘ heute eher befremdlich wirken mag, sollte sie nicht vorschnell allein mit der imaginierten Solidität des kontrapunktischen Satzes erklärt werden. Zumindest verdeutlicht sie den Stellenwert des Werkes innerhalb jener Gruppe von Kompositionen, die ihre Entstehung Schumanns Beschäftigung mit dem Pedalflügel verdanken. Dass von diesen allein die BACH-Fugen primär für die Ausführung auf der Orgel bestimmt waren, ist wenig verwunderlich: Schumanns op. 60 weist damit nicht nur auf die BACH-Werke Liszts und Regers voraus, sondern gliedert sich in eine Reihe von meist weniger bekannten Kompositionen ein, in denen dem ‚Klassiker‘ dieses Instruments mit dessen Namenszug die Reverenz erwiesen wird.

Dieser Werkgruppe, zu der inzwischen auch eine Sammelausgabe für die Praxis vorliegt (*B-A-C-H-Vertonungen der deutschen Romantik*, hrsg. von Anne Marlene Gurgel, Bonn/Bad Godesberg 2000), hat sich Hartmut Föllner in seiner 1999 abgeschlossenen Dissertation angenommen. Ziel der Untersuchung ist eine „systematische Erfassung und analytische Auswertung aller BACH-Vertonungen, welche im Zeitraum von 1803 bis 1914 für die Orgel komponiert wurden“ (S. 17). Damit sind allerdings nur solche Werke gemeint, in denen der BACH-Bezug in Titel oder Hauptthema unzweifelhaft gegeben ist, nicht jedoch temporäre motivische Allusionen. Ist diese stillschweigend vorgenommene Einschränkung angesichts der sonst drohenden analytischen Uferlosigkeit noch nachvollziehbar, so wirkt die rigide Handhabung der zeitlichen Limitation etwas unglücklich, zumal jene politischen Epochenmarken hier wohl wenig tauglich sind. Folglich bleiben die BACH-Werke Albrechtsbergers, Sorges und Knechts ebenso ausgeblendet, wie die in der

Tradition der großen ‚Bach-Monumente‘ Liszts und Regers stehende *Passacaglia and Fugue* op. 150 Sigfrid Karg-Elerts – in Bezug auf dessen Gesamtschaffen das BACH-Motiv fast als *idée fixe* zu bezeichnen wäre.

Trotz dieser Einschränkung kann Föllner eine Gruppe von dreißig Werken vorstellen, die von anspruchslosen Fughetten bis zu kontrapunktischen Aufgipfelungen reicht – wie etwa in Willhelm Middelschultes *Kanonischer Fantasie über BACH und Fuge über 4 Themen von J. S. Bach*. So vielfältig die Ambitionen waren, die das im Motiv gebannte kompositorische ‚Über-Ich‘ auszulösen vermochte, so deutlich offenbart sich der Rückgriff auf einen recht engen Kanon einschlägiger Modelle aus Bachs Orgelmusik. Hinsichtlich des BACH-Motivs ist hingegen zu beobachten, dass weniger die von der Aura des Fragments umgebene ‚Signatur‘ der *Kunst der Fuge* als Vorbild diente, als mit *Präludium und Fuge über den Namen BACH* BWV 898 ausgerechnet ein Werk, dessen Echtheit höchst zweifelhaft ist – eine Pointe, die der Autor zwar benennt, zeitweilig aber selbst wieder zu vergessen scheint („Bachs Fuge BWV 898“, S. 269).

Im Hauptteil des Buches werden die Kompositionen zunächst auf ihr jeweiliges „Form-schema“ gebracht und anschließend hinsichtlich des BACH-Motivs – aufgegliedert nach dessen Funktion als „melodiebildendes“ und „harmonieprägendes Element“ (S. 45) – untersucht. Durch diesen analytischen Schwerpunkt treten „ästhetische Aspekte und historisierende Tendenzen“ (S. 30 ff.) trotz eines so betitelten, aber unzureichenden Kapitels in den Hintergrund. Warum und in welcher Form beispielsweise Liszt, Schumann und Johann Heinrich Bellermann um die Mitte des Jahrhunderts die Bach-Chiffre aufgriffen, muss so unklar bleiben. Für die Erhellung nicht nur dieser Zusammenhänge wäre sicherlich eine breitere Berücksichtigung der Forschungsliteratur, etwa der Untersuchung von Michael Heinemann zur Bach-Rezeption Liszts, hilfreich gewesen.

Föllners Analysen können dagegen einen Einblick in die kompositorischen Schlussfolgerungen geben, die aus den beiden motivischen Grundelementen „Chromatik“ und „Sequenz“ (S. 139) zu ziehen waren. Am Ende steht jedoch mit der Konstatierung von personal- und epochenstilistischen Varianten innerhalb einer ge-

nerellen Familienähnlichkeit der BACH-Werke ein erstaunlich redundanter Befund. Ähnliches gilt für die einleitend angekündigte Untersuchung nach „orgelspezifischen Kriterien“ (S. 17), die letztlich auf eine Koinzidenz mit dem generellen Wandel des Orgelmusikstils im 19. Jahrhundert hinausläuft.

Überraschungen hält das Buch also kaum bereit – höchstens mit dem etwas bizarren Unterfangen, aus den Werken Regers und Liszts auch zahlensymbolisch eine Hommage an Bach decodieren zu wollen. Ärgerlich sind schließlich die zahlreichen Druckfehler in Text und Notenbeispielen, in denen eine gründlichere Redaktion ebenso Abhilfe geschaffen hätte, wie in manchen sprachlichen Unsicherheiten des Autors.

(September 2006)

Ulrich Mieke

TAKASHI NUMAGUCHI: *Beethovens „Missa solemnis“ im 19. Jahrhundert. Aufführungs- und Diskursgeschichte. Köln: Verlag Dohr 2006. 539 S., Abb., Nbsp.*

Eine quellenorientierte Aufarbeitung der Rezeption der *Missa solemnis* gehört zu den großen Desideraten nicht nur der Beethoven-Forschung, sondern der Erforschung der Rezeption sinfonischer (Kirchenmusik-)Werke im 19. Jahrhundert überhaupt. Diese Lücke zu schließen hat sich die vorliegende Arbeit zum Ziel gesetzt, die im Wintersemester 2005/06 als Dissertation an der Universität Dortmund angenommen wurde und nun auch im Druck erschienen ist. Inhaltlich gliedert sie sich nach einer kurzen Einleitung in einen interpretierenden Teil (S. 15–49) und einen Materialteil samt Register und Bibliographie (S. 53–539).

In dem mit viel Fleiß und Akribie erstellten Materialteil, der eindeutig den Schwerpunkt der Arbeit bildet, macht Numaguchi zahlreiche der Forschung bislang unbekannte Aufführungen ausfindig und trägt in einem über 400 Seiten umfassenden „Reader“ umfangreiches Schrifttum über die *Missa solemnis* aus der Zeit von 1824 bis 1900, vornehmlich aus dem deutschsprachigen Raum, zusammen. Bei der Erschließung der Zeitschriften orientierte sich die Autorin an den RIPM-Einträgen, ergänzte diese aber durch einschlägige Stellen aus Musikerbriefen sowie ausgewählten Erwähnungen und Besprechungen in musikgeschichtlichen,

regionalgeschichtlichen oder musiktheoretischen Büchern. Alle Exzerpte zusammen sind in chronologischer Ordnung abgedruckt (ungeschickterweise ist aber z. B. Eduard Hanslicks 1861 für die Wiener *Presse* geschriebene Besprechung erst 1870, dem Erscheinungsjahr in Buchform, eingereiht). Die Lesarten sind sehr verlässlich.

In diesen überwiegend erstmals in einer musikwissenschaftlichen Veröffentlichung abgedruckten Dokumenten gibt es unendlich viel zu entdecken: Zunächst einmal beeindruckt die schiere Quantität an Aufführungen und Besprechungen; mithin straft das Material qua Existenz die verbreitete Behauptung Lügen, die *Missa solemnis* habe im 19. Jahrhundert die musikalische Öffentlichkeit wenig beschäftigt. Und, wie die Autorin selbst andeutet, ließen sich die Belege sogar noch deutlich erweitern: Ganze Segmente (etwa Diskussionen im nicht-musikalischen Schrifttum) blieben bei der Recherche – nicht zuletzt aus zeitlichen Gründen – erklärtermaßen ausgeklammert. Beginnt man sich in das Material zu vertiefen, erfährt man nicht zuletzt ganz praktische Dinge über das (Nicht-)Zustandekommen von Aufführungen, über unterschiedliche Publikumsreaktionen oder über die verschiedenen Kontexte, in denen die *Missa* erklang. Deutlich wird aber auch, dass die *Missa solemnis* bereits sehr früh und immer wieder mit Beethovens *Neunter Symphonie* verglichen wurde – ein Faktum, das in der gattungsgeliteten Musikgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts für lange Zeit aus dem Blick geraten ist. Gleichzeitig spürt man, dass die Berichterstatter und Autoren grundverschiedene Haltungen zur Kirchenmusik wie überhaupt ganz unterschiedliche musikästhetische Positionen einnehmen, die ihre Darstellungen und Urteile maßgeblich prägen.

Hier muss eine kontextbezogene Interpretation des Materials ansetzen, die Namaguchi im Einleitungsteil ihres Buches auch zu leisten versucht, indem sie Grundlinien der „Aufführungs- und Diskursgeschichte“ in vier chronologischen Stationen herausarbeitet: Bis 1843 muten die Berichte über die noch relativ seltenen (Teil-)Aufführungen des Mammutwerks meist wie vollbrachte Heldentaten an, und der Schott-Verlag (der die Originalpartitur druckte) unternimmt in seiner Zeitschrift *Cäcilia* eine

Publicity-Kampagne. Der Eindruck, die *Missa solemnis* sei von Anfang an vornehmlich im Konzertsaal aufgeführt worden, mag dabei aber dem Faktum geschuldet sein, dass etwaig doch existente liturgische Aufführungen kaum im durchforsteten Musikschrifttum Niederschlag fanden. (So zumindest argumentiert Gerhard Poppe in seiner hier nicht zu diskutierenden Habilitationsschrift „Festamt, sinfonische Messe oder überkonfessionelles Bekenntnis? Studien zur Rezeptionsgeschichte von Beethovens *Missa solemnis*“, die im Sommersemester 2006 an der Universität Koblenz-Landau angenommen wurde; siehe Nachricht in *Mf* 59, 2006, Heft 3, S. 308.) In der Zeit von 1844 bis 1871 wird die *Missa solemnis* an vielen Orten mit einiger Regelmäßigkeit aufgeführt, was nicht zuletzt auf das Aufblühen mitgliederstarker Chorvereinigungen zurückzuführen ist. Auffallenderweise erfahren die im Schrifttum dieser Zeit breiten Raum einnehmenden technischen Schwierigkeiten der *Missa solemnis* eine sehr unterschiedliche Bewertung: Was für die einen ein Manko einer Kirchenkomposition darstellt, ist für die anderen – namentlich: die Neudeutschen – Zeichen der Progressivität und Ferment für eine Musik der Zukunft. Zur Zeit des Cäcilianismus, von 1872 bis 1900, nimmt zwar die Zahl der Aufführungen weiterhin zu, doch existieren weniger Presseberichte: Die Aufführung der *Missa solemnis* ist keine Sensation mehr. Der Ausblick in das 20. Jahrhundert schließlich enthält kaum mehr als den Hinweis, dass zunehmend Versuche unternommen wurden, die Größe des Werks auch analytisch zu untermauern.

Die Abhandlung ist konzise, differenziert und kenntnisreich geschrieben (auch gut formuliert und sorgfältig redigiert) und kann durch die klar gezogenen Linien eine Orientierung für die Erschließung des heterogenen Materials bieten. – Nur: Sie fällt wirklich zu kurz aus. Vieles bleibt undiskutiert oder einseitig – wie könnte es auf nur 35 Seiten auch anders sein! So wünschte man sich eine stärker personen- bzw. gruppenbezogene Interpretation (wie sie nur ansatzweise für die Neudeutschen geleistet wird) sowie das Aufspannen größerer Kontexte, denen die verschiedenen Meinungen und Rezeptionshaltungen zugeordnet werden könnten.

Sympathisch ist, dass die Autorin um diese

Beschränkung durchaus weiß und sie selber anspricht. Die eigentliche „Diskursgeschichte“ der *Missa solemnis*, zu der die Autorin sehr viel Material bereitgestellt hat, gilt es aber erst noch zu schreiben. Gleichwohl ist es Numaguchi bereits gelungen, mit ihrem Buch dafür sensibel zu machen (S. 12), dass „die Aufarbeitung der Rezeptionsgeschichte der *Missa solemnis* mehr als bloß philologisches historiographisches Interesse beansprucht: Unverkennbar ist die heutige Sichtweise der *Missa solemnis* im Wesentlichen vom 19. Jahrhundert bestimmt.“

(August 2006)

Birgit Lodes

ERICH REIMER: *Vom Bibeltext zur Oratorien-szene. Textverarbeitung und Textvertonung in Felix Mendelssohn Bartholdys „Paulus“ und „Elias“*. Köln: Verlag Dohr 2002. 175 S., Nbsp.

Seit dem Ende der 1980er-Jahre hat sich Erich Reimer mehrfach kenntnisreich zur „Textanlage“, „Szenengestaltung“ und „Kompositionsweise“ in Mendelssohns Oratorien *Paulus* und *Elias* geäußert (vgl. *AfMw* 46, 1989, S. 42–69 und 50, 1993, S. 44–70 sowie *Mf* 49, 1996, S. 152–171). Im vorliegenden Band knüpft er an diese Arbeiten an und baut diese weiter aus. Sein Ziel ist es, „den Zusammenhang zwischen textlicher und musikalischer Szenengestaltung“ zu erschließen (Klappentext) bzw. zu zeigen, „in welcher Weise der *Paulus* ‚nach Worten der heiligen Schrift‘ und der *Elias* ‚nach Worten des alten Testaments‘ komponiert worden ist“ (S. 7). Dafür aufschlussreich sind vor allem der Briefwechsel zwischen Mendelssohn und dem Theologen Julius Schubring, Mitarbeiter an den Oratorienlibretti, sowie die persönlich von Mendelssohn redigierten Textfassungen im Notentext der 1837 und 1847 bei Simrock publizierten Erstausgaben der Partituren. Letztere vergleicht Reimer mit dem Wortlaut einer 1831 in Berlin erschienenen Ausgabe der Luther-Bibel. Anhand dieser Quellen gelingt es ihm anschaulich nachzuweisen, dass Mendelssohn beim *Paulus* zunächst ein freieres, deutlich über den Wortlaut der Bibel hinausgehendes Oratorienlibretto favorisiert hatte, im Laufe seiner Arbeit aber schließlich zum genauen biblischen Wortlaut zurückkehrte. So schrieb Mendelssohn am 15. Juli 1834 an Schubring, dass er Textänderungen „nach und nach wieder so herstelle, wie [er] sie in der Bibel finde;

das bleibt doch das Beste“. Und am 20. Juli heißt es: „Beim Componiren selbst suche ich mir gewöhnlich die Bibelstellen auf, und so kommt es, daß vieles einfacher, kürzer und gedrängter wird, als es in ihrem Text steht, während ich damals nicht genug Worte bekommen konnte“ (jeweils zitiert nach Reimer, S. 16). Diese Vorgehensweise, bei der Mendelssohn in den Bibeltext lediglich durch Kürzungen oder durch den Einschub anderer Bibelstellen eingriff, blieb auch für die Arbeit am *Elias* grundlegend.

Dargestellt wird dies von Reimer nach einer knappen Einleitung (S. 7–11) in zwei analog aufgebauten Teilen zur „Textbearbeitung und Textvertonung“ im *Paulus* (S. 13–89) und *Elias* (S. 91–170), welche jeweils drei Unterteile zur „Planung und Ausführung“ (S. 13–17 bzw. 91–93), „Textauswahl und Gesamtkonzeption“ (S. 17–22 bzw. 94–98) und zur „Szenen- und Satzgestaltung“ (S. 22–89 bzw. 98–170) enthalten.

Wie bereits die Proportionen erkennen lassen, liegt der Schwerpunkt von Reimers Darstellung auf der Szenen- und Satzgestaltung. Dieser Unterteil ist als Kommentar angelegt und exzellent aufbereitet: Die Oratoriensätze werden in fortlaufender Reihenfolge behandelt, gruppiert nach den sich aus den Bibeltexten ergebenden übergeordneten Einheiten. Jeder dieser Einheiten vorangestellt ist eine Übersicht der zugehörigen Sätze, unter Angabe ihrer jeweiligen Tonart und Bedeutung für die großformale Disposition des Werks. Dem folgt die Besprechung der Einzelsätze, wobei deren Text dem Wortlaut der biblischen Vorlagen nicht nur gegenübergestellt, sondern Mendelssohns Übernahmen im Bibeltext auch durch Unterstreichung gekennzeichnet werden und damit mühelos nachvollziehbar sind.

Während die Ausführungen zur Szenen- und Satzgestaltung also grundlegende Einblicke in die kompositionstechnische Gestaltung Mendelssohns bieten, nicht zuletzt dank der großzügigen Veranschaulichung mit Notenbeispielen und durch die Erläuterung und Bewertung von einzelnen Sachverhalten, fehlt eine derartige Erklärung und Einordnung von Fakten weitgehend in den beiden vorangestellten Unterteilen zur Planung und Ausführung der Werke bzw. zur Textauswahl und Gesamtkonzeption. Dies ist umso erstaunlicher, als eine Kontextu-

alisierung der Entstehung und Konzeption der Oratorien Mendelssohns nicht nur für weiterführende gattungsgeschichtliche oder kulturgeschichtliche Überlegungen hätte aufschlussreich sein können, sondern auch mit Blick auf die Textverarbeitung und -vertonung Mendelssohns wesentlich ist. So erfährt der Leser beispielsweise zwar, dass der *Paulus* im Jahr 1831 seinen Ausgangspunkt als Auftragswerk für den Frankfurter Cäcilienverein nahm, nicht aber inwieweit dies ein übliches Verfahren war, welche Bedeutung das Vereinswesen für die Gattung des Oratoriums hatte, welche Erwartungshaltungen damit bzw. mit Musikfestaufführungen verknüpft waren und welche kompositorischen Konsequenzen daraus womöglich resultierten, nicht zuletzt mit Blick auf die Anzahl und Gestaltung der Chöre (vgl. S. 13, 17). Ebenso teilt Reimer mit, dass Mendelssohns Zusammenarbeit mit Adolf Bernhard Marx am Oratorienlibretto „wegen konzeptioneller Differenzen“ scheiterte (S. 14), nicht aber inwiefern sich Mendelssohns eigene Vorstellungen bezüglich der Gattung von Marx' ungleich dramatischeren unterschieden und dass Marx seine Konzeption zeitgleich – zwischen 1832 und 1840 und unter anfänglicher Mitarbeit Mendelssohns – in seinem Oratorium *Mose* umzusetzen suchte.

Überhaupt blendet Reimer den zeitgenössischen gattungsästhetischen Diskurs nahezu völlig aus (vgl. S. 19 f., 94 ff.), obwohl dessen grundsätzliche Relevanz für die Konzeption und Gestaltung des Oratoriums in der Forschungsliteratur schon mehrfach herausgestellt wurde, etwa von Winfried Kirsch (in: *Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Händel. Festschrift Massenkeil*, Bonn 1986, S. 221–254) oder Howard E. Smither (*A History of the Oratorio*, Bd. 4: *The Oratorio in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Chapel Hill, London 2000, S. 63 ff, 147 ff.). Dies gilt namentlich bezüglich der Frage der epischen, lyrischen oder dramatischen Beschaffenheit der Gattung und mit Blick auf eine angemessene Vertonung der Worte Jesu (vgl. Reimer, S. 46 f.), ebenso hinsichtlich der sich daraus für Mendelssohn ergebenden konzeptionellen und kompositorischen Probleme bzw. hinsichtlich seiner Stellung innerhalb der gattungsästhetischen Debatte.

Letztlich hinterlässt Reimers Studie einen zwiespältigen Eindruck. Sie bietet einen zuver-

lässigen Einblick in wichtige Fakten, Textarbeit, Szenen- und Satzgestaltung Mendelssohns, bleibt jedoch insofern eindimensional, als außerhalb der Werke bzw. im historischen Kontext gelegene, aber für deren Genese und Gestaltung wesentliche Aspekte lediglich ansatzweise einbezogen werden.

(September 2006)

Martin Loeser

ALMUT RUNGE-WOLL: *Die Komponistin Emilie Mayer (1812–1883): Studien zu Leben und Werk. Frankfurt am Main u. a.: Peter Lang 2003. 336 S., Nbsp. (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI: Musikwissenschaft. Band 234.)*

Eine Komponistin „dem Vergessen zu entreißen“ (S. V) ist das Anliegen der vorliegenden Heidelberger Dissertation. Dass dabei die Wahl auf die in Berlin und Stettin tätige Komponistin Emilie Mayer fiel, ist zu begrüßen: Die wenigen Werke, die heute in Noten bzw. Tonaufnahmen zugänglich sind, bezeugen, dass es sich hier um eine überaus interessante Komponistin handelt, die unbedingt eine Wiederentdeckung lohnt. Runge-Wolls Studie liefert hierzu wertvolle Vorarbeiten. Hier ist in erster Linie der ausführliche Werkkatalog zu nennen, der – neben Incipits zu jedem Satz – sorgfältig alle greifbaren Daten zu Werktiteln, Widmungen, Besetzungen, Satzfolgen, Datierungen, Ausgaben, Fundorten, Erst- und Wiederaufführungen und Tonaufnahmen auflistet. Als besonders hilfreich erweist sich, dass nicht nur zeitgenössische Rezensionen, sondern auch alle auffindbaren Erwähnungen der Werke in zeitgenössischen Publikationen wie Privatzeugnissen notiert werden. Darüber hinaus werden sämtliche Stellen in den seit Mayers Tod erschienenen Publikationen aufgezählt, in denen das betreffende Werk genannt wird.

Verdienstvoll ist auch die Darstellung des Lebenslaufes der Komponistin im ersten Teil der Arbeit. Mit Fleiß wird hier jeder Spur nachgegangen, die biografische Informationen verspricht; zudem trägt die Autorin zusätzliche Angaben zusammen: zu den Orten, in denen Mayer lebte, zu den Personen, mit denen sie Umgang hatte – allen voran ihren Lehrern Carl Löwe, Adolph Bernhard Marx und Wilhelm Wieprecht – und zur allgemeinen historischen Situation. Profitieren wird der Leser vor allem

von den rekonstruierten Daten und Fakten, die streng chronologisch erzählt werden, während die Versuche, diese zu interpretieren, weniger überzeugend ausfallen, trotz unübersehbarer Bemühungen um einen lebendigen Erzählstil. So spekuliert die Autorin – mangels aussagekräftiger Privatzeugnisse – über die seelische Befindlichkeit der Komponistin etwa nach dem Selbstmord ihres Vaters („In dieser für sie dramatischen Wendezeit muss Emilie Mayer den Entschluss gefasst haben, ein neues Leben zu beginnen“, S. 14) oder über ihre Motive, den Lebensmittelpunkt zu wechseln, ohne sich mit Überlegungen zu Erzählstrategien, zu Modellen biografischer Konstruktion und zur eigenen Rolle als Biografin aufzuhalten. Damit bleibt sie weit hinter dem in der Künstler(innen)biografie erreichten Reflexionsniveau zurück, das in der Musikwissenschaft ja nicht zuletzt durch die Frauen- und Genderforschung – insbesondere die Arbeiten von Beatrix Borchard – voran gebracht wurde.

Nur ansatzweise wird der Versuch unternommen, den Fall Emilie Mayer geschlechtergeschichtlich zu kontextualisieren und etwa zu hinterfragen, wie ihre soziale Rolle – als Musikerin, als professionelle Künstlerin, als Autorin, als unverheiratete Frau – zu bestimmen wäre und inwiefern ihr Komponieren hiervon mit bestimmt wurde. Geschlechteraspekte haben ihren Platz vor allem in den häufigen Zitaten aus zeitgenössischen Quellen, die auf die Weiblichkeit der Komponistin zielen. Diese bleiben zumeist unkommentiert im Raum stehen und werden nicht zum Gegenstand der Analyse. Dadurch verfestigt sich der Eindruck, Mayer sei in der Tat – so wie es die Quellen vorgeben – als Frau mit kompositorischen Fähigkeiten eine absolute Ausnahmeerscheinung in ihrer Zeit gewesen. Unberücksichtigt bleibt dabei, dass das Motiv „die Komponistin als Ausnahmeerscheinung“ ein Topos ist, der in der auf Frauen bezogenen Musikkritik des 19. und 20. Jahrhunderts fast ebenso häufig erscheint wie die – in der Mayer-Rezeption ebenfalls oft anzutreffende – generelle Abwertung weiblichen Schaffens und der im Grunde dieselbe Funktion hat wie diese: weibliche Autorschaft für unmöglich zu erklären, im Sinne der Redensart „Ausnahmen bestätigen die Regel“.

Der zweite Teil der Arbeit, „Die Werke“, bietet wertvolle Erkenntnisse zu Datierungsfragen

und zum Quellenbestand. Hingegen beschränken sich die „Untersuchungen zu Aufbau und Form“ der Werke weitgehend auf etwas umständliche Beschreibungen der Satzverläufe, die mit eingestreuten Bemerkungen aus zeitgenössischen Rezensionen oder Kritiken angereichert werden, kaum jedoch analytisch zu den Tiefen der kompositorischen Gestaltung vordringen. Argumentative Munition, die man gebrauchen könnte, um der Vorstellung entgegen zu treten, Emilie Mayer sei eben doch nur eine von vielen KleinmeisterInnen des 19. Jahrhunderts gewesen, wird so leider nicht geliefert. Bleibt zu wünschen, dass weiterführende Untersuchungen zu Leben und Schaffen der Komponistin – und auch Editionen ihrer Werke! – erarbeitet werden. Wenn die Arbeit Runge-Wolls hierzu anregt, kommt ihr schon aus diesem Grunde ein nicht gering zu schätzender Wert zu. Ein tragfähiges Fundament für solche Studien bietet sie allemal.

(September 2006)

Rebecca Grotjahn

KATRIN EICH: Die Kammermusik von César Franck. Kassel u. a.: Bärenreiter 2002. XII, 334 S., Nbsp. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Band XLVIII.)

Abgesehen von der bereits 1929 erschienenen Studie Robert Jardilliers, *La musique de chambre de César Franck*, ist die von Katrin Eich vorgelegte Dissertation die erste Monographie, die explizit der Kammermusik Francks gewidmet ist: ein erstaunlicher Sachverhalt, da seine drei späten, zwischen 1878 und 1890 entstandenen Werke – *Klavierquintett f-Moll*, *Violinsonate A-Dur* und *Streichquartett D-Dur* – als bedeutender Beitrag zu einer eigenständigen französischen Kammermusik nach 1870/71 gelten. Eichs Studie erfüllt somit ein Desiderat, zumal auch die bislang vernachlässigten frühen Werke – die zwischen 1834 und 1844 entstandenen *Klaviertrios opp. 06, 1 und 2*, die beiden Stücke für Violine und Klavier *opp. 6 und 14* sowie die Komposition für Klavier mit Begleitung des Streichquintetts *op. 10* – ausführlich thematisiert werden. Im Mittelpunkt des Erkenntnisinteresses stehen dabei die „Bedingungen, Verfahren und internen Verbindungslinien“ (S. IX) von Francks Kammermusik, insbesondere die Frage nach einem Zusammenhang zwischen den frühen und späten Werken.

Wird die Frage nach der Relation von Früh- und Spätwerk durch Francks kammermusikalische Schaffenspause zwischen 1844 und 1877 aufgeworfen, bildet die konträre rezeptionsgeschichtliche Beurteilung seiner Kammermusik einen weiteren Ansatzpunkt für Eich. So stellt sie in ihrer Einleitung (S. 1–30) zunächst „[k]onträre Sichtweisen“ dar (S. 2–15), wobei sie die Herausstellung Francks als Leitfigur eines „renouveau“ der französischen Instrumentalmusik nach 1870/71 und zugleich auch die daran geknüpfte Vorstellung einer musikgeschichtlichen Zäsur hinterfragt. Ebenso nimmt sie die unterschiedliche kompositionstechnische und ästhetische Bewertung der Musik Francks ins Visier. Eichs Ausgangspunkt ist dabei die Beobachtung, dass diese zugleich als fortschrittlich und konservativ, als Kulminationspunkt nach Beethoven – wie dies vor allem unter Berufung auf das zyklische Sonatenprinzip von Vincent d’Indy verfochten wurde – und als lediglich inszeniert und teilweise sogar misslungen eingeschätzt werden konnte. Nicht zuletzt die auch von prominenter musikwissenschaftlicher Seite, u. a. von Georg Knepler und Carl Dahlhaus, geäußerte Kritik an der relativen Kontrastarmut, Reihung von Satzblöcken und der eher geringen Arbeit mit dem motivisch-thematischen Material (vgl. S. 6 ff., 12) entlarvt Eich als einseitig. So beruhe eine derartige Sichtweise wesentlich auf der Vorstellung, dass ein Sonatensatz stets eine prozessuale Entwicklung und dialektische Kontrastierung von Themen aufweisen müsse (vgl. S. 12). Dass diese – spezifisch deutsche, von Adolf Bernhard Marx pointierte – Perspektive zumindest für Francks frühe Kammermusik unangemessen ist, da Francks „ästhetische und formtheoretische Voraussetzungen“ vorwiegend in der französischen Musiktradition wurzeln, skizziert Eich im zweiten Teil ihrer Einleitung (S. 16–24). In einer tour d’horizont zur französischen Ästhetik und Musiktheorie seit Jean Jacques Rousseau macht sie dabei neben der Sonatentheorie von Jérôme Joseph de Momigny vor allem diejenige Antonín Rejchas als prägend für Franck aus (vgl. S. 21 ff.).

Vertieft wird dies in Kapitel 1 zu „Werkbestand. Entstehung, Überlieferung, Kontext“ der frühen bzw. späten Kammermusik (S. 31–54, 55–76), in dem Eich u. a. in die Pariser Kammermusiktradition der 1830er-Jahre und

deren unterschiedliche Satztraditionen – *principe concertant*, *dialogué*, *brillant* – einführt. Während Francks Komponieren anfangs eher von einem Denken in Werkgruppen bestimmt gewesen sei, sei für das Spätwerk eher die „Orientierung hin zum Einzelwerk“ bestimmend, „das als Vertreter einer Gattung oder sogar mit seiner formalen Idee für sich selbst steht“ (S. 55). Dies zeigt Eich im Kernstück ihrer Studie, Kapitel 2 bis 4 (S. 77–290), in umfangreichen, satzweise vorgehenden Analysen, deren Erkenntnisse jeweils am Kapitelende durch eine Zusammenfassung gebündelt werden. Gleichermäßen aufschlussreich wie anstrengend für den Leser ist dabei der überaus detaillierte sprachliche Nachvollzug der jeweiligen Satzverläufe. Wohltuend ist hingegen Eichs besonnenes Abwägen hinsichtlich etwaiger Vorbilder und gattungshistorischer Bezugnahmen Francks (vgl. etwa S. 80, 113, 126 ff., 139 ff.), seiner kompositorischen Ideen und daran gebundenen satztechnischen Verfahren. Dabei berücksichtigt die Verfasserin stets auch die übergeordnete, auf unterschiedliche hierarchische Ebenen eines Werkes oder einer Werkgruppe gerichtete formfunktionale Bedeutung des thematischen Materials, von Abschnitten oder Sätzen. So kann Eich ausgehend von der Gegenüberstellung der Pole des Kammermusikœuvres, *Klaviertrio fis-Moll op. 1, Nr. 1* und *Streichquartett D-Dur*, nachweisen, dass Franck bereits in den frühen Werken dazu tendierte, die „Auseinandersetzung mit dem Material auf die gesamte Werkebene“ zu verlagern (S. 144); ebenso finden sich dort bereits Ansätze zu einer Poly- bzw. Trithematik, wie sie etwa für das *Klavierquintett f-Moll* oder die *Violinsonate A-Dur* typisch ist.

Insgesamt bietet Eichs Arbeit damit einen fundierten und facettenreichen Einblick sowohl in die Voraussetzungen als auch in die kompositorische Gestaltung der Kammermusik Francks, darüber hinaus einen gewichtigen Beitrag zu dem in der deutschsprachigen Forschungsliteratur immer noch unterrepräsentierten Bereich der französischen Musikgeschichte.

(September 2006)

Martin Loeser

GERTRUDE QUAST-BENESCH: *Anton Bruckner in München. Hrsg. vom Anton Bruckner Institut Linz. Tutzing: Hans Schneider 2006. 384 S., Abb.*

Zahlreiche Tagungsberichte wie auch die Publikationsreihen der *Bruckner-Jahrbücher* und der *Dokumente & Studien* dokumentieren die intensive wissenschaftliche Arbeit des Anton Bruckner Instituts Linz (ABIL). Neben weiteren in Vorbereitung befindlichen Untersuchungen zu Bruckners Tätigkeit als Dom- und Stadtpfarrorganist in Linz und seinen Beziehungen zu Bayreuth liegt nun mit der neuesten Veröffentlichung des ABIL eine umfassende Abhandlung zu Anton Bruckners Verbindungen nach München von Gertrude Quast-Benesch vor.

Dabei gelingt es der Autorin, anhand von akribisch zusammengestelltem Quellenmaterial (Briefwechsel, Zeitungsberichte, Zeugnisaussagen, Fotos, Bilder, Konzertprogramme, Tagebücher etc.) das für Bruckners Werdegang bedeutende Beziehungsgeflecht mit der Stadt München und ihrer Kulturszene im 19. Jahrhundert bis in kleinste Details offenzulegen. Obwohl Bruckner bei seinen Reisen von seiner Heimat Österreich aus stets nur relativ wenige Tage in München verbrachte, waren die erlebten musikalischen Eindrücke sowie die menschlichen Kontakte tiefgreifend für sein Weiterkommen in künstlerischer und beruflicher Hinsicht.

1861 kam Bruckner als Chormeister der Linzer Liedertafel „Frohsinn“ erstmals nach Deutschland zum Sängerfest in Nürnberg. Als der Linzer Domorganist 1863 seine umfangreiche musikalische Ausbildung abschließen konnte, zog es ihn mit einigen seiner Werke im Reisegepäck zum zweiten Münchner Musikfest. Generalmusikdirektor Franz Lachner zog zumindest in Erwägung, die vorgezeigten Bruckner-Werke aufzuführen, was letztlich allerdings noch nicht realisiert wurde. Dieser ersten Kontaktnahme sollte bald eine zweite, bedeutendere folgen. 1865 fuhr Bruckner zur Münchner Uraufführung von *Tristan und Isolde* und lernte bei der Gelegenheit sein großes kompositorisches Vorbild Wagner persönlich kennen. Bruckners Begeisterung für dessen epochale Gesamtkunstwerke führte ihn auch nach Bayreuth. Dort lernte er anlässlich der Uraufführung von Wagners letztem Bühnen-

werk *Parsifal* 1882 den ersten Münchner Hofkapellmeister Hermann Levi kennen. Dieser zunächst für Brahms, dann zunehmend für Wagner sich einsetzende Dirigent spielte eine ganz entscheidende Rolle auf dem dornenvollen Weg Bruckners zu spätem Erfolg und Durchbruch seines herausragenden symphonischen Werkes, das in seiner Progressivität nur durch eine kongeniale Interpretation Publikum und Fachpresse überzeugen konnte. Levi, inzwischen einer der ganz Großen am Dirigentenpult, zog mit dem Münchner Hoforchester in der einmaligen Akustik des Königlichen Odeon-Saales alle Register, als er Bruckners *Siebente Symphonie* am 10. März 1885 aufführte. Mit dieser spektakulären Münchner Erstaufführung, die in gleicher Weise bei Publikum und Kritik auf beeindruckende Resonanz stieß, begann die eigentliche Erfolgsgeschichte von Bruckners Werk. Von da an blieb Levi mit Bruckner verbunden und förderte ihn und sein Werk, wo er konnte. So wurde Bruckner von Levi in die Münchner Künstlerszene der Vereinigung „Allotria“ eingeführt. Maler wie Fritz von Uhde und Hermann Kaulbach portraitierten Bruckner. Im Atelier Hanfstaengl wurden Portraitfotos geschossen. Kontakte über Levi zur bayerischen Prinzessin Amélie und der österreichischen Kaisertochter Marie Valerie führten letztendlich zur Audienz beim Kaiser und der Verleihung des Franz-Josef-Ordens. Levi war so begeistert von Bruckners *Siebenter*, dass er extra für Bruckner das Opernprogramm auf Wagners *Walküre* ändern und anschließend die Bläser aus dem Adagio der *Siebenten* den Wagnersatz spielen liess. Somit entwickelte sich in München bereits sehr früh eine intensive Bruckner-Pflege, die bis heute mit den Münchner Philharmonikern Geltung hat.

Diesem Buch sind eine Fülle von neuen Informationen und Zusammenhängen in der biographischen Darstellung von Bruckners Leben zu verdanken. Zahlreiche Exkurse zum Münchner Kulturleben, zu seinen Vereinigungen wie der Künstlergesellschaft „Allotria“ oder dem Richard Wagner-Verein und zu bedeutenden Personen wie Hermann Levi, dem Kunstmäzen Conrad Fiedler oder dem Widmungsträger der *Siebenten Symphonie*, König Ludwig II., ergänzen dieses sehr lesenswerte Bruckner-Buch.

(September 2006)

Rainer Boss

WINFRIED LÜDEMANN: *Hugo Distler. Eine musikalische Biographie*. Augsburg: Wißner-Verlag 2002. 502 S., Abb., Nbsp. (Collectanea Musicologica. Band 10.)

Spätestens seit den frühen 90er-Jahren ist eine auffällige Zunahme an Untersuchungen zum Leben und Werk Hugo Distlers (1908–42) zu beobachten. In der Regel handelt es sich um Einzelstudien zu Werken, Werkgruppen oder zu der besonderen Situation des Lebens und Schaffens während der Zeit des „Dritten Reichs“. Eine Gesamtdarstellung fehlte bislang. Winfried Lüdemann, Associate Professor für Musikwissenschaft an der Universität Stellenbosch/Südafrika, hat sich nach langjährigen Forschungen und diversen vorangegangenen Einzelpublikationen über Distler auf dieses weitläufige Terrain begeben und die erste Gesamtdarstellung vorgelegt. Das Werk besteht aus einem biographischen Teil und einer akribischen analytischen Untersuchung zum Kompositionsstil. Ergänzt wird das Buch durch ein Verzeichnis sämtlicher Werke Distlers (Kompositionen und Schriften), durch einige aussagekräftige, zuvor zumeist noch nicht veröffentlichte Fotos, durch zahlreiche Notenbeispiele und durch einen ausführlichen bibliographischen Anhang.

Trotz der weiten Verbreitung einer ganzen Reihe seiner Werke ist der Komponist Hugo Distler eher unbekannt geblieben. Es ranken sich noch immer Legenden und Mutmaßungen um sein kurzes Leben. Lüdemann beginnt im biographischen Abschnitt daher methodisch überzeugend „bei der Person und, mehr noch, dem Werk des Komponisten“, um „von dort aus sein Verhältnis zum Umfeld zu beleuchten“ (S. 11). Somit leuchtet die Bezeichnung „musikalische Biographie“ ein. Beim Lesen der minutiösen quellenkritischen Darstellung der Lebensstationen erfreut immer wieder die angenehme sprachliche Diktion. Das Ausmaß der häufig erstmals herangezogenen und ausgewerteten Dokumente ist beeindruckend. Dieses Buch setzt (nicht nur hier) Maßstäbe für die weitere Distler-Forschung. Endlich wird das weit über die bekannten Chor- und Orgelwerke hinausreichende Œuvre in seiner ganzen Breite berücksichtigt. Auch die Opernprojekte und das fragmentarische Oratorium *Die Weltalter* werden beleuchtet. Dabei erschließt sich dem Leser Distlers bemerkenswertes schriftstelle-

risch-dramaturgisches Potential. Sicherlich ist die von Lüdemann gewählte Methode nicht die einzig mögliche. Distler als Komponist in der Zeit des Nationalsozialismus, ein nahe liegender alternativer Ansatz, würde allerdings vermutlich nicht so eindeutig den Mittelpunkt beim kompositorischen Schaffen setzen. Vor allem dieses bislang noch wenig berücksichtigte Feld bestellt Lüdemann in seiner Untersuchung.

Der nicht ganz so umfangreiche zweite Hauptabschnitt zur Stilkritik zeigt, wie prekär bislang die Situation im Bereich der analytischen und vor allem der stilkritischen Distler-Literatur war. Distlers eigene musiktheoretische Äußerungen (z. B. in seiner *Funktionellen Harmonielehre*) zeigen hinsichtlich des Tonaltätsverständnisses eine deutliche Nähe zu Hindemith auf – einer der Ausgangspunkte für Lüdemanns stilkritische Reflexionen. Mit Recht verweist er darauf, dass für die Würdigung der kompositorischen Eigensprachlichkeit Distlers ein zu Aussagen über wesentliche Stilmerkmale befähigendes analytisches Verfahren bislang noch nicht vorlag. Lüdemann gelangt zu überzeugenden Ergebnissen durch ein von ihm schon in früheren Veröffentlichungen angedeutetes Verfahren, welches u. a. Elemente von Schenker, Hindemith (Sekundgang) und Allen Forte („set theory“) aufgreift, doch um neue Aspekte z. B. zur Rhythmik ergänzt. Es ist eines der größten Verdienste dieses wichtigen Buches, auch hier neuartige Wege aufzuzeigen. Es dürfte eine analytische Betrachtung mit Hilfe der von Lüdemann dargelegten Mittel über das Werk Distlers hinaus – etwa von Werken seiner Zeitgenossen wie z. B. Pepping und Reda – zur Erhellung einer analytisch verhältnismäßig selten beleuchteten Facette der Musik des 20. Jahrhunderts beitragen. Hierbei böte sich die Chance, die schöpferischen Individualitäten, die verbindenden oder auch trennenden stilistischen Spezifika dieser musikhistorischen Facette aus der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts genauer als bislang geschehen herauszuarbeiten. Bezieht man auf dieser Basis den Aspekt des Zeitgeschichtlichen mit ein – auch hier ist Lüdemanns Ansatz weitgehend mustergültig –, dann zeichnet sich ein Weg ab, der zu einer entpolemisierten Sichtweise und objektiven Betrachtung führen könnte. (September 2006) Michael Töpel

WERNER KLÜPPELHOLZ: *Über Mauricio Kagel. Schriften 1985–2002*. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2003. 140 S., Nbsp.

Lese-Welten. Mauricio Kagel und die Literatur. Eine Ausstellung des Heinrich-Heine-Instituts der Landeshauptstadt Düsseldorf im Rahmen der Jüdischen Kulturtage. Konzipiert und realisiert von Werner KLÜPPELHOLZ. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2002. 128 S., Abb.

Nach einer Monografie mit chronologisch geordneten Werk-Kommentaren (*Mauricio Kagel 1970–1980*, Köln: DuMont 1981), einem Aufsatz-Band (*Kagel.../ 1991*, Köln: DuMont 1991), einem ausgedehnten Interview (*Mauricio Kagel. Monologe, Dialoge*, Köln: DuMont 2001) sowie ungezählten Artikeln und anderen Beiträgen hat Werner Klüppelholz nun die zu besprechende Essay-Sammlung über Kagel vorgelegt. Vom unverzichtbaren Grundlagenwerk über die nicht weniger notwendige Illumination des Werk-Kontextes hat der Autor sich also zur wohl freiesten und subjektivsten Form der wissenschaftlichen Literatur (im weiteren Sinne) ‚vorgearbeitet‘ – von der Pflicht zur Kür, wenn man so will. Der Band verspricht somit Aufschluss darüber, was Klüppelholz wirklich über Kagel denkt, was auszudrücken er aber zuvor vielleicht kaum eine Gelegenheit hatte. Anstatt mit einer Einführung in Kagels Werk beginnt das Buch denn auch mit einem im Chat-room geführten Gespräch des Autors mit Stefan Fricke, in dem Klüppelholz in eindrücklicher Weise von seiner Begegnung mit Kagel und der Faszination, die dessen Werk auf ihn ausübt, Auskunft gibt (zudem spekuliert er über mögliche Rezensionen des Buches, was diesem Rezensenten die Arbeit nicht eben erleichtert!). Obwohl dieser Beitrag mit „Statt eines Vorwortes“ betitelt wurde, leistet er das, was ein gutes Vorwort leisten soll, auf geradezu beispielhafte Weise, nämlich einen Kontext herzustellen, der das Verständnis der nachfolgenden Texte erleichtert und zugleich vertieft.

Es liegt wohl in der Natur der Gattung, dass nicht alle Essays im Band gleichermaßen aufschlussreich sind. Aber die stärksten Beiträge bezeugen, dass die Konzentration auf einen Komponisten, die Klüppelholz im ‚Nicht-Vorwort‘ verteidigt, zu Einsichten führt, die dem flüchtigen Betrachter verborgen bleiben. So erhellt Klüppelholz in „Versuch, *Aus Deutschland* zu verstehen“ die Thematisierung von sexuel-

ler und ethnischer Identität in Kagels „Lieder-Oper“ und deren Bezug zur Problematisierung von Subjektivität und der damit einhergehenden Mehrdeutigkeit sexuellen Verlangens im romantischen Kunstlied auf einem Niveau, das bisherige Kommentare oberflächlich erscheinen lässt. Dies dürfte nicht zuletzt damit zusammenhängen, dass er seine Lesart gerade nicht als autoritative Exegese ausgibt. Dass diese Fragestellungen in Deutschland während der Uraufführung der Oper im Jahr 1981 noch nicht so allgemein diskutiert wurden wie heute, mag erklären, warum das Werk seinerzeit fast durchweg ratlos aufgenommen wurde. Die kulturelle Entwicklung ist Kagel aber weitgehend gefolgt – man denke von musikwissenschaftlicher Seite etwa an Lawrence Kramers *Franz Schubert. Sexuality, Subjectivity, Song* (Cambridge: Cambridge University Press 1998), das Kagels implizite Gedanken in *Aus Deutschland* sehr nahe kommt – und so fanden denn auch die Wiederaufnahmen des Werkes vor einigen Jahren ein überwiegend positives Echo. Eine bessere Redaktion des Bandes hätte allerdings ermüdende Wiederholungen zwischen den Beiträgen vermeiden oder zumindest verringern können.

Ist also der Essay-Band jedem an Kagel Interessierten zu empfehlen, so richtet sich der Ausstellungskatalog *Lese-Welten. Mauricio Kagel und die Literatur* – im Wesentlichen eine kurze kommentierte Zusammenstellung von Kagels Schriften – wohl eher an die Ausstellungsbesucher sowie die kleine Gemeinde der Fans. Die Auswahl der Texte mag praktischen Beweggründen zuzuschreiben sein, restlos überzeugen kann sie jedenfalls nicht. So ist es zwar erfreulich, dass ein Artikel aus Kagels argentinischen Jahren mit eingeschlossen wurde, doch ist der Text „Pierrot Lunaire, op. 21“ letztlich wenig erhellend. Interessanter wäre „Homenaje a Schönberg en la Agrupación Nueva Música“ gewesen – wie der vorher genannte in *Buenos Aires Literaria*, allerdings in der Nummer 5 (Februar 1953, S. 59–64), erschienen –, der eine glühende Hommage weniger an Schönberg als vielmehr an Kagels Mentor Juan Carlos Paz darstellt, dessen Bedeutung für Kagels Schaffen sowie die Musik Lateinamerikas insgesamt hierzulande zu wenig berücksichtigt wird. Der Einschluss von „Denke ich an Argentinien in der Nacht“ ist noch weniger nachzuvollziehen,

schließlich ist der Text an wohl prominenterer Stelle in dem früheren Band mit Schriften Kagels *Tamtam. Monologe und Dialoge zur Musik*, hrsg. von Felix Schmidt (München: Piper 1975) erschienen (auch das Libretto zu *Aus Deutschland*, das in Teilen wiedergegeben wird, war schon komplett in *Kagel.../ 1991* abgedruckt). Zudem sorgt der Artikel in Argentinien aufgrund seiner Missverständlichkeit bis auf den heutigen Tag für Irritation. Trotz interessanter Materialien stört weiterhin der, wenn auch dezente, Geruch nach Weihrauch, mit dem Kagel hier umgeben wird. Schließlich ist das Fehlen von Quellenangaben zu wiederabgedruckten Texten gelinde gesagt verwunderlich; dies betrifft nicht nur die schon genannten Beiträge, sondern auch den Text von Stefan Fricke, „En miniature. Ein Lese-Spiel von und mit Mauricio Kagel“, der bereits in der *Neuen Zeitschrift für Musik*, Nr. 6/162 (November/Dezember 2001), S. 36 f. erschienen ist. (Februar 2004) Björn Heile

MARIE-RAYMONDE LEJEUNE LÖFFLER: *Les mots et la musique au XX^e siècle à l'exemple de Darmstadt 1946–1978. Paris u. a.: L'itinéraire/L'Harmattan 2003. 310 S., Abb., Nbsp. (Musique et Musicologie. „Les dialogues“.)*

Die Arbeit untersucht das Verhältnis von Wort und Musik, wie es sich in Werken darstellt, die unmittelbar aus dem Umkreis der „Darmstädter Schule“ stammen. Im Mittelpunkt stehen Komponisten, die als Lehrer bei den Darmstädter Ferienkursen wirkten oder durch Vorträge und Aufführungen in Darmstadt Einfluss auf die Entwicklung der zeitgenössischen Musik gewannen. Werke von Pierre Boulez (*Le Marteau sans maître*), Karlheinz Stockhausen (*Gesang der Jünglinge, Am Himmel wandre ich*), György Ligeti (*Aventures, Lux aeterna*), Luigi Nono (*Il canto sospeso*), Dieter Schnebel (*Maulwerke*) und Helmut Lachenmann (*Consolations*) werden einer näheren Analyse unterzogen. Als Ergebnis stellt sich vor allem für die frühe Darmstädter Zeit eine fortschreitende Entsemantisierung des lautlichen Gehalts, eine Auflösung des Narrativen heraus, Vorgänge, die teilweise (etwa im Falle von *Gesang der Jünglinge* oder *Le Marteau sans maître*) auch im Verlauf der Werke selbst zu beobachten sind. In den 1970er-Jahren erfährt diese

Tendenz einen Ausgleich, zum einen in den ungebrochen semantisch wirksamen Texten zu Stockhausens *Am Himmel wandre ich*, zum anderen in einem subtilen Umgang mit dem Parameter der Verständlichkeit, was sich beispielsweise in Lachenmanns *Consolations* in einer Semantisierung unter Einbezug des Instrumentariums äußern kann.

Die Behandlung dieses viel versprechenden Ansatzes ist in weiten Teilen durch Fragen strukturiert, welche die Thematik fortschreitend durchdringen sollen. Diese werden allerdings allzu oft nicht von Lejeune Löffler selbst, sondern durch kaum kommentierte Zitate beantwortet. In einem zur theoretischen Fundierung ihrer Vorgehensweise durchaus relevanten Kapitel, das den Stellenwert von Narrativität und deren Auflösung aus epistemologischer Sicht gewidmet ist, wird zu diesem Zweck neben einem knappen Exkurs zu Walter Benjamin fast ausschließlich eine französische Publikation herangezogen, die im Übrigen von der Betreuerin der Arbeit, Danielle Cohen-Levinas, herausgegeben wurde. Eine eigenständige reflektorische Ebene fehlt fast vollständig. Absurd wird dieser Ansatz für deutschsprachige Leser spätestens im Kapitel zur Musiksoziologie Adornos. Abgesehen von der fragwürdigen Gewichtung dieses Aspektes – der nur teilweise im Zusammenhang der Wort-Ton-Thematik dargestellt wird – stellte sich zumindest für den Rezensenten gelegentlich die Frage, welchen Sinn die Lektüre von etwa vierzig Seiten haben sollte, die mehr als zur Hälfte mit Adorno in französischer Übersetzung bestückt sind.

Bei den ebenfalls reichlich durch Zitate gestützten Werkkapiteln werden Komponistenkommentare erfreulicherweise stets zweisprachig wiedergegeben. Die analytischen Ansätze geben, ohne allzu weit ins Detail vorzudringen, eine Idee von der Entwicklung wortgebundener Kompositionen im Bereich der Darmstädter Ferienkurse. In einem mit etwa achtzig Seiten recht umfangreichen Anhang finden sich zahlreiche Tabellen, Musikbeispiele und einige der in den besprochenen Werken vertonten Texte, außerdem ein Verzeichnis der Kompositionen Theodor W. Adornos sowie eine zitataweise Darstellung seiner Hörertypen.

(September 2006)

Eike Feß

HEIDRUN MILLER: *Friedrich Zehm. Komponist zwischen Tradition und Moderne. Mainz: Are Edition 2003. XI, 350 S., Abb., Nbsp. (Schriften zur Musikwissenschaft. Band 8.)*

Die heutige Bekanntheit Friedrich Zehms steht in Diskrepanz zur Verbreitung seiner Werke in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Als Schöpfer einer Vielzahl von Kompositionen unterschiedlichster Genres, darunter auch zahlreiche für Laienmusiker und Unterrichtszwecke, befand er sich trotz einer lediglich moderat modernen Schaffenshaltung stets am Puls der Zeit. Heidrun Miller widmet seiner Person eine umfassende Studie. Zehms Biographie wird dabei nur in wenigen Worten abgehandelt, im Zentrum steht das Schaffen. Mit den Kapiteln „Orchesterwerke und Konzerte“, „Klavier- und Orchesterlieder“, „Kammermusik“, „Klavierwerke“ und „Funktionale Musik“ ergibt sich eine, was die Vielseitigkeit des Werkes angeht, lückenlose Darstellung, die in ihrer konsequenten Durchführung überzeugt: Beinahe jede analytische Erläuterung wird durch ein Notenbeispiel illustriert, wobei der Text sich durch einen nachvollziehbaren und klaren Stil auszeichnet. Der vollständige Verzicht auf Takt-für-Takt-Analysen mag bedauert werden, dürfte der Unterschiedlichkeit und dem Anspruch der Stücke jedoch durchaus entgegen kommen. Miller beschränkt sich auf schlaglichtartige Betrachtungen, wobei charakteristische Stileigenschaften kapitelweise zusammengefasst werden.

Nicht nur die Besprechung der *Dialoge für 2 Klaviere* macht deutlich, was bereits ein Kritiker der Uraufführung, bei der weitere Werke für diese Besetzung zu hören waren, feststellte: Zehm kann sich durchaus gegenüber Komponisten wie Poulenc, Klebe und Milhaud behaupten, indem er das Potential einer jeden kompositorischen Aufgabenstellung zu nutzen weiß. Das zeigt sich auch bei so ungewöhnlichen Aufträgen wie jenem, für den die *Tre Ricordanze* entstanden – eine Schallplatteneinspielung von Erinnerungen an Wilhelm Furtwängler, dessen 2. *Symphonie* in diesem Werk reflektiert wird. Diese Fähigkeit prädestinierte Zehm für die Komposition von Unterrichts- und Amateurmusik. Miller stellt klar, dass dieser nie lediglich modernistische Etüden oder Spielstücke produzierte, sondern stets anspruchsvolle, zeitgemäße und dabei den spiel-

technischen Möglichkeiten der Zielgruppe angepasste Werke schuf. Der fast gänzliche Verzicht auf Analysen für diesen Bereich ist bedauerlich und wird mit der Betrachtung des *Capriccio für Schlagzeug und Kammerorchester* nur bedingt ausgeglichen. Die spezifischen Strukturen solcher Musik wären besprechenswert, ebenso wie das nur en passant behandelte, damals heftig umstrittene *Concerto in Pop für Popgruppe und Orchester*, das in seiner Besetzung wie auch im spezifischen Zusammenwirken von Improvisation und Notation ein Unikum darstellen dürfte.

Etwas bemüht wirken manche Passagen, die den Komponisten hinsichtlich seiner historischen Bedeutung einordnen wollen. Miller konstruiert eine Musikgeschichte, in der Zehm Ideen der Neuen Einfachheit bereits früh vorausnimmt und konsequent gegen die serielle Schule verteidigt. Dass dies lediglich bei oberflächlichem Vergleich anhand einer ausgesuchten Definition (hier von Hans Heinrich Eggebrecht) gelingen kann, ist schon an Zehms Orientierung an Hindemiths neokonservativer Tonsatzlehre erkennbar. Mit Komponisten wie Rihm, von Bose und selbst Trojahn hat diese Ästhetik wenig zu tun. Wenig überzeugen kann auch der Vergleich zwischen Weberns und Zehms Trakl-Vertonungen: Steht bei Ersterem, so Miller, vor allem die „Ausdeutung einzelner Worte im Vordergrund“, so geht Letzterer „vom umfassenden Gedanken“ aus und widmet sich „der Detailausdeutung erst an zweiter Stelle“ (S. 97) – ein Urteil, das der bisherigen Webernforschung ziemlich diametral entgegensteht. Beinahe absurd auch der Schluss, den sie aus einem Vergleich Trakls mit dem Dadaisten Raul Hausmann zieht: „Trakl und Zehm haben die gleiche Haltung zur Geschichte und – daraus resultierend – eine parallele Arbeitsweise“ (S. 100). Die Arbeit mit alten Formen ist noch keine Grundlage für eine Parallelsetzung, zudem diese bei den Komponisten der Wiener Schule noch weit plausibler wäre.

Dies dürfte den Wert der Publikation zumindest für jene, die speziell am Schaffensweg Zehms interessiert sind, kaum schmälern. Zahlreiche die Werkbesprechungen ergänzende zeitgenössische Rezensionen belegen, dass seinem Weg zwischen Tradition und innovativen Elementen stets hohe Achtung, oft Begeisterung entgegengebracht wurde. Seine Bedeutung

für die musikalische Zeitgeschichte steht daher außer Frage. Für die weitere Beschäftigung mit diesem Komponisten hat Heidrun Miller nicht nur Pionierarbeit geleistet, sondern eine stabile Grundlage zur weiteren Forschung gegeben.

(Februar 2006)

Eike Feß

SIGLIND BRUHN: Messiaens musikalische Sprache des Glaubens. Theologische Symbolik in den Klavierzyklen „Visions de l’Amen“ und „Vingt Regards sur l’Enfant-Jésus“. Waldkirch: Edition Gorz 2006. 330 S., Abb., Nbsp.

Nach den großen, trotz der zeitlichen Nähe oft summarisch gehaltenen Studien der ersten Generation von Musikwissenschaftlern, die sich mit Leben und Werk Olivier Messiaens beschäftigten – so beispielhaft Paul Griffiths, Harry Halbreich oder Aloyse Michaely –, ist es das Anliegen einer zweiten Generation, nach dem Tode des Komponisten in groß angelegten Werkmonographien Zugänge zu grundsätzlichen ästhetischen Fragen und kompositionstechnischen Zusammenhängen über vertiefende Quellenarbeit einerseits, intensives analytisches Erarbeiten des Korpus andererseits zu gewinnen; nach der vorzüglichen Arbeit Stefan Keyms zur späten Oper *Saint François d’Assise* ist es die vorliegende Studie Siglind Bruhns zu zwei geistlich inspirierten Klavierzyklen der vierziger Jahre, die mit einer hermeneutischen Analyse im Zentrum und einer Aufarbeitung des religiösen Umfelds des Komponisten im Kontext als Meilenstein der jüngeren Messiaenforschung gelten darf.

Siglind Bruhn, am Institute for the Humanities der Universität von Michigan, USA, und am Institut d’esthétique des arts contemporains der Sorbonne lehrend, spürt der Umsetzung der Religiosität Messiaens in seine musikalische Sprache nach: Im Zentrum bringt die Veröffentlichung eine Analyse der Zyklen *Visions de l’Amen* für zwei Klaviere von 1943 und *Vingt regards sur l’Enfant-Jésus* für Klavier solo von 1944. Die Autorin liefert detaillierte Darstellungen des jedes Stück charakterisierenden Materials, der Struktur und der Funktion des Satzes im Ganzen des Werkes, verbunden mit einer Interpretation der vom Komponisten herangezogenen Bilder und Texte. Entscheidender Gesichtspunkt der Analysen ist dabei zunächst die vom Komponisten oft durchaus verborgen

gehaltene Symmetrie, die jedem Einzelsatz sowie beiden Zyklen im Ganzen zugrunde liegt und die von der Autorin teilweise verblüffend augenfällig erarbeitet wird. Die von ihr herauskristallisierten Thesen – das „Konvergieren aller Amen im Menschen“ bzw. die Darstellung des zentralen *Amen du Désir* für den ersten, eine Art verborgene Sonatenhauptsatzform mit Inklusionen und „umrahmenden Synthesen“ für den zweiten Zyklus – sind einleuchtend und auch für ein Publikum, das weniger stark mit den Grundzügen der Musik Messiaens vertraut ist, durchaus nachvollziehbar und hörend zu erleben. Vorbereitend wird das religiöse Umfeld Messiaens ausführlicher dargestellt: der Einfluss des *renouveau catholique*, des von Messiaen in seiner Bedeutung immer eher heruntergespielten Vaters Pierre Messiaen und des Mentors Charles Tournemire. Die Untersuchungen der beiden Zyklen beginnen darüber hinaus jeweils mit einer Einführung in die als Inspirationsquelle dienende literarische Vorlage. Besondere Berücksichtigung erfahren die Arbeiten Ernest Hellos und Columba Marmions, deren Vorarbeiten zu diesen frühen Zyklen kaum überinterpretiert werden können.

Ein frühes Stadium des letzten Drittels der Arbeit fand sich bereits 1997 in einer Veröffentlichung des Instituts für Musikanalytik Wien, die allerdings seit einiger Zeit vergriffen ist. Als *Les Visions d’Olivier Messiaen* erschien dieses Buch als erster Band einer Trilogie zum Schaffen Messiaens, die im Zusammenhang mit einem am Institut d’esthétique des arts contemporains der Pariser Sorbonne durchgeführten, quasi interdisziplinären Forschungsprojekt steht. Die beiden nächsten Veröffentlichungen – zu den der tragischen menschlichen Liebe gewidmeten Werken Messiaens der Jahre 1936 bis 1948 und den drei thomistischen Werken Messiaens der Spätzeit – sind mit Spannung zu erwarten.

(Juli 2006)

Birger Petersen

MARION FÜRST: Hans Werner Henzes „Tristan“. Eine Werkmonographie. Neckargemünd: Männeles Verlag 2000. 385 S., Nbsp., Abb.

Marion Fürst hat hier (als Hamburger Dissertation) eine wirklich umfassende und gültige Werkmonographie vorgelegt. Sie stellt die Entstehungsgeschichte des Werks – eines der

Hauptwerke Henzes – samt seiner politischen Dimension und der Einbettung in Stil und Motivierungen des Gesamtwerks von Henze dar und auch ausführlich die Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte. Für diese liefern nicht nur schriftliche Quellen (Pressekritiken der Uraufführung sowie von späteren Aufführungen 1975–1996 und Schallplattenkritiken), sondern sowohl Klaus Lindemanns Filmversion *Tristans Klage* (1975/78; nach der Konzertverfilmung von 1975 – wobei Henze einen gewissen Mangel an Begeisterung für die optische Lenkung der Phantasie und der Assoziationen zeigte) als auch von gleich drei Ballett-Versionen, nämlich John Neumeiers *Tristan* als Teil seiner *Artus-Sage* (1982), Glen Tetley (1974) und Loyce Houlton (1979) aufschlussreiche Beispiele, auch wenn Henze selber fand, sein *Tristan* sei für den Konzertsaal geschaffen und es gebe genug andere Ballettmusiken. Dabei zeigt sich im Übrigen gerade durch die Sorgfalt und Kompetenz Marion Fürsts, dass eine Analyse von Film oder Ballett in Buchform auf Grenzen des Mediums stößt. Das gilt interessanterweise sogar für die beiden ersten Seiten der instruktiven Skizzen- und Partiturbeispiele aus der Paul-Sacher-Stiftung im Anhang (nicht weniger als 25 Seiten), für deren Lesbarkeit ein Folio-Format nötig gewesen wäre – ansonsten genügt hier das Medium Buch durchaus.

Eine besonders berührende Facette von Werkgeschichte, -kontext und -interpretation gibt Marion Fürst mit der Darstellung der Beziehungen zwischen Ingeborg Bachmann und Henze und speziell der Bezüge von Bachmanns Roman *Malina* zu Henzes *Tristan*. Die Autorin arbeitet den zentralen Aspekt der Intertextualität mit den Verbindungen zur Gattung (Klavier-)Konzert, zu Brahms, Wagner, Chopin u. a. präzise und detailliert heraus, einschließlich der Probleme der vor allem durch die Zuspilontonbänder (die rascher verschleifen und veralten als die übrigen Werkbestandteile) gegebenen „Schichten-Polyphonie“. Ganz gelegentlich, z. B. bei Darstellung der Kanons (S. 107–110), drängt sich bei aller Hochachtung vor der Leistung Marion Fürsts die – manchmal auch gegenüber eigenen Bemühungen des Rezensenten anwendbare – skeptische Frage auf, inwieweit die Takt-für-Takt-Analyse, zu der die Autorin im Kernteil „Analyse und Deutung“ tendiert, stets zum Werkverständnis beiträgt. Hier

stellt sich ein Problem der Analyse überhaupt: das der Rückvermittlung des Technischen mit Sinn, des Syntaktischen mit Semantik. Immer noch vorbildlich verfuhr Marion Fürsts Lehrer Peter Petersen in seiner großangelegten *Wozzeck*-Analyse, bei der Technik und Bedeutung, Ausdruck und Konstruktion stets aufs engste miteinander vermittelt werden. Des ungeachtet bildet die vorliegende Monographie einen gewichtigen und bleibenden Beitrag zur Henze-Forschung.

(September 2006) Hanns-Werner Heister

THORSTEN WAGNER: *Franco Evangelisti und die Improvisationsgruppe Nuova Consonanza. Zum Phänomen Improvisation in der Neuen Musik der sechziger Jahre. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2004. 271 S., Abb., Nbsp.*

Thorsten Wagner zeichnet den musikalischen Weg Franco Evangelistis von frühen seriellen Kompositionen der 1950er-Jahre hin zu Improvisationen der Gruppe Nuova Consonanza im darauf folgenden Jahrzehnt nach. Evangelistis Entwicklung zeigt eine bemerkenswerte Stringenz: Die Hinwendung zur Improvisation erscheint als folgerichtige Konsequenz eines zunehmend offeneren Werkverständnisses.

Wagners Untersuchung beginnt im Anschluss an einen knappen Überblick über Evangelistis Werdegang zunächst mit einer zusammenfassenden Schau kompositorischer Tendenzen der Neuen Musik in den 1950er-Jahren. Die verschiedenen Ansätze von Pierre Boulez über Karlheinz Stockhausen bis John Cage und Christian Wolff kommen prägnant erfasst zur Sprache und bilden das Rückgrat für den anschließenden analytischen Zugriff auf Evangelistis Kompositionen. In diesem Zusammenhang thematisiert Wagner auch Evangelistis spezifische Rezeption der Musik Anton Weberns und Edgard Varèses: „Von Webern übernimmt Evangelisti zumindest teilweise das Komponieren mit kurzen, prägnanten musikalischen Gestalten, die in den meisten seiner Kompositionen mit geräuschhaften Klangbändern aus der Tradition Varèses kombiniert werden.“ (S. 58) Solch allgemeine Feststellungen begründet Wagner differenziert anhand detaillierter Analysen einzelner Werke. Dabei kommt Evangelistis ohnehin auf wenige Werke be-

schränktes kompositorisches Schaffen weitgehend zur analytischen Darstellung. Im Einzelnen behandelt Wagner die Kompositionen *4!* (1955), *Ordini* (1955), *Spazio a 5* (1959–1961), *Aleatorio* (1959) und *Random or not random* (1956–1962). Zunehmend werden den Interpreten vom Komponisten wichtige Entscheidungen (Artikulation, Tempo und die Reihenfolge von Abschnitten) überlassen; Evangelisti behält allerdings mit seinem aleatorischen Konzept letztlich doch die kompositorische Kontrolle: „Vom Komponisten annähernd determinierte Texturen können von den Interpreten konkretisiert werden, ohne die musikalische Vorstellung des Komponisten in Frage zu stellen – ein Prinzip, das, übertragen auf improvisierte Musik, für den Improvisationsmodus der Gruppe Nuova Consonanza von grundlegender Bedeutung werden sollte.“ (S. 89)

Bevor sich Wagner jedoch dokumentierten Improvisationen zuwendet und damit diese These belegt, skizziert er die Entwicklung von Nuova Consonanza von 1964 bis 1985 und widmet sich dann ausführlich einigen weiteren, prägenden Mitgliedern, bei denen es sich ausnahmslos um Komponisten handelte. Insbesondere die Mitglieder der von Wagner so genannten „Konsolidierungsphase“ (ab 1968) werden vorgestellt: Ennio Morricone, John Heineman, Mario Bertoncini, Walter Branchi und Egisto Macchi. Von den drei letztgenannten bespricht Wagner (zum Teil ausführlich) zudem einige beispielhafte Kompositionen, deren Eigenheiten insgesamt eine enge Verwandtschaft zur Musik Evangelistis aufweisen. Das im Folgenden festgestellte weitgehend homogene improvisatorische Vorgehen von Nuova Consonanza gründet demnach nicht allein in der konstatierten dominanten Rolle Evangelistis, sondern ebenso auf musikalischen Übereinstimmungen aller Beteiligten.

Wenn sich dann Wagner im letzten Drittel seiner Studie analytisch mit ausgewählten, auf Tonträgern überlieferten Improvisationen auseinandersetzt, geschieht dies mit einer ebenso präzisen Vorgehensweise wie bei den Kompositionsanalysen. Wagner thematisiert die besondere Problematik von Improvisationsanalysen, kann sich aber durchaus für sein zu den Werkanalysen weitgehend analoges Vorgehen auf den evidenten, quasi „kompositorischen“ Ansatz dieser Improvisationen berufen. Evangelis-

ti selbst hält sogar am Werkbegriff für Improvisationen fest (vgl. S. 257). Wagners sorgfältiger Zugriff sowohl auf die Improvisationsprozesse als auch auf die Klanggestaltung im Detail – wie in seinen Analysen zuvor – führt erneut zu differenzierten Ergebnissen.

Dennoch birgt die Darstellung nun einige Inkonssequenzen: Denn Wagner bespricht die Eigenheiten der Musik von Nuova Consonanza nicht (wie bei den Kompositionsanalysen) aus einer historischen Perspektive heraus, sondern quasi systematisch. Er unterscheidet „einfache Texturimprovisationen“, „komplexe Texturimprovisationen“ und „Momentimprovisationen“ (S. 191) und veranschaulicht diese „Improvisationstypen“ anhand einiger eingehend besprochener Beispiele. Weder die musikalische Entwicklung der Gruppe wird herausgearbeitet, noch wird deren Musik (wie zuvor bei den Kompositionen Evangelistis) vor dem Hintergrund weiterer zeitgenössischer Improvisationsensembles eingehend betrachtet. Zwar erwähnt Wagner die *Musica elettronica viva*, AMM und *New Phonic Art* (S. 251–253), und deutet kurz den einen oder anderen Unterschied zu Nuova Consonanza an. Die Charakterisierung der genannten Ensembles und daher auch der Vergleich mit der Gruppe um Evangelisti bleiben jedoch unbefriedigend. Zudem wäre die Berücksichtigung weiterer musikalisch verwandter Formationen wie dem *Spontaneous Music Ensemble*, der *Music Improvisation Company* oder der entscheidend auf Improvisationen basierenden Kompositionen Giacinto Scelsis hilfreich gewesen, um den spezifischen Ansatz von Nuova Consonanza besser herausstellen zu können. Immerhin veröffentlichten Nuova Consonanza 1976 (auf dem von Wagner nicht angesprochenen Album *Musica su schemi*) eine Improvisation mit dem Titel *Omaggio a Giacinto Scelsi*.

Dass Wagner die Musik von Nuova Consonanza vor dem Hintergrund systematischer Überlegungen zur (freien) Improvisation und damit eher unabhängig von zeitgleichen historischen Phänomenen diskutiert, führt abschließend sogar zur wenig hilfreichen Einbeziehung philosophischer Überlegungen Jean-François Lyotards zum Ereignischarakter der Kunst. Denn der Position Lyotards ist etwa die Konzeption John Cages deutlich näher als die Auffassung Evangelistis und die Praxis von Nuova

Consonanza. Und Evangelistis musikalische Distanz zu Cage (Aleatorik versus Indeterminacy) ist offensichtlich. Erinnert sei nur an Evangelistis Festhalten am Werkbegriff auch für seine Improvisationen.

Für die weitere Beschäftigung mit den Kompositionen Evangelistis und seines Umfelds sowie mit den Improvisationen von Nuova Consonanza liefert Wagner insgesamt jedoch eine unverzichtbare Grundlage und leistet damit einen wichtigen Beitrag zu historischen, in engem Kontakt zur Neuen Musik entstandenen Improvisationsprojekten seit den 1960er-Jahren.

(September 2006)

Jürgen Arndt

Kirchenmusik zwischen Säkularisation und Restauration. Hrsg. von Friedrich Wilhelm RIEDEL, Sinzig: Studio Verlag 2006. 415 S., Abb. (Kirchenmusikalische Studien. Band 10.)

Die Französische Revolution, die Herrschaft Napoleons, der Reichsdeputationshauptschluss 1803 und das Ende des Heiligen Römischen Reichs 1806 bedeuteten für ganz Europa einen gewaltigen Umbruch. Die Säkularisation fast aller geistlichen Territorien und die Aufhebung zahlreicher Klöster hatten vor allem in den katholischen Ländern große Auswirkungen auf die Kultur im Allgemeinen und auf die Pflege der Kirchenmusik im Besonderen. Diesem Thema widmete sich 2003 ein von der Gesellschaft für Musikforschung, der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e. V. und der Gesellschaft Klostermusik in Schwaben e. V. veranstaltetes interdisziplinäres Symposium in Ottobeuren, dessen Vorträge in diesem Band vereint sind.

Einleitend schildert der Kirchenhistoriker Peter Claus Hartmann die politischen Umwälzungen. Der Säkularisation ging die Säkularisierung voraus: Die Aufhebung des Jesuitenordens, die katholische Aufklärung und die Reformen Josephs II. hatten den Veränderungen den Weg bereitet. Drei fundierte Beiträge über die Kirchenmusikpflege der Jesuiten in Südamerika (Johannes Meier), München (Robert Münster) und Ungarn (Katalin Kim-Szacsvai) schildern die Verluste, vor allem der Figuralmusik im Gottesdienst. Auch die Aufhebung der Klöster bedeutete zunächst den Verlust der Grundlage für eine Musikpflege auch auf dem

Land. Trotzdem versucht die heutige Forschung „die Veränderungen rund um das Jahr 1803 nicht mehr einseitig als Verlust, Zerstörung und Traditionsbruch darzustellen [...], sondern vielmehr wertfrei in ihrer Ambivalenz zu begreifen“ (S. 145). „Die führende Trägerschaft der Kirchenmusik“ verlagerte sich von den Klöstern und barocken Höfen auf das Bürgertum nicht nur der großen Städte (so Friedrich W. Riedel in seinem einleitenden Beitrag über die „Kirchenmusik in der ständisch gegliederten Gesellschaft am Ende des Heiligen Römischen Reiches“). Beispielhaft beschreibt dies Josef Focht in seiner Studie über „Die Auswirkungen der Klostersaufhebungen im oberbayerischen Landkreis Dachau“. In großen Städten wie Salzburg (Gerhard Walterskirchen) und München (Siegfried Gmeinwieser) konnte sich allmählich ein bürgerliches Musikleben entwickeln, in kleineren Städten wie Memmingen bedeutete die Aufhebung des Kreuzherrenklosters zunächst nur den Wegfall eines katholischen, aber auf ökumenische Zusammenarbeit gegründeten Akzents im Musikleben der evangelisch geprägten Stadt (Johannes Hoyer). Weniger eingreifend wirkten die Veränderungen in den südosteuropäischen Bistümern (Franz Metz), z. B. in Olmütz (Jiri Senhal). Allerdings ging in der Slowakei ein „goldenes Zeitalter“ franziskanischer Musikpflege zu Ende (Ladislav Kacic). Vor allem die Figuralmusik im Gottesdienst verlor immer mehr an Boden, nicht nur durch den Wegfall ihrer Träger, sondern auch durch den aufkommenden Caecilianismus.

Christoph Schmiders weitausgreifender Beitrag „Vom Bistum Konstanz zum Erzbistum Freiburg – Entwicklungstendenzen der Kirchenmusik zwischen aufgeklärter und caecilianischer Reform“ zeigt Entwicklungen, die wohl auch in anderen Territorien stattfanden, obgleich die Veränderungen im Südwesten, zu denen u. a. die Neuordnung der Bistümer gehörte, besonders „grundstürzend“ waren (S. 264). Dennoch stand den Reformbewegungen von der Aufklärung bis zum Caecilianismus ein ausgeprägtes Beharrungsvermögen der Bevölkerung gegenüber, zumal die Kirchenleitung im 19. Jahrhundert wenig Einfluss auf die praktische Gestaltung der Kirchenmusik hatte (S. 260). Die starke Einwirkung Napoleons und der französischen Verwaltung auf die

Kirchenmusik in Mainz (Werner Pelz) und im neugeschaffenen Bistum Aachen (Norbert Jers) wurde im Laufe des 19. Jahrhunderts abgelöst vom Einfluss der Caecilianer und der bürgerlichen Musikvereine, die den Kirchenmusikern in Zeiten schmalere Ressourcen weitere Betätigungsfelder boten, konkret aufgezeigt am Wirken des Aachener Kirchenmusiklers Theodor Zimmers. Demgegenüber kann Joachim Krenmer die „Auswirkungen des Reichsdeputationshauptschlusses auf die Kirchenmusik in den lutherischen Territorien Norddeutschlands“ als relativ gering bezeichnen, da dort die in den katholischen Ländern anstehende Umstrukturierung bereits durch die Reformation vollzogen war. Ähnliches gilt für England. Eine detailreiche und lebendige Schilderung der Kirchenmusikpflege in den englischen Landpfarreien durch Hilary Davidson ist den Studien als „Praeludium“ vorangestellt.

Die Stärke des Bandes besteht neben seiner interdisziplinären Ausrichtung in den detaillierten, aus neu erschlossenen Quellen schöpfenden Schilderungen des Musiklebens abseits der großen Zentren. Die Dramatik der Vorgänge erschließt sich eben erst im Detail, so z. B. in der Darstellung des Schicksals der Kirchenschätze und liturgischen Geräte vor allem im badischen Raum durch den Kunsthistoriker Johann Michael Fritz, der sich seit Jahren mit diesem vernachlässigten Thema beschäftigt. Von den Verlusten der Klosterbibliotheken berichtet am Beispiel von Martin Gerbert Franz Körndle. Immerhin sind die überlebenden Bibliotheksbestände der Bayerischen Klöster in der heutigen Bayerischen Staatsbibliothek zusammengefasst. Unabhängig von den politischen Ereignissen vollzog sich im Kirchenbau der Stilwandel vom Klassizismus über den Eklektizismus zum Historismus, den der Kunsthistoriker Michael Bringmann in seinem von zahlreichen schönen Abbildungen begleiteten Beitrag beschreibt. Der Orgelbau erlebte eine Zeit des Niedergangs und eine Neuorientierung der überlebenden Firmen am Markt (Martin Balz).

Insgesamt vermittelt der Band ein lebendiges, fesselndes Bild von den vielfältigen, bisher kaum erforschten Tendenzen der Kirchenmusikpflege in weiten Teilen Europas in den Jahrzehnten um 1800.
(September 2006)

Magda Marx-Weber

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

Die Beschreibung der inzwischen längst etablierten Club- und Technoszene Berlins von Innen heraus: Auf ein solches Buch hat man gewartet. Etwa, weil Fragen zum aktuellen Musikleben in den letzten Jahren rar geworden sind und die spürbaren Veränderungen im Musikgeschmack und dem Umgang mit Musik im täglichen Leben weitere Beachtung benötigen oder weil sich das von Sabine Vogt beschriebene Musikleben der Clubs inzwischen deutschlandweit und mit regionalen Spezifikationen vermutlich auch europaweit, wenn nicht weltweit verbreitet hat und damit neue Arten der Musikausübung und des musikalischen Verhaltens entstanden sind, die aufgrund der zu erwartenden Dauerhaftigkeit der zu beobachtenden Phänomene für Musikwissenschaftler interessant sein sollten.

Um einen Einblick in die – dem normalen Leben gegenüber relativ abgeschottete – Szene erhalten zu können, ist Sabine Vogt um die Jahrtausendwende über mehrere Jahre hinweg ihr Mitglied geworden. Sie hat sich dabei nacheinander in einschlägigen Clubs bewegt, die dort üblichen Verhaltensweisen gelernt und langsam Bekanntschaft mit ca. fünfzig Mitgliedern der Szene geschlossen, von denen sie einige intensiv zu ihren Einstellungen zu Musik und dem Leben interviewte. Fünf der insgesamt 17 Interviews, geführt mit sehr verschiedenen „Typen“ der Szenemitglieder, stehen exemplarisch im Zentrum ihrer Darstellung. Ein junges Arbeitslosen-Pärchen, eine Personal-sachbearbeiterin in einem hippen IT-Unternehmen, ein Teilzeit-DJ mit Migrationshintergrund und ein Szene-anerkannter Musiker, der in der DDR aufgewachsen ist, werden portraitiert und vor dem Hintergrund von allgemeinen Beobachtungen auf der Szene sowie verschiedener (musik-)soziologischer und psychologischer Theorien mehrstufig analysiert. Jede „Einzelfallstudie“ aus Interview, Lebenslauf, musikalischer Identität und Lebenseinstellung wird somit an speziellen Punkten des Einzelfalles vertieft und verallgemeinert. Dazu kommt neben dem einleitenden theoretisch-methodischen Kapitel etwa in der Mitte des Bandes ein Kapitel zur teilweise historischen

Beschreibung der „Jugend Szenen“ in West- und Ostberlin sowie am Ende des Bandes eine allgemeine Charakterisierung der Clubszene Gesamtberlins und ihrer kulturellen Werte, die sich im Wesentlichen aus Bewohnern der ehemaligen BRD zusammensetzte und sich bevorzugt in den vernachlässigten Teilen des östlichen Zentrums der Stadt etabliert hatte. Dort lebten die Szenemitglieder ihre Wünsche und Ideale und schufen sich daraus eine eigene Realität nach dem Prinzip der totalen Entgrenzung, hoch technisiert – besonders was die Musik anbelangt – und bevorzugt in alten, halb verfallenen Gebäuden und Räumen lebend, mehr nachts als tags und immer „gut drauf“, Arbeits-, Privat- und öffentliches Leben vermengend, Musik (fast) immer gekoppelt an Bewegung (Tanz) etc. Auch die schrankenlose und gleichwertige Interaktion zwischen Tänzern untereinander ebenso wie mit dem DJ, die Sabine Vogt genau beobachtete und darstellte, gehört dazu. Dennoch ist keine komplette Auflösung von sozialer Struktur die Folge, sondern die Bildung szenespezifischer sozialer und kultureller Regeln und Werte, zu denen Techno und bestimmte Formen der meist im privaten Rahmen öffentlich aufgeführten Hausmusik als spezifische Musik gehören. Dies bedeutet, dass sich sowohl eigene Musikstile als auch eigene Umgangsformen mit Musik herausgebildet haben. Grundsätzlich geht das Konzept also auf Feldforschung zu Hause in einer dennoch fremden Teilkultur zu betreiben, denn es kommen neue und interessante Informationen zu Tage.

Doch es finden sich auch deutliche Mängel. Im Wesentlichen bestehen sie in den, im ganzen Buch verteilten, überbordenden Detailinformationen, die von einer Vielzahl theoretischer Literatur aus verschiedenen Fachgebieten ergänzt wird, die bei Bedarf erläuternd oder als Analysegrundlage Einsatz findet. Schon im theoretisch-methodischen Anfangskapitel stellt Sabine Vogt viele verschiedene Ansätze vor, setzt sie parallel, anstatt sie gegeneinander abzuwägen und den sinnvollsten für ihre Arbeit weiterzuverfolgen oder ihn selbst zu entwickeln. Gleichzeitig verzettelt sich die Autorin in lange Erklärungen und Herleitungen zur Subjektivität einer solchen Feldforschung. Ebenso langatmig sind die Darlegungen der Einzelfälle. Immer wieder vermischen sich

Darstellung und Kommentar, allgemeine Beschreibung und theoretischer Hintergrund. Es fällt dabei nicht leicht, den jeweiligen Gedankengang nachzuvollziehen; gelegentlich ist das gar nicht möglich, etwa wenn im schwächsten ersten Portraitkapitel die Analyse kaum zur Beschreibung, wohl aber zur musikpsychologischen Literatur passt. Darüber hinaus wechseln die Perspektiven. So analysiert Sabine Vogt das Portrait des Arbeitslosenpärchens nach dem jeweiligen geschlechtsspezifischen Selbstbild, das an den musikalischen Vorlieben abzulesen ist, auch wenn sich deren Kriterien in der Beschreibung bestenfalls indirekt finden lassen. Sie behält die Fragestellung bei dem folgenden Portrait der Personalsachbearbeiterin teilweise bei, weitet sie aber noch zur Beschreibung des allgemeinen Lebensstils aus und zieht sie für die Portraits des Teilzeit-DJ und des Musikers nicht mehr heran. Hier gibt es jeweils andere Perspektiven wie die Musiksozialisation eines Migrantenkindes bzw. die Vorläufer des Techno in der DDR. Spätestens hier wünscht man sich eine traditionelle ethnologische Darstellungsweise, bei der Sachpunkte mit erfragten und erlebten Beispielen und Anekdoten sowie theoretischer Literatur belegt werden und am Ende ein Gesamtbild für den Leser entsteht. Sabine Vogts scheinbar an der qualitativen Sozialforschung orientierte Darstellungsweise dagegen ist vielfältig und bunt, ein offenes Patchwork, das kein gerundetes Bild ergibt. Vielleicht war das Absicht, denn das Buch wirkt genauso gesampelt wie Techno und seine Varianten, dessen Lebensform hier untersucht wurde – vielleicht wollte die Autorin auch nur zuviel auf einmal. Sei's drum. Mag die Darstellung auch unglücklich sein, Idee und Durchführung sind hervorragend und machen das Buch lesenswert.

(August 2006)

Martha Brech

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

Zu Zeiten ihrer Gründung bewegte die Systematische Musikwissenschaft und die Musikethnologie die Frage nach dem Ursprung der Musik. Ist eine gemeinsame Grundlage auszu-

machen und Musik deshalb die universell verständliche Sprache, als welche sie gelegentlich bezeichnet wird, oder schließen die kulturellen Besonderheiten der Musikarten und -stile in der Welt jede Interkulturalität aus? Die Frage war weder eindeutig noch einseitig zu klären und geriet in Vergessenheit. Mit einem neuen, zeitgemäßen Ansatz holt sie Inge Cordes dort nun wieder heraus: Die Dichotomie, die ihre Vorgänger in der Frage nach der Interkulturalität der Musik sahen, nimmt sie nicht mehr an, sondern geht davon aus, dass sich in Musik beide Aspekte gleichzeitig finden lassen. Ein Musikstück kann demnach neben seiner kulturspezifischen Information auch universell verständliche Elemente enthalten, die sich quasi „herausfiltern“ lassen. Inge Cordes nennt diese universellen Elemente biologische Ausdrucksmuster, die allen Menschen gemeinsam verständlich sind. Dementsprechend hält sie sich auf der Suche nach den Kriterien für diese universellen Elemente in der Musik an Erkenntnisse der Entwicklungspsychologie und der Verhaltensforschung. Ihnen zufolge reagieren Säuglinge ebenso wie Primaten spezifisch auf bestimmte expressive Tonhöhen- bzw. Lautverläufe. Also sucht Inge Cordes nach spezifischen, von Tonsystemen unabhängigen Konturen und analysiert die Konturverläufe tonweise in 185 Liedern aus über sechzig weltweit verteilten Ethnien, die in die Kategorien Loblied (42), Kriegslied (38), Lieder zur Aufmerksamkeit (22) und Wiegenlied (83) unterteilt sind und die sie in verschiedenen Archiven sowie in eigener Sammlung bei Migranten zusammenstellte. Da dabei eine Vielzahl unterschiedlicher Konturverläufe pro Lied zu entdecken sind, können nur noch statistische Verfahren zur Beschreibung herangezogen werden. Sie ergeben trotz einer großen Anzahl gleichartiger Konturverläufe in allen Gattungen gleichzeitig deutliche Konturcharakteristika für die Gattungen der Loblieder, der Kriegslieder und der Aufmerksamkeitslieder. Die größte untersuchte Gattung, die Wiegenlieder, zeigte dagegen auch Konturcharakteristika aller drei anderen Gattungen, weshalb Inge Cordes sie weiter untersuchte und dann zu vier Untergruppen kam, die dieselben Konturcharakteristika wie die vier Gruppen der „Erwachsenenlieder“ aufweisen und nach ihrer Vermutung deshalb auch dieselbe emotionale Wirkung hervorrufen wie

diese (wobei sich die vierte Gruppe, der Schwingtypus mit vermuteter beruhigender Wirkung, zusätzlich ergibt). Dies kann Inge Cordes mit den Ergebnissen aus zwei verschiedenen Tests belegen. Auch ein weiterer Test, bei dem den Testpersonen je drei Lieder aus jeder Gruppe der „Erwachsenenlieder“ vorgespielt wurden, die sie dann mittels Adjektivbewertung indirekt klassifizieren sollten, zeigt im Wesentlichen hohe Zuordnungswahrscheinlichkeiten.

Dass spezifische melodische Konturen auch spezifische emotionale Wirkungen vermitteln bzw. erzeugen können und dass diese Wirkungen zum universellen Reaktionsmuster des Menschen gehören, was die Bezeichnung „biologische Ausdrucksmuster“ rechtfertigt, ist daher in hohem Maße plausibel. Ob dies zu entwicklungsgeschichtlichen Betrachtungen wie dem Ursprung von Sprechen und Singen und/oder dem Aufdecken dieser Konturen in Musik des rezenten europäischen Kulturraums (inkl. Unterhaltungsmusik) führen wird oder kann, wie es der Autorin als Ziel vorschwebt, sei dahingestellt. Weitere Forschungen, auch mit anderen Stimuli, Untersuchungsmaterialien oder Fragestellungen sind dazu auf jeden Fall nötig, ebenso interdisziplinäre Zusammenarbeit mit Biologen, Psychologen, speziell Emotionstheoretikern und weiteren Vertretern anderer relevanter Fachgebiete. Einige kurze Blicke in ausgewählte, der Fragestellung angemessene Theorien zu werfen, wie dies Inge Cordes tat – und als Einzelforscherin auch nicht anders tun konnte – reicht letztlich nicht aus, um die Existenz biologischer Ausdrucksmuster in der Musik zu belegen. Doch das soll der Autorin keineswegs vorgehalten werden, die mit ihrem Buch einen guten Grund geliefert hat, die Frage nach den biologisch begründeten Ausdrucksmustern in der Musik wieder aufzugreifen und auch weiterzuverfolgen.

(August 2006)

Martha Brech

Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten. Hrsg. von Patrick PRIMAVESI und Simone MAHRENHOLZ. Schliengen: Edition Argus 2005. 310 S., Abb., Nbsp. (Zeiterfahrung und ästhetische Wahrnehmung. Band 1.)

Mit der Untersuchung des Spannungsverhältnisses „zwischen Ästhetik und Zeiterfah-

rung im Kontext der historischen, anthropologischen und soziologischen Faktoren, durch welche die Wahrnehmung von Rhythmus einem ständigen Veränderungsprozess unterliegt“ (S. 7), stellt sich der vorliegende Band einem zentralen, aber interdisziplinär bislang nur wenig untersuchten Aspekt europäischer Kulturgeschichte. Angesichts der vielen differierenden Auffassungen davon, was Rhythmus ist oder sein kann – sie bewegen sich in einem Spannungsfeld, das von der Deutung des Rhythmus als harmonisches, ordnungs- und sinnstiftendes Prinzip bis hin zu seiner Bewertung als Anzeichen von Regression und massenhafter Gleichschaltung reicht, schließen aber auch den alltäglichen Sprachgebrauch ein, der rhythmische Phänomene in allen Lebensbereichen als Grundprinzipien von Wahrnehmung und gesellschaftlichen Phänomenen kennt –, ergibt sich eine verzwickte Aufgabe, die sich sinnvoll nur aus verschiedenen Perspektiven heraus erschließen lässt. Im Mittelpunkt steht daher, nach einer fundiert auf die verschiedenen Problemstellungen abhebenden Einleitung der Herausgeber, die punktuelle Annäherung von insgesamt 19 Autoren, die in Aufsätzen heterogener methodischer Ausrichtung jeweils einer von vier thematischen Rubriken und damit einem ganz bestimmten Kreis kultureller Phänomene zugeordnet ist. Dabei wird rasch deutlich, dass es nicht allein um die Künste, sondern auch um den Raum der alltäglichen Erfahrung geht, dass es sich bei der – bewussten oder unbewussten – Auseinandersetzung mit den Aspekten des Rhythmischen folglich um ein zentrales Prinzip menschlicher Wahrnehmung und Weltdeutung handelt.

Dass der Rhythmus zu einem die Wahrnehmung intensivierenden produktiven Schock werden kann, erklärt sich durch die seit der Antike dominierende Unterordnung des Rhythmus unter das Melos, die Dieter Mersch in seinem grundlegenden Text „Maß und Differenz. Zum Verhältnis von Mélos und Rhythμός im europäischen Musikdenken“ durch alle Phasen der Musikgeschichte hindurch nachzeichnet und damit den Diskurs zur Themenrubrik „Zeitstrukturen in der Musik“ eröffnet. Dabei beschreibt er, wie mit der historischen Entwicklung hin zur Befreiung und Verselbstständigung des Rhythmus gegenüber Melodie und Harmonie die von der Sprache her gedachte Ka-

tegorie des Sinns oder Inhalts aufs Spiel gesetzt wird und damit auch zur Auflösung anderer Dichotomien – etwa jene zwischen Ton und Nicht-Ton bzw. Klang und Stille – anregt. Da gerade die Musik nach 1945 sich kompositorisch immer wieder aus dem Korsett des Zählens herauszulösen suchte, fokussiert Marion Saxer in ihrem Beitrag „Die Emanzipation von der metrischen Zeitordnung – eine Utopie? Zeitkonzeptionen in der Musik nach 1945“ auf Werke und Konzepte von Künstlern wie John Cage, Morton Feldman, Alvin Lucier oder Achim Wollscheid, in denen das überkommene Verhältnis von Zeitdauer und Metrum auf immer wieder neue Weise in Frage gestellt wird. Als weitere Exemplifizierung dieser systematischen Übersicht kann Regine Elzenheimers Aufsatz dienen, der am Beispiel von Luigi Nono's Streichquartett *Fragmente, Stille – An Diotima* die Strategien einer Neukonzeption des Rhythmischen nachzuweisen versucht und sie in der Loslösung des Rhythmus von metrischem Raster und linear-progressiver Ausrichtung lokalisiert.

Der Stichwort-Trias „Stadt – Körper – Alltag“ nähern sich insgesamt fünf Textbeiträge: Während Ulf Schmidt seinen Aufsatz „Der Rhythmus der Polis. Zeitform und Bewegungsform bei Platon“ dem pädagogischen Effekt und dem organisatorischen Aspekt des für Platon fundamentalen Rhythμός-Prinzips, also dem Weg von der Theorie in die Praxis widmet, liefert Gabriele Klein in „Dancing the Urban. Körper-Rhythmen und der Sound der postindustriellen Stadt“ einen auf der Analyse aktueller Popkulturen basierenden Ansatz der Herausbildung von Körpercodes, die umgekehrt von einer praktizierten Identitätsbildung durch Körper, Tanz und Bewegung ausgeht. Die Rhythmen des Techno, denen hier eine Neukonstitution des Verhältnisses von Körper und Ratio zugeschrieben wird, verfolgt Jürgen Link in seiner Analyse „Basso sincopato. Stau und Beschleunigung im normalistischen ‚Fun and Thrill‘-Band“ bis in die Rhythmisierung der Alltagswelt hinein. Wie in der Popkultur zugleich auch durch Chiffrenbildung neue Wahrnehmungsstrategien entwickelt werden, zeigt Saskia Reither in „46 Cuts in 3 Minuten“ durch ihre Analyse der rhythmisierten Typografie des Musikvideos *The Child*, 1999 realisiert von Antoine Bardou Jacquet und Alex Gopher. Mit Blick auf

eine bestimmte Art von Alltags- oder Gebrauchsliteratur erkundet schließlich Eckhard Schumacher in „Schreibweisen des Alltags. Rainald Goetz' Zeitmitschriften“ ähnliche, dem Rhythmus unterworfenen Entwicklungen im Bereich des Schreibens, bei denen es darum geht, den Prozess des Findens im Fundus des alltäglich Verfügbaren an die Stelle der Imagination zu setzen und mit einer spezifischen Art rhythmisierter Materialbehandlung in nicht-semantische Dimensionen von Sprachlichkeit vorzustoßen.

Die Rubrik „Aisthesis und Poetik“ leitet Simone Mahrenholz mit ihrem Beitrag „Rhythmus als Oszillation zwischen Inkommensuralem“ ein, in dem sie grundlegende theoretische Positionen der Auffassung von Rhythmus einander gegenüberstellt und dies mit der Frage nach der Rhythmuserfahrung als Modell kreativen Handelns verbindet. Die übrigen Texte exemplifizieren den übergeordneten Gesichtspunkt an wichtigen Beispielen aus Philosophie und Literatur: Daniel Payot befasst sich mit der Auslegung des einschlägigen „Aphorismus 84“ aus Friedrich Nietzsches *Fröhlicher Wissenschaft* (1884), Arne Stollberg macht den für die Geschichte der neueren Rhythmustheorie grundlegenden Artikel aus Johann Georg Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* (1794) zum Ausgangspunkt einer Charakterisierung des Rhythmusdenkens bei Johann Gottfried Herder, Bettine Menke fokussiert in ihrem Beitrag „Rhythmus und Gegenwart. Fragmente der Poetik um 1800“ auf den Rhythmus als Prinzip erinnernden Innehaltens in den Literaturtheorien August Wilhelm Schlegels und Novalis', Patrick Primavesi widmet sich der Rhythmus-Auffassung Friedrich Hölderlins, und Thomas Küpper untersucht in seinem Beitrag zu Kleists Erzählung *Die heilige Cäcilie oder Die Gewalt der Musik* den literarischen Versuch einer Aufhebung des herkömmlichen Zeitgefüges.

Die Rubrik „Theater – Tanz – Film“ umreißt schließlich die Rolle des Rhythmus im Kontext von Bühnenkunst, Fotografie und Film. Dass dem Rhythmus im Sinne einer Intensivierung von Ausdruck eine zusätzliche Qualität jenseits von Semantik zukommt, die Rhythmisierung mithin in umfassendem Sinn als Modus der Inszenierung angewandt werden kann, zeigt Hans-Thies Lehmann in seinem Beitrag

„Lehrstück und Möglichkeitssinn“ durch den Blick auf die Sprache und die szenisch-dramatischen Strukturen von Bertolt Brechts Lehrstücken. Gerald Siegmund vergleicht in dem Beitrag „Schrittmuster. Rhythmus im Modernen Tanz“ die in jeweils unterschiedlichen Auffassungen des Körpers gründenden Rhythmus-Ideen von Émile Jacques-Dalcroze und Doris Humphrey; wie den hiermit verbundenen Tendenzen zur Ideologisierung künstlerisch entgegengewirkt werden kann, illustriert er anschließend am Beispiel der Performance *Street Dance* von Lucinda Childs. Diesen Beiträgen zur darstellenden Kunst folgen zwei Reflexionen über die Funktion des Rhythmus in den Bildmedien: Bernd Stiegler beschäftigt sich, ausgehend von der These, dass Fotografie „bildgewordener Rhythmus“ sei, in „Bildfolgen. Der Rhythmus des Sehens in der Geschichte der Fotografie“ mit den Etappen der Fotografiegeschichte bis hin zur Hinterfragung narrativer Zusammenhänge in Bildfolgen des Künstlers Duane Michals. Die filmische Auseinandersetzung mit rhythmischen Prinzipien ist sodann Gegenstand von Burkhardt Lindners Analyse „Der Rhythmus der Montage auf der Treppe von Odessa. Eisensteins Revolutionskunstwerk ‚Panzerkreuzer Potemkin‘“, die den Schnitt selbst als Kunstmittel hervortreten lässt und die Diskontinuität der Einstellungen markiert. Abschließend beschäftigt sich Sabine Nessel mit der ikonischen Einheit, die Körper und Musik im Falle des Rocksängers Elvis Presley bilden, und hinterfragt in ihrem Aufsatz „Der Hüftschwung von Elvis. Rhythmus als Spur vergangener Ekstase“ das Eigenleben der zum Markenzeichen gewordenen rhythmischen Hüftbewegung innerhalb der Pop- und Filmkultur.

Nicht alle hier skizzierten Beiträge weisen dasselbe hohe Reflexionsniveau auf; manche gehen über eine bloße Skizze der jeweils thematisierten Sachverhalte nicht hinaus und können daher im Hinblick auf eine Durchdringung der zugrunde liegenden Fragestellungen nicht vollends überzeugen. Hinzu kommt, dass einige Autorinnen und Autoren sich mitunter zu sehr in ihrer eigenen Ideenwelt bewegen und die Sekundärliteratur zu den gewählten Themen weitgehend aus ihren Überlegungen ausblenden. Eine solche Vorgehensweise erweist sich im Hinblick auf die Anbindung des Dis-

kurses an die wissenschaftliche Forschung letztlich als hinderlich. Dieses Manko ändert jedoch nichts daran, dass es sich bei dem vorliegenden Band um einen bedeutenden und anregenden Versuch handelt, das Phänomen Rhythmus von verschiedenen Seiten her zu begreifen und seine Relevanz zu verdeutlichen. Dass hierbei auch einzelne thematische Lücken zu verzeichnen sind und zudem die ausschließliche Fixierung auf die abendländische Kultur durchaus negativ auffällt, könnte letzten Endes vielleicht dem Charakter des Bandes als „work in progress“ angerechnet werden. Daher müssen nun auch unbedingt weiterführende und stringenter interdisziplinäre Forschungen zu diesem Gebiet folgen. Denn die angesprochenen Phänomene erweisen sich letzten Endes als Bestandteile einer Fragestellung, die nicht nur für sämtliche Künste, sondern auch für das kulturelle Selbstverständnis und Handeln des Menschen von fundamentaler Bedeutung sind. (Juli 2006) Stefan Drees

„Man kehrt nie zurück, man geht immer nur fort.“ Remigration und Musikkultur. Hrsg. von Maren KÖSTER und Dörte SCHMIDT unter Mitarbeit von Matthias PASDZIERNY. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2005. 275 S. Abb., Nbsp., CD.

Die vorliegende Publikation, basierend auf den Beiträgen zur internationalen Tagung „Remigration und Musikkultur“ (Evangelische Akademie Tutzing, November 2003), versteht sich als Beitrag zur Diskussion darüber, welche Bedeutung die Phänomene von Remigration bzw. Nicht-Remigration und ihre individuellen sowie historischen Hintergründe für die jüngere und jüngste Musikgeschichte haben. Die versammelten Beiträge zielen vor allem auf fundamentale interdisziplinäre Themen und behandeln aus unterschiedlichen Perspektiven die Bedingungen ästhetischen Handelns sowie dessen Verwurzelung im politischen und sozialen Umfeld, und zwar ganz im Sinne jener Verwendung von „Musik als Inszenierung kultureller Identität in der Remigration“, der sich Philipp V. Bohlmann in seinem Aufsatz durch Unterscheidung verschiedener Typologien der Remigration exemplarisch anzunähern versucht.

Diese Ausrichtung wird insbesondere dort deutlich, wo durch die Blickwinkel anderer geis-

teswissenschaftlicher Disziplinen ein Schlaglicht auf das Thema geworfen wird, etwa wenn Hans Mommesen („Rückkehr in die verwandelte Heimat“) die Problematik aus der Perspektive der Geschichtswissenschaft beleuchtet oder Josef Ludin („Exil und Rückkehr“) eine aufschlussreiche Analyse der Exil- und Remigrationsituation aus Sicht der Psychoanalyse skizziert. Darüber hinaus setzen die Herausgeberinnen auf fließende Übergänge zwischen wissenschaftlicher Untersuchung und den Berichten von Zeitzeugen, deren persönliche Berichte wichtige Impulse zu einer veränderten Kontextualisierung der ansonsten rein wissenschaftlich betrachteten Fakten beitragen. In diesem Sinne gibt die Publikation Persönlichkeiten wie Gerhard Bronner, Michael Gielen, Eberhard Rebling und Hanns Stein das Wort und enthält als willkommene Ergänzung, eingeleitet durch kurze biografische Texte innerhalb des Bandes, eine dokumentarische CD mit Ausschnitten aus den in Tutzing geführten Gesprächen.

Viele der versammelten Texte bündeln auf prägnante Weise wichtige Erkenntnisse aus der Exilforschung der vergangenen zwei Jahrzehnte und fokussieren sie auf das Phänomen der unterbliebenen oder erfolgten Remigration. Dass dies nicht immer ohne Darstellungsprobleme systematischer Art abgeht, zeigt Maren Kösters kursorischer Überblick über die Remigration von Musikern in der Skizze des Forschungsfelds „Musik-Remigration nach 1945“, denn die Autorin versucht hier, zwei unterschiedliche Gruppen von Kriterien – jene der Ursachen und jene der historischen Zeitabschnitte – auf einer Diskursebene miteinander zu vermischen. Ihr Ansatz ist daher für die Praxis eher ungeeignet und lässt zudem berechtigte Zweifel daran aufkommen, ob die Erstellung einer Systematik überhaupt ein adäquates Verfahren der Annäherung an die thematischen Aspekte der Remigrationsforschung sein kann.

Die Überzeugungsarbeit leisten daher vor allem jene Aufsätze, die dazu beitragen, die Remigration als Bündel von Kriterien zu verstehen, das die Entwicklung des Kulturlebens und der Geisteswissenschaften in beiden deutschen Staaten der Nachkriegszeit entscheidend geprägt hat und die Fremdwahrnehmung der spezifisch deutschen Musikästhetik in einigen wesentlichen Details bis zum heutigen Tag beein-

flusst. Damit wird – und dies zeigen u. a. Dörte Schmidts Ausführungen zur Remigration Theodor W. Adornos – die Remigrationsproblematik zum zentralen Ausgangspunkt für das Verständnis der gegenwärtigen kulturellen Situation. Die wichtigen Fragestellungen des Bandes zielen damit nicht allein auf eine Klärung zurückliegender historischer Fakten ab, sondern bemühen sich vor allem auch um ein Verständnis substantieller Aspekte der neueren Musik- und Kulturgeschichtsschreibung und deren Leitkategorien (wie etwa jene der „Avantgarde“).

Die Publikation ist folglich dort am interessantesten, wo sie Fragen über die biografischen Situationen hinaus stellt und sich damit auf kulturwissenschaftliche Probleme ausrichtet, denen der Gedanke zugrunde liegt, dass die Remigration von Personen ganz „offensichtlich von der der Ideen und der Werke nicht zu trennen“ ist (Schmidt, S. 94). Entsprechend zeichnet etwa Ulf Scharlaus Beitrag zur Remigration von Musikern im Deutschen Rundfunk nach 1945 ebenso wichtige Entwicklungslinien nach wie Reinhard Kapps zentraler Beitrag zur Interpretationsforschung, dessen ins Detail gehende Sichtweise den Finger auch auf bislang unbewiesene kolportierte Mythen legt und in diesem Zusammenhang einige fundamentale Missverständnisse aus den Bereichen von Rezeption und Interpretation aufdeckt.

Der Blick gerade auf diese äußerst differenzierten Beiträge verdeutlicht aber auch etwas anderes: Wie sich die deutsche Kulturgeschichte ohne Bezug auf das Phänomen der Remigration offenbar nur unvollständig erschließen lässt, macht eine Betrachtung der Remigration ohne eine Analyse des Exils und seiner jeweils spezifischen Bedingungen – und dies betrifft sowohl die Ursachen der Emigration als auch die Aktivitäten während des Aufenthalts im Exilland selbst – keinen rechten Sinn. Daraus ergibt sich jedoch eine wichtige Konsequenz, die als kritischer Einwand gegen das zentrale Anliegen des Bandes formuliert werden kann: Einen eigenen Zweig der Remigrationsforschung von der Exilforschung abzukoppeln, wie es einige Beiträge befürworten, hieße, das Verständnis übergreifender Zusammenhänge zu erschweren oder gar aufs Spiel zu setzen. Da solche Fragestellungen seit Jahren zu den Untersuchungsgegenständen einer sorgfältig durchgeführten Exilfor-

schung gehören, ist die Isolation der Remigrationssituation und ihrer Folgen – und damit die Forcierung eines gesonderten Forschungszweigs – im Sinne eines eher synthetisierenden kulturwissenschaftlichen Ansatzes wenig sinnvoll. Viel wichtiger erscheint es dagegen, die Erkenntnisse auszuweiten und aus dem beschränkten Rahmen der musikbezogenen Exilforschung heraus auf die aktuelle Diskussion um die Migrationsproblematik zu übertragen. Denn der Blick auf die Entwicklungen der Vergangenheit mag zwar vieles erhellen, sollte aber nicht den Blick auf die Gegenwart trüben.

In editorischer Hinsicht sehr positiv zu bewerten ist die ausführliche, zwanzigseitige Bibliografie, die eine erste Orientierung im Bereich der Exilforschung erlaubt, so dass der Band auch der Funktion eines aktuellen Kompendiums gerecht wird. Diesem Zweck dient auch das Personenregister des Bandes. Allerdings ist nicht einsichtig, nach welchen Kriterien es erstellt wurde, sind doch die Fußnoten der einzelnen Beiträge nicht oder nur teilweise erschlossen. Insbesondere für Aufsätze mit ausgedehnten und wichtigen Fußnoten-Diskursen – und hier seien vor allem die Texte von Dörte Schmidt und Reinhard Kapp genannt – erweist sich dies bisweilen als nachteilig und schmälert den ansonsten guten Eindruck der Publikation ein klein wenig.

(Juni 2006)

Stefan Drees

HEINRICH SCHÜTZ: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 8/9: Cationes sacrae 1625. Lateinische Motetten für vier Stimmen und Basso continuo. Neuausgabe von Heide VOLCKMAR-WASCHK. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. XVII, 221 S.

Im Anschluss an ihre Monographie über Heinrich Schütz' Opus 4, die *Cationes sacrae* von 1625 (siehe die Besprechung in *Mf* 58, 2005, S. 88–90), legt Heide Volckmar-Waschk eine Neuausgabe dieser Werksammlung vor, durch die der Verlag die alte Ausgabe von Gottfried Grote (1960) ersetzt. Deren Intention war es, die Stücke der Singpraxis der gemischten Chöre durch Transpositionen nahezubringen; außerdem sollte die Sprach-Hürde durch Unterlegung von zusätzlichen singbaren Zweitexten überwunden werden. Die neue Ausgabe setzt andere Prioritäten. Vor allem wird es

durch die Beibehaltung der originalen Lage leicht möglich, sich ein Bild von der in diesem Opus außerordentlich vielfältigen modalen Anlage zu machen (von der die Herausgeberin in ihrer Monographie über das Werk ausführlich gehandelt hatte). Für die Editionsprinzipien beruft sich die Herausgeberin auf die Richtlinien für die Edition von Musik des Generalbasszeitalters im *Erbe deutscher Musik* und auf den Usus der jüngeren Bände der Neuen Schütz-Ausgabe. Das bedeutet konkret: Beibehaltung der originalen Notenwerte (auch in der Proportio tripla) und Verwendung von Taktstrichen (nicht Mensurstrichen). Abweichend von den *Erbe*-Prinzipien wird auf eine Aussetzung des Generalbasses verzichtet, wobei man sich in diesem Falle darauf berufen kann, dass Schütz sich als Vorlage für den mitspielenden Organisten die Partitur gewünscht hat. Auch auf eine deutsche Übersetzung wird verzichtet. (Die der älteren Ausgabe ist von der Praxis ohnehin kaum angenommen worden.) Anders als in den jüngeren Bänden der Neuen Schütz-Ausgabe ist im vorliegenden Band als Takteinheit die Brevis (statt der Seminbrevis) gewählt. Diese Entscheidung kann sich auf die Notation der originalen Generalbassstimme stützen, nicht aber auf die madrigalische Rhythmus-Struktur der Kompositionen; beim gehäuften Vorkommen von kleineren Notenwerten beeinträchtigt sie die Lesbarkeit.

Als Vorlage benutzte die Herausgeberin – wie schon Spitta und Grote – das in Wolfenbüttel erhaltene Handexemplar des Komponisten mit gelegentlichen autographen Korrekturen. Im Kritischen Bericht wird auch die schon von Spitta diskutierte Lüneburger Partiturohandschrift KN 209 erwähnt. Ihrer Funktion nach ist sie, wie im Kritischen Bericht überzeugend dargelegt, „die Spielpartitur eines Organisten [...], der – wie Schütz es selbst im Vorwort des Bc.-Stimmbuches empfiehlt – die Vokalstimmen zur Begleitung intavoliert hat“ (S. 206). Ob diese Quelle ausschließlich auf den Originaldruck zurückgeht, oder ob sich in ihr ältere, hinter den Originaldruck zurückgehende Lesarten erhalten haben – was weder Spitta noch Grote gänzlich ausschließen mochten –, scheint indessen nach wie vor nicht restlos geklärt.

Der Notentext macht den Eindruck großer Zuverlässigkeit. (Allerdings sollte in T. 18 von Nr. 6 die erste Note des Cantus g' heißen [so in

der Handschrift Lüneburg], und das funktionslose zweite Erhöhungszeichen über der zweiten Continuo-Note in T. 25 desselben Stückes sollte wegfallen.) Insgesamt liegt mit der neuen Ausgabe ein Notentext vor, der den Zugang zu Schütz' frühem Motetten-Opus dank seiner Originalnähe und seinem Verzicht auf unnötiges Beiwerk erleichtert.

(September 2006)

Werner Breig

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Messen, Passionen, oratorische Werke, Band 5b: Matthäus-Passion. Frühfassung BWV 244b.* Hrsg. von Andreas GLÖCKNER. Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. VII, 281 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Messen, Passionen, oratorische Werke, Band 5b: Matthäus-Passion. Frühfassung BWV 244b. Kritischer Bericht von Andreas GLÖCKNER.* Kassel u. a.: Bärenreiter 2004. 87 S.

Die früheste bekannte Fassung von Bachs Matthäus-Passion (BWV 244b) liegt seit 1972 in einer von Alfred Dürr kommentierten Faksimile-Edition innerhalb der Neuen Bach-Ausgabe vor (II/5a), die nun durch eine von Andreas Glöckner besorgte Übertragung ergänzt wird. Quelle für diese Fassung ist eine in der Berliner Amalien-Bibliothek aufbewahrte Handschrift, als deren Schreiber bis vor wenigen Jahren Bachs Schüler und Schwiegersohn Johann Christoph Altnickol galt. Neuere Untersuchungen von Peter Wollny (vgl. *Bach-Jb.* 2002, S. 36–47) haben jedoch ergeben, dass es sich bei dem Kopisten – dies gilt auch für einige andere Bach-Quellen – um Johann Christoph Farlau (geb. 1734/35) handelt, der in Naumburg vermutlich Schüler Altnickols war und in seiner Notenhandschrift die seines Lehrers mit geradezu verblüffender Treue nachgebildet hat. Die Handschrift ist somit um einiges jünger als früher angenommen (wohl um 1755); und viele Fehler und Ungereimtheiten, auf die schon Dürr hingewiesen hat, erklären sich nun leichter durch die Jugend und Unerfahrenheit des Schreibers. Durch die neue Schreiberidentifizierung wird freilich die Bedeutung der Quelle für die Überlieferung des Werktextes nicht tangiert. Vermutlich ist in ihr die Werkgestalt der Aufführungen von 1727 und 1729 dokumen-

tiert; und vielleicht geht sie sogar direkt auf Bachs autographe Urschrift der Passion zurück. Die Unterschiede zur Fassung des neuen Autographs von 1736 sind bekannt, doch sei an die wichtigsten erinnert: Der I. Teil endet mit dem „schlichten“ vierstimmigen Choralatz „Jesum laß ich nicht von mir“ statt mit dem großen (ursprünglich für die *Johannes-Passion* geschrieben) monumentalen Choralchor „O Mensch, bewein dein Sünde groß“; die zweichörigen Sätze haben eine gemeinsame Continuo-Stimme; die Evangelisten-Rezitative sind noch mit durchgehaltenen Noten geschrieben; die Arie „Komm, süßes Kreuz“ samt dem vorangehenden *Accompagnato* haben im *Instrumentarium Liuti* statt der späteren *Viola da gamba*, und eine Reihe von Sätzen zeigt frühere Lesarten, die später in der von Bach bekannten Weise weitergebildet und verfeinert wurden, so dass Dürr 1972 urteilen konnte, dass „nahezu alle Veränderungen in Richtung auf die [...] spätere Fassung einwandfreie Verbesserungen darstellen“ (Vorwort zur Faksimile-Ausgabe, S. V). Der neue Blick auf die Quelle legte es nahe, im Kritischen Bericht eine erneute Diskussion über die Vor- und Frühgeschichte von Bachs *Opus magnum* zu führen. Glöckner gibt eine Zusammenschau aller relevanten Gesichtspunkte, ohne freilich dem lückenhaften dokumentarischen Material klarere Lösungen abringen zu wollen als es hergibt. Der Notentext lässt die Frühfassung in ihrem eigenen Charakter erkennen (die Einfügung des Choralatzes Nr. 17 nach Analogie der späteren Fassung ist überzeugend begründet) und emendiert lediglich die eindeutigen Schreibversehen Farlaus. In einem Punkt hätte vielleicht eine Unsicherheit noch deutlicher ausgedrückt werden können, nämlich in der Besetzung des *Cantus firmus* „O Lamm Gottes, unschuldig“ im Eingangschor. Die Quelle gibt als Besetzung „Organo“ (gemeint ist offenbar die gerade renovierte „Schwalbennest-Orgel“ der Thomaskirche) und lässt die Stimme ohne eigentliche Textierung. Der Text auf Blatt 4^v der Handschrift ist nicht unterlegt, sondern in Zierbuchstaben spruchbandartig über die ersten beiden Choralzeilen geschrieben. (Dass der Text in Picanders Libretto vollständig steht, besagt wenig über Bachs Art des Choralzitats.) Im Notenband sind die Angabe „Soprano in ripieno“ und der Text von Choralzeile 3 an zwar durch Kur-

sivschrift korrekt als Herausgeberzutaten gekennzeichnet, doch lässt der Kritische Bericht keine Zweifel daran offen, dass der Choral „wie bei den späteren Aufführungen der Passion [...] von Sopran und Orgel auszuführen“ ist (S. 36). Gewiss würde es sich lohnen, sich bei Aufführungen der Frühfassung an Alfred Dürrs neutraler abwägendes Urteil zu erinnern (Neue Bach-Ausgabe II/5a, S. VIII) und die quellennähere rein instrumentale Ausführung des Chorals zu erproben.

(September 2006)

Werner Breig

Eingegangene Schriften

bang. Pure Data. Koordination: Fränk ZIMMER. Hofheim: Wolke Verlag 2006. 175 S., Abb., CD

Begegnungen mit Barbara Heller. Hrsg. von Ulla LEVENS. Hofheim: Wolke Verlag 2006. 364 S., Abb., Nbsp., CD

PIETER BERGÉ: Arnold Schönberg en de Zeitoper. Leuven: Universitaire Pers Leuven 2006. 238 S., Nbsp. (Symbolae. Facultatis Litterarum Lovaniensis. Series B/Vol. 36.)

Critical Composition Today. Hrsg. von Claus-Steffen MAHNKOPF. Hofheim: Wolke Verlag 2006. 209 S., Abb., Nbsp. (New Music and Aesthetics in the 21st Century. Band 5.)

STEPHEN DOWNES: The Muse as Eros. Music, Erotic Fantasy and Male Creativity in the Romantic and Modern Imagination. Aldershot: Ashgate 2006. 300 S., Nbsp.

ERNST-JÜRGEN DREYER/BERND-INGO FRIEDRICH: „Mit Begeisterung und nicht für Geld geschrieben“. Das musikalische Werk des Dichters Leopold Schefer. Görlitz: Verlag Gunter Oettel 2006. 208 S., Abb., Nbsp.

THEODOR DUMITRESCU: John Dygon's „Proportiones practicabiles secundum Gaffurium“ (Practical proportions according to Gaffurius). New Critical Text, Translation, Annotations, and Indices. Urbana-Chicago: University of Illinois Press 2006. XI, 194 S., Nbsp. (Studies in the History of Music Theory and Literature. Volume 2.)

ARNFRIED EDLER: Gattungen der Musik für Tasteninstrumente, Teil 1: Von den Anfängen bis 1750, Laaber 1997; Teil 2: Von 1750 bis 1830, Laaber 2003; Teil 3: Von 1830 bis zur Gegenwart. Laaber: Laaber-Verlag 2004. 462 S., 384 S., 392 S., Abb., Nbsp. (Handbuch der musikalischen Gattungen, Band 7, 1–3.)

Electronics in New Music. Published in Collaboration with the Bludenzer Tage zeitgemäßer Musik. Hrsg. von Claus-Steffen MAHNKOPF, Frank COX und Wolfram SCHURIG. Hofheim: Wolke Verlag 2006. 253 S., Abb., Nbsp. (New Music and Aesthetics in the 21st Century. Band 4.)

BÉNÉDICTE EVEN-LASSMANN: Les musiciens liégeois au service des Habsbourg d'Autriche au XVI^e siècle. Tutzing: Hans Schneider 2006. 302 S., Abb., Nbsp.

MATTHIAS FALKE: Die Symphonie zwischen Schumann und Brahms. Studien zu Max Bruch und Robert Volkmann. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2006. 343 S., Nbsp. (musicologica berolinensia. Band 14.)

CHRISTINE FESEFELDT: Bild – Körper – Schrift. Zur Poetik und Kompositionspraxis bei Pierre Boulez. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2006. 159 S., Nbsp. (Schrift und Bild in Bewegung. Band 14.)

Festschrift Otto Biba zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Ingrid FUCHS. Tutzing: Hans Schneider 2006. 812 S., Abb., Nbsp.

SABINE GERMANN: Zukunftsmodell Konzertpädagogik. Eine Studie zur Begegnung von Schulen und Sinfonieorchestern. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2006. 109 S.

Heinrich Glarean oder: Die Rettung der Musik aus dem Geist der Antike? Hrsg. von Nicole SCHWINDT. Kassel u. a.: Bärenreiter 2006. 304 S., Nbsp. (Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik. Band 5–2005.)

ETA HARICH-SCHNEIDER: Musikalische Impressionen aus Japan 1941–1957. Hrsg., kommentiert und mit einer Einführung versehen von Ingrid FRITSCH. München: Iudicium 2006. 122 S., Abb., Nbsp.

Hasse-Studien 6/2006. Hrsg. von Wolfgang HOCHSTEIN und Reinhard WIESEND. Stuttgart: Carus-Verlag 2006. 112 S., Abb., Nbsp. (Schriftenreihe der Hasse-Gesellschaften in Hamburg-Bergedorf und München.)

Hasse-Studien. Sonderreihe, Band I: Johann Adolf Hasse in seiner Zeit. Bericht über das Symposium vom 23. bis 26. März 1999 in Hamburg. Hrsg. von Reinhard WIESEND. Stuttgart: Carus-Verlag 2006. 356 S., Abb., Nbsp. (Schriftenreihe der Hasse-Gesellschaften in Hamburg-Bergedorf und München.)

BJÖRN HEILE: The Music of Mauricio Kagel. Aldershot: Ashgate 2006. 209 S. Abb.

BETTINA HINTERTHÜR: Noten nach Plan. Die Musikverlage in der SBZ/DDR – Zensursystem, zentrale Planwirtschaft und deutsch-deutsche Beziehungen bis Anfang der 1960er Jahre. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2006. 574 S. (Beiträge zur Unternehmensgeschichte. Band 23.)

Horizonte des Hörens. Gerd Zacher. Hrsg. von

Matthias GEUTING. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2006. 374 S., Abb., Nbsp.

„Ich schwelge in Mozart ...“. Mozart im Spiegel von Brahms. Katalog zur Ausstellung im Brahms-Institut an der Musikhochschule Lübeck. Hrsg. von Wolfgang SANDBERGER. Lübeck: Brahms-Institut/Musikhochschule Lübeck 2006. 95 S., Abb. (Veröffentlichungen des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck. Band 3.)

ATHANASIOS KIRCHER: Musurgia universalis. Reprint der deutschen Teilübersetzung von Andreas Hirsch, Schwäbisch Hall 1662. Hrsg. von Melanie WALD. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2006. 13*, 375 S.

OTTO CARL ERDMANN VON KOSPOTH: Von Berlin nach München und Venedig. Tagebuch einer musikalischen Reise von Berlin über Dresden, Bayreuth und Nürnberg nach Augsburg, München, Innsbruck und Venedig April bis Dezember 1783. Hrsg. von Carl-Christian Graf VON KOSPOTH. Eingeleitet und kommentiert von Robert MÜNSTER. Weissenhorn: Anton H. Konrad Verlag 2006. 143 S., Abb.

CLEMENS KÜHN: Musiktheorie unterrichten, Musik vermitteln. Erfahrungen – Ideen – Methoden. Ein Handbuch. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2006. 249 S., Nbsp.

Franz Lachner und seine Brüder. Hofkapellmeister zwischen Schubert und Wagner. Bericht über das musikwissenschaftliche Symposium anlässlich des 200. Geburtstages von Franz Lachner, veranstaltet von der Gesellschaft für bayerische Musikgeschichte und dem Institut für Musikwissenschaft der Universität München. München, 24.–26. Oktober 2003. Hrsg. von Stephan HÖRNER und Hartmut SCHICK. Tutzing: Hans Schneider 2006. 500 S., Abb., Nbsp. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 63.)

JOSEPH LEWINSKI/EMMANUELLE DIJON: Ernest Bloch (1880–1959). Sa vie et sa pensée. Band I: Les années de galères (1880–1916). Mit einem Vorwort von Yehudi MENUHIN. Genève: Editions Slatkine 1998. 794 S., Abb.

JOSEPH LEWINSKI/EMMANUELLE DIJON: Ernest Bloch (1880–1959). Sa vie et sa pensée suivi de l'analyse de l'œuvre. Band II: La Consécration américaine (1916–1930). Genève: Editions Slatkine 2001. 947 S., Abb.

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

JOSEPH LEWINSKI/EMMANUELLE DIJON: Ernest Bloch (1880–1959). Sa vie et sa pensée suivi

du catalogue de l'œuvre. Band IV : Le Havre de Paix en Oregon (1939–1959). Genève: Editions Slatkine 2005. 1040 S., Abb.

Albert Lortzing und die Konversationsoper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Bericht vom Roundtable aus Anlaß des 200. Geburtstages von Albert Lortzing am 22. und 23. Oktober 2001 in der Lippischen Landesbibliothek Detmold. Im Auftrag der Albert-Lortzing-Gesellschaft hrsg. von Irmlind CAPELLE. München: Allitera Verlag 2004. 284 S., Nbsp.

Mozart-Jahrbuch 2005 der Akademie für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Redaktion: Henning BEY und Johanna SENIGL. Kassel u. a.: Bärenreiter 2006. 340 S., Abb., Nbsp.

Mozart Studien. Band 15. Hrsg. von Manfred Hermann SCHMID. Tutzing: Hans Schneider 2006. 395 S., Abb., Nbsp.

Music, Theatre and Politics in Germany. 1848 to the Third Reich. Hrsg. von Nikolaus BACHT. Aldershot: Ashgate 2006. 315 S., Nbsp.

Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven. Hrsg. von Corinna HERR und Monika WOITAS. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2006. XIII, 330 S. (Musik – Kultur – Gender. Band 1.)

Penser l'œuvre musicale au XX^e siècle: avec, sans ou contre l'Histoire? Hrsg. von Martin KALTENECKER und François NICOLAS. Paris: Centre de documentation de la musique contemporaine 2006. 134 S.

Le Plaisir musical en France au XVII^e siècle. Hrsg. von Thierry FAVIER und Manuel COUVREUR. Sprimont : Editions Mardaga 2006. 256 S.

Résistances et utopies sonores. Musique et politique au XX^e siècle. Hrsg. von Laurent FENEYROU. Paris: Centre de documentation de la musique contemporaine 2005. 260 S.

WALTER SALMEN: Goethe und der Tanz. Tänze – Bälle – Redouten – Ballette im Leben und Werk. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2006. 138 S., Abb. (Terpsichore. Tanzhistorische Studien. Band 5.)

Die Sammlung Bálint András Varga. Im Auftrag des Archivs der Akademie der Künste hrsg. von Werner GRÜNZWEIG. Hofheim: Wolke Verlag 2006. 158 S., Abb. (Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts. Band 11.)

CARENA SANGL: Der Cäcilianismus in Salzburg unter Erzbischof Johannes Kardinal Katschthaler. Sinzig: Studio Verlag 2005. 340 S., Abb. (Kirchenmusikalische Studien. Band 8./ Schriftenreihe des Konsistorialarchivs. Band 7.)

BERND SCHIRPENBACH: Ästhetische Regulation und hermeneutische Überschreibung. Zum Be-

griff und zur musikwissenschaftlichen Funktion einer korrelativen Hermeneutik im Ausgang von Interpretations- und Wissenschaftskonzeptionen bei Dahlhaus und Eggebrecht. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2006. 213 S. (Monolithographien. Band II.)

SIEGFRIED SCHMALZRIEDT: Ravels Klaviermusik. Ein musikalischer Werkführer. München: Verlag C. H. Beck 2006. 112 S., Nbsp.

BEATE AGNES SCHMIDT: Musik in Goethes „Faust“. Dramaturgie, Rezeption und Aufführungspraxis. Sinzig: Studio Verlag 2006. 509 S., Abb., Nbsp. (Musik und Theater. Band 5.)

AXEL SCHRÖTER: Musik zu den Schauspielen August von Kotzebues. Zur Bühnenpraxis während Goethes Leitung des Weimarer Hoftheaters. Sinzig: Studio Verlag 2006. 339 S., Abb., Nbsp. (Musik und Theater. Band 4.)

Robert Schumann in Endenich (1854–1856): Krankenakten, Briefzeugnisse und zeitgenössische Berichte. Hrsg. von der Akademie der Künste, Berlin, und der Robert-Schumann-Forschungsstelle, Düsseldorf, durch Bernhard R. APPEL. Mit einem Vorwort von Aribert REIMANN. Mainz u. a.: Schott Music 2006. 607 S. (Schumann-Forschungen. Band 11.)

Der späte Schumann. Hrsg. von Ulrich TADDAY. München: Richard Boorberg Verlag 2006. 223 S., Abb., Nbsp. (Musik-Konzepte. Neue Folge. Sonderband.)

The Sequences of Nidaros. A Nordic Repertory and Its European Context. Hrsg. von Lori KRUCKENBERG und Andreas HAUG. Trondheim: Tapir Academic Press 2006. 421 S., Abb., Nbsp. (Senter for middelalderstudier. Skrifter nr. 20.)

ALFRED STENGER: Ästhetik der Tonarten. Charakterisierungen musikalischer Landschaften. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag/Heinrichshofen-Bücher 2006. 359 S., CD

ARNE STOLLBERG: Ohr und Auge – Klang und Form. Facetten einer musikästhetischen Dichotomie bei Johann Gottfried Herder, Richard Wagner und Franz Schreker. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2006. 307 S., Abb., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 58.)

Tanzkultur im Biedermeier. Wissenschaftliche Tagung 1. bis 2. Oktober 2004 Ruprechtshofen, N.Ö. Hrsg. im Auftrag der Benedict Randhartinger-Gesellschaft von Andrea HARRANDT und Erich Wolfgang PARTSCH. Tutzing: Hans Schneider 2006. 120 S., Abb., Nbsp. (Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation. Band 31.)

Theater um Mozart. Begleitbuch zur Ausstellung in Heidelberg und Schwetzingen. Im Auftrag der Heidelberger Akademie der Wissenschaften hrsg. von Bärbel PELKER. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2006. 252 S., Abb.

MANFRED TROJAHN: Schriften zur Musik. Hrsg. von Hans-Joachim WAGNER. Frankfurt am Main – Basel: Stroemfeld Verlag 2006. 519 S.

MELANIE WALD: Welterkenntnis aus Musik. Athanasius Kirchers „Musurgia universalis“ und die Universalwissenschaft im 17. Jahrhundert. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2006. 225 S., Abb., Nbsp. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung. Band 4.)

MEINRAD WALTER: Johann Sebastian Bach. Weihnachtssoratorium. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2006. 198 S., Abb., Nbsp. (Bärenreiter Werkeinführungen.)

Weberiana. Mitteilungen der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft. Heft 16 (Sommer 2006). Redaktion: Frank ZIEGLER. Tutzing: Hans Schneider 2006. 162 S., Abb.

ROLAND WILLMANN: Gebannte Zeit. Studien zum Klavierkonzert György Ligetis. Anif/Salzburg: Verlag Mueller-Speiser 2006. 110 S., Nbsp. (Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge 61.)

Eingegangene Notenausgaben

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V: Klavier- und Lautenwerke. Band 12: Werke zweifelhafter Echtheit für Tasteninstrumente. Hrsg. von Ulrich BARTELS und Frieder REMPP. Kassel u. a.: Bärenreiter 2006. XIV, 145 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kritische Berichte. Serie II. Werkgruppe 5. Band 19: Die Zaubergeigen (Gernot GRUBER und Alfred OREL). Vorgelegt von Rudolf FABER. Kassel u. a.: Bärenreiter 2006. 175 S., Faks.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kritische Berichte. Serie V: Konzerte. Werkgruppe 14: Konzerte für ein oder mehrere Streich-, Blas- und Zupfinstrumente und Orchester. Band 2: Concertone, Sinfonia Concertante (Christoph-Hellmut MAHLING). Vorgelegt von Henning BEY. Kassel u. a.: Bärenreiter 2006. b/38 S., Faks.

THOMAS ROSEINGRAVE: Complete Keyboard Music. Hrsg. von H. Diack JOHNSTONE und RICHARD PLATT. London: Stainer & Bell 2006. XLIII, 130 S. (Musica Britannica. Band 84.)

HEINRICH SCHÜTZ: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Band 5/2: Geistliche Chormusik (1648). Die sechs- und siebenstimmigen Motetten (Nr. 13–29). Hrsg. von Werner BREIG. Kassel u. a.: Bärenreiter 2006. XV, 237 S.

Mitteilungen

Es verstarben:

Prof. Dr. Klaus ENGLER am 11. November 2006 in Ammerbuch,

Prof. Dr. Georg FEDER am 11. Dezember 2006 in Köln (s. Nachruf auf S. 1),

Prof. Dr. Ursula GÜNTHER am 20. November 2006 in Ahrensburg,

Dr. Anneliese LIEBE am 25. Dezember 2006 in Berlin.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. José LÓPEZ CALO zum 85. Geburtstag am 4. Februar,

Prof. Dr. Wolfgang OSTHOFF zum 80. Geburtstag am 17. März,

Prof. Dr. Gösta NEUWIRTH zum 70. Geburtstag am 6. Januar,

Dr. Frieder REMPP zum 65. Geburtstag am 11. März.

*

Prof. Dr. Dr. h. c. Hermann DANUSER (Berlin) wurde am 4. November 2006 zum Corresponding Member der American Musicological Society gewählt. Dies ist die höchste Auszeichnung, die die Gesellschaft für nicht-amerikanische Forscher vergeben kann.

Prof. Dr. Albrecht DÜMLING (Berlin) erhielt am 28. Januar 2007 den zum ersten Mal vergebenen und mit 75.000 Euro dotierten *KAIROS-Preis* der Alfred-Toepfer-Stiftung (Hamburg). Die Stiftung ehrt mit diesem Preis, der zu den höchstdotierten Kulturzeichnungen Europas gehört, Albrecht Dümling für seine Verdienste als Musikwissenschaftler und Musikvermittler bei der Wiederentdeckung NS-verfolgter Komponisten und Musiker sowie der Wiedereingliederung ihres Schaffens in das heutige Musikleben und kulturelle Gedächtnis.

Prof. Dr. Wolfram STEINBECK (Bonn) wurde im Juni 2006 zum Vorsitzender des Trägervereins Joseph Haydn-Institut e. V. gewählt. Er ist Nachfolger von Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller, der dieses Amt nach 29 Jahren niederlegte, dem Vorstand des Vereins aber weiterhin als Beisitzer angehören wird.

Mit dem *Georg-Philipp-Telemann-Preis der Stadt Magdeburg* wird 2007 der BÄRENREITER-VERLAG [Kassel – Basel – London – New York – Prag] geehrt. Die Preisübergabe erfolgte am 4. März 2007 im Gesellschaftshaus Magdeburg vor der 453. Telemann-Sonntagsmusik. Mit der Auszeichnung will Magde-

burg die hervorragenden Verdienste dieses Verlages um die Veröffentlichung und Verbreitung der Werke Telemanns würdigen.

Am Institut für Musikwissenschaft der Universität Würzburg laufen unter Leitung von Prof. Dr. Ulrich Konrad die Arbeiten an dem von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Projekt „Komponieren in Deutschland während der 1930er- und 1940er-Jahre, dargestellt am Werk Winfried Zilligs“. Als wissenschaftliche Mitarbeiter sind Katharina Teschers M. A. und Cand. phil. Christian Lemmerich tätig. Ziel der Untersuchungen ist es, bisherige Forschungsschwerpunkte durch eine Perspektive zu ergänzen, die die musikalischen Werke der Zeit zum Ausgangs- und Mittelpunkt differenzierter Analyse einer näher zu bestimmenden Kategorie „außer-musikalischer Einfluss“ macht. Grundlage der Forschungen wird das Werk Winfried Zilligs sein. An dessen Beispiel entwickelte Methoden und Erkenntnisse werden anschließend auf ihre Übertragbarkeit auf weitere Komponisten seiner Generation geprüft. Hinweise auf Forschungen zu vergleichbaren Themen werden gerne entgegengenommen; die Mitarbeiter des Projektes freuen sich auf einen regen Austausch mit in- und ausländischen Kollegen. E-Mail: christian.lemmerich@mail.uni-wuerzburg.de.

Das Institut 12 der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz veranstaltet vom 13. bis 15. April 2007 in Oberschützen ein wissenschaftliches Symposium zum Thema „Kulturelle Identität durch Musik! – Das Burgenland und seine Nachbarn“. Wissenschaftliche Leitung: Prof. Dr. Klaus Aringer und Dr. Bernhard Habla. Kontakt: klaus.aringer@kug.ac.at oder bernhard.habla@kug.ac.at .

Als Begleitveranstaltung zur Ausstellung „Im Takt der Zeit – 150 Jahre Musikhochschule Stuttgart“ findet am 3. und 4. Mai 2007 im Landesarchiv Baden-Württemberg – Hauptstaatsarchiv Stuttgart die Tagung „Zwischen bürgerlicher Kultur und Akademie – Musikausbildung in Stuttgart und anderswo“ als gemeinsame Veranstaltung des Hauptstaatsarchivs und der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart, Arbeitskreis für Landes- und Ortsgeschichte Stuttgart, statt. Kontakt: Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Tel. 0711/212-4335; Fax 0711/212-4360, E-Mail: hstastuttgart@la-bw.de .

Im Rahmen der *Jahresversammlung des Trägerversins Joseph Haydn-Institut e. V.* findet am 29. Juni 2007 um 18 Uhr in der Universität zu Köln als Beitrag zu der Reihe „2007 – Jahr der Geschichte in Köln“ eine wissenschaftliche Veranstaltung statt, die zugleich dem Gedenken an Georg Feder gewidmet ist. Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller (Köln) wird einen Vortrag zum Thema „Joseph Haydn in Köln. Die Musik des Wiener Klassikers im politischen und kulturellen Wandel des 19. Jahrhunderts“ halten.

Das Magdalen College der Universität Oxford veranstaltet vom 29. Juni bis zum 1. Juli 2007 die Konferenz „Strauss Among The Scholars: An International Forum“. Die Konferenz, die an einer Universität stattfindet, die Richard Strauss 1914 die Ehrendoktorwürde verlieh, soll das Nachdenken über neueste Tendenzen der englisch- und deutschsprachigen Strauss-Forschung befördern und dem Dialog sowie der wechselseitigen Befruchtung zwischen den verschiedenen Deutungstraditionen in Amerika und Europa dienen. Einführende Referate werden von Bryan Gilliam (Duke University) und Walter Werbeck (Universität Greifswald) vorbereitet. Anfragen sind zu richten an: Matthew Werley (Magdalen College, Oxford, matthew.werley@magd.ox.ac.uk) und David Larkin (Christ's College, Cambridge, dl271@cam.ac.uk) .

Vom 8. bis 11. August 2007 findet am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Wien die *Medieval and Renaissance Music Conference 2007* statt (siehe auch www.univie.ac.at/Musikwissenschaft). Willkommen sind alle Themen aus dem musikgeschichtlichen Zeitrahmen des 9. bis 16. Jahrhunderts, die inhaltlich oder methodisch neue Forschungsaspekte beitragen. Dabei sind ausdrücklich auch jüngere Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aufgerufen, ihre einschlägigen Arbeiten einem internationalen Fachpublikum vorzustellen. Neben freien Referaten können zudem Vorschläge für thematisch gebundene Sitzungen mit jeweils drei bis vier Referenten oder Referentinnen berücksichtigt werden. Als mögliche Schwerpunkte kommen nicht zuletzt Themen in Frage, die Quellen aus Wiener bzw. österreichischen Bibliotheken und Archiven einbeziehen und auf diese Weise eine Brücke zwischen dem Tagungsort und dessen reicher musikgeschichtlicher Vergangenheit schlagen. Referatsvorschläge (Abstracts von 250–300 Wörtern) erreichen das Konferenztteam (Prof. Dr. Birgit Lodes, Dr. des. Gundela Bobeth, Stefan Gasch, M. A.) bis zum 15. März 2007 unter der folgenden Adresse: medren2007.musikwissenschaft@univie.ac.at (Word- oder PDF-Attachments).

„No time for losers. Kanonbildung in der populären Musik“ lautet der Titel der 18. Arbeitstagung, die der Arbeitskreis Studium populärer Musik (ASPM) vom 2. bis 4. November 2007 im Tagungszentrum Ostheide, Barendorf (bei Lüneburg), veranstaltet. Untersucht werden öffentliche Kanons wie Charts, Airplaylisten, Umfragen oder Aufstellungen mit den „Hundert besten Songs aller Zeiten“, die regelmäßig von Musikjournalisten zusammengestellt werden. Die Veranstaltung diskutiert jedoch auch heimliche Kanons in den Köpfen von Autoren und Wissenschaftlern, auf deren Hintergrund z. B. Definitionen des Populären versucht, Hierarchien gebildet oder Popmusikgeschichten geschrieben werden. Mit der

Tagung wird sich erstmals die deutschsprachige Populärmusikforschung dieser Thematik widmen. Eingeladen sind Wissenschaftler sämtlicher Disziplinen, die sich mit den vielschichtigen Prozessen der vielfältigen Kanonisierung populärer Musik beschäftigen. Neben Beiträgen zu diesem Schwerpunktthema sind auch freie Forschungsberichte willkommen. Weitere Informationen bei der Geschäftsstelle des ASPM, Ahornweg 154, 25469 Halstenbek, E-Mail: fk8a003@uni-hamburg.de .

An der Hochschule für Musik und Theater Hamburg wird anlässlich des 100. Todestages des Geigers, Komponisten und langjährigen Berliner Hochschulrektors Joseph Joachim vom 9. bis 11. November 2007 eine internationale und interdisziplinäre Tagung zum Thema: „Die Rolle der Musik im jüdischen Akkulturationsprozess“ unter der Leitung von Prof. Dr. Beatrix Borchard und Prof. Dr. Reinhard Flender stattfinden. Informationen über: beatrix.borchard@hfmt-hamburg.de .

Die Schweizer Musikzeitschrift *Dissonanz* richtet in Zusammenarbeit mit dem Schweizerischen Tonkünstlerverein (stv) und der Stiftung Nicati-de Luze den Schreibwettbewerb *PRIX DISSONANCE* für Musikautoren bis 35 Jahren in den Bereichen Musikwissenschaft und Musikjournalismus aus. Zwei Texte (ein deutschsprachiger und ein französischsprachiger) werden prämiert (Gesamtsumme: 8.000 CHF) und in der *Dissonanz* veröffentlicht. Das MAZ – Die Schweizer Journalistenschule (Luzern) stellt einen Förderpreis zur Verfügung. Die Beiträge müssen bis spätestens 31. Mai 2007 gesendet werden an: Redaktion *Dissonanz*, Stichwort: „prix dissonance“, Postfach/c.p.1139, CH-1260 Nyon 1, sowie als E-Mail an: dissonance@swissonline.ch. Weitere Informationen unter: www.dissonanz.ch .

Die Internationale Stiftung Mozarteum setzt das im Mozart-Jahr 2006 gegründete zeitgenössische Festival „*Dialoge*“ fort. Unter dem übergreifenden Titel „*neues hören*“ finden im Jahr 2007 drei verlängerte Wochenenden für zeitgenössische Musik und Tanz statt: „*Gebrochene Magie*“ (16. bis 19. März 2007), „*Stille Stücke*“ (10. bis 14. Mai 2007) sowie „*Klang Körper*“ (29. November bis 2. Dezember 2007). Bei den Dialogen 2007 spielt erstmalig auch der zeitgenössische Film eine zentrale Rolle. Kontakt: Mirjam Nellmann, Internationale Stiftung Mozarteum, Presse- und Öffentlichkeitsarbeit, Schwarzstraße 26, 5020 Salzburg, Tel: 0043-662-8894025, E-Mail: nellmann@mozarteum.at.

Seit August 2004 betreibt die Bayerische Staatsbibliothek im Rahmen eines von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Forschungsprojekts eine Pay-per-Use-Plattform, die Einzelnutzern mit Wohnsitz in der Bundesrepublik Deutschland gegen die Entrichtung eines moderaten Entgelts den Zugriff auf geistes- und sozialwissenschaftliche

Fachdatenbanken ermöglicht. Diese Zugänge stellen die Informationsversorgung derjenigen u. a. musikwissenschaftlich Tätigen sicher, denen keine lokale Subskription in ihrem jeweiligen Umfeld zur Verfügung steht. Neben den musikspezifischen Datenbanken (Grove Music Online, RISM, RILM, OEML) sind auf der Pay-per-Use-Plattform weitere Informationsquellen zur überregionalen Nutzung bereit gestellt: www.bsb-muenchen.de/Pay-per-Use.510.0.html. Nach der Registrierung und einem einfachen Softwaredownload für den Zugang zu den CD-ROM-gestützten Datenbanken wie RISM wird mit dem ersten Login eine Frist von 6, 12 oder 24 Stunden erteilt, die unabhängig von der genutzten Zeit abläuft. Ein Überschreiten führt zu einer neuerlichen Entgeltzahlung. Dieser Abrechnungsmodus geht auf die Lizenzgestaltung seitens der Anbieter zurück, die den von den Nutzern an die Bayerische Staatsbibliothek gezahlten Betrag in voller Höhe erhalten.

Darüber hinaus fördert die Deutsche Forschungsgemeinschaft ebenfalls seit 2004 auch den deutschlandweit freien Zugang zu abgeschlossenen Datensammlungen in Form von Nationallizenzen. Zugang haben in der Regel alle öffentlich geförderten akademischen Einrichtungen. Einzelnutzer ohne direkte Anbindung an eine solche Institution erhalten die Möglichkeit zur kostenlosen Registrierung für eine Vielzahl von Angeboten. Eine vollständige Liste der verfügbaren Ressourcen sowie weiterführende Informationen sind abrufbar unter: www.nationallizenzen.de.

Stellungnahme zur Besprechung des Bandes „Österreichische Oper oder Oper in Österreich“, hrsg. von Pierre Béhar und Herbert Schneider (Hildesheim 2005), in Mf 59, 2006, Heft 3, S. 296.

Zu der Besprechung des von uns veröffentlichten Kongressberichtes *Österreichische Oper oder Oper in Österreich!* möchten wir den Lesern unsere Einwände mitteilen. Die Rezension besteht aus zwei Teilen. Der eine bespricht den Titel, der andere den Inhalt des Bandes.

Zum Ersten: Der Rezensent behauptet: „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‘ [...] außer Acht lässt.“ Von einem Metastasio-Spezialisten ist es verwunderlich, dass er nicht zu wissen scheint, dass der Begriff „Österreich“ bereits im 16. (!) Jahrhundert die Länder bezeichnete, die dem Haus Österreich gehörten, so dass im 17. Jahrhundert der Begriff „Österreich“ schon in allen Kanzleien Europas üblich war, um die Besitztümer des Erzhauses in Zentraleuropa zu bezeichnen.

Darüber hinaus scheint die ganze Debatte über die österreichische kulturelle Identität dem Rezensenten entgangen zu sein, so wie sie seit mindestens zwei Jahrzehnten in den internationalen kulturwissenschaftlichen Kreisen geführt wurde. Er behauptet nämlich weiter, 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 Sinn 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.“ Der Rezensent scheint zu ignorieren, dass gerade die von Metastasio auf das Haus Österreich bezogenen Panegyriken seine Kunst in eine österreichische Tradition einfügen (ähnlich wie die Panegyriken auf Ludwig XIV. die ursprünglich florentinische Oper eines Lully eben zu einer französischen Oper machen); die Tatsache, dass Metastasios Libretti für das Haus Österreich auf Italienisch verfasst waren, ist auch ein Merkmal der Kultur des Wiener Hofes, der sich im 17. und 18. Jahrhundert durch den Gebrauch der italienischen Sprache von den anderen „deutschen“ (und auch „süddeutschen“) Höfen unterschied. Wenn man aber, wie der Rezensent, das „Österreichische“ mit dem gegenwärtigen österreichischen Nationalstaat assimiliert und das „Wienerische“ ausschließlich mit der Wiener Volkskultur identifiziert, verbietet man sich prinzipiell, den Sinn der hier zusammengetragenen Studien zu verstehen.

Zum Zweiten: Der andere Teil der Rezension besteht aus einer einfachen Auflistung der Beiträge. Dabei verfehlt sie ihren informativen Zweck, da die Liste unvollständig ist. Man kann sich über so viel Leichtfertigkeit in einer vermeintlich wissenschaftlichen Besprechung nur wundern.

Pierre Béhar und Herbert Schneider

Stellungnahme zur Besprechung des Buches „Architektonik der Leidenschaften. Eine Studie zu den Klavier-sonaten von Johannes Brahms“ (Kassel u. a. 2005) von Gero Ehlert in Mf 59, 2006, Heft 4, S. 411 f.:

Die Rezension meines Buches durch Stefan Keym birgt einige Fehler und Fehleinschätzungen, die der Richtigstellung bedürfen.

1. Das „Vorwort“ des Buches ersetzt nicht „eine reguläre Einleitung“. Als Einleitung dient der folgende Teil über die frühen Hamburger Jahre (S. 1 ff.).

2. Keym glaubt einen Widerspruch zwischen dem Titel des Buches und der Bemerkung des Vorwortes zu erblicken, den Sonaten „detaillierte Analysen“ zu widmen, um deren „Facettenreichtum“ und „hand-

werkliche Reife [...] zutage zu fördern“. Die Analysen vergegenwärtigen aber auch das Spannungsverhältnis zwischen affektgeladenen thematischen Einfällen und deren konstruktiver Durchdringung, das für die frühen Werke von Brahms charakteristisch ist. Auf dieses Spannungsverhältnis spielt der Titel an.

3. „Architektonische Formaspekte“ stehen genau so im Zentrum der Analysen wie „prozessuale Momente“. Häufig geht es auch um die Wechselwirkung zwischen beidem, so etwa bei den Reprisen aller Kopfsätze (S. 66 ff., 204 ff. und 350 ff.) oder den Seitenthemenkomplexen in den Kopfsätzen von Op. 1 und Op. 2 (S. 41 ff. und 191ff.).

4. Der Begriff „entwickelnde Qualitäten“ dient nicht nur als „Qualitätsmerkmal“, sondern im Sinne von „entwickelnden Eigenschaften“ auch dazu, prozessuale von eher statischen Partien abzusetzen.

5. Dass die Sonaten von Brahms noch nicht so sehr der „entwickelnden Variation“, sondern eher der motivisch-thematischen Arbeit Beethovens verpflichtet sind, erfährt man nicht erst auf „S. 361 f.“, sondern bereits auf S. 31, 38 ff., 52 ff., 66 ff. u. a.

6. Über „die Akribie“ der Analysen mag man geteilter Meinung sein. Die Strukturanalyse wird aber schon von Schubring praktiziert. Insofern hat sie ihren Rückhalt im „musikalischen Denken der Entstehungszeit“ der Sonaten von Brahms. Dass wir heute aus einer „modernen Perspektive“ analysieren, versteht sich von selbst.

7. Dass die motivisch-thematische Analyse in meinem Buch „andere musikalische Parameter“ in den Hintergrund drängt, dürfte angesichts der häufigen Beschäftigung mit harmonischen Prozessen, die stets als Teil der motivisch-thematischen Entwicklung begriffen werden, kaum zu halten sein (s. S. 32 ff. u. a.). Zudem ist die „Grundtonart C-Dur im Kopfsatz von Opus 1“ nicht so unterrepräsentiert, wie Keym glaubt. Zusätzlich zu ihren emphatischen Auftritten zu Beginn und am Ende des Satzes wird sie in dessen Verlauf mehrfach berührt. Über diese harmonischen Zusammenhänge gibt das Buch erschöpfend Auskunft (z. B. S. 52 f., 66 ff., 74 f.).

8. Dass vor allem für die ersten beiden Sonaten Beethovens den scheinbar begrenzten „Horizont der analytischen Schwerpunktsetzung“ bildet, hat nichts mit dem Mythos der „drei großen Bs“ zu tun, sondern bildet nur einen nüchternen Analysebefund. Die frühen Hamburger Jahre von Brahms zeigen, dass das klassische Erbe und vor allem Beethoven prägend gewesen sind. Daher trifft man in den Sonaten kaum auf die Spuren Schuberts. Die eigentliche Schubert-Rezeption von Brahms hat auch erst um 1860 stattgefunden. Gleichwohl wird mehrfach auf Schubert verwiesen (S. 43, 247 ff., 268 u. a.). Zudem ist in meinem Buch zwar von den frühen kontra-

punktischen Studien die Rede, von Bach aber kaum. Bei der f-Moll-Sonate op. 5, die wohl im Austausch mit Schumann entstand, treten die Einflüsse Beethovens zugunsten „romantischer“ Strömungen zurück (S. 322 ff., 343 ff., 358 ff. u. a.).

9. Gegenüber „satzübergreifenden Bezügen“ verhalte ich mich zwar skeptisch, aber nicht „auffallend skeptisch“. Dort, wo motivisch-thematische Zusammenhänge deutlich ausgeprägt sind, werden sie nicht geleugnet (S. 49 f., 74, 77, 81, 98 u. a.). Darüber hinaus ist der langsame Satz von „Opus 2“ nicht vor den übrigen Werkteilen entstanden; dies ist bei Op. 1 und Op. 5 der Fall.

10. Auf die zahlreichen satzübergreifenden Zusammenhänge in Op. 5, deren Kern quasi das Volksliedzitat in der Coda des zweiten Satzes bildet, wird mehrfach eingegangen (S. 321 f., 344 f., 360, 366, 376 f. u. a.). Dabei spielt auch das Kopfsatzmotiv von T. 5 f. eine Rolle. Dass dieses Motiv umgekehrt auch das Volksliedthema des zweiten Satzes „antizipiert“,

ist dann nicht weiter verwunderlich. Diese Pointe erschließt sich aber erst dann, wenn man – vom Kopfsatz ausgehend – zum besagten Thema und damit zu ‚des Pudels Kern‘ vordringt.

11. Die Analysen prägt nicht die „ständige Apologie der Werke“. Zwar war es an der Zeit, die Sonaten von Brahms in ihrer Gesamtheit analytisch zu würdigen und gegen mancherlei Vorbehalte zu ‚verteidigen‘. Wo es indes geboten erschien, wurde auch auf neuralgische Punkte eingegangen (S. 35, 37, 52, 68 f., 76, 100 ff., 124 ff. u. a.).

12. Meine Arbeit äußert sich durchaus „zur gattungsgeschichtlichen Stellung der Werke“. Dieser Diskurs findet in den Analysekapiteln statt. Daher werden auch „einige bekannte Klaviersonaten des 19. Jahrhunderts“ einbezogen, die im übrigen auch die bedeutendsten der Zeit sind. Sonaten der ‚zweiten Riege‘ dürften selbst für den jungen Brahms kaum von Interesse gewesen sein.

Gero Ehlert

Die Autoren der Beiträge

MICHAEL WILHELM NORDBAKKE, geb. 1967 in Bridgeport/Connecticut – USA, 1989–1994 Studium Physikalische Metallurgie an der Technischen Universität Trondheim (Norwegen); 1995–2000 Doktorstudium Dünnschichttechnologie an der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen (RWTH); 2000 Promotion zum Doktor der Ingenieurwissenschaften; 1995–2000 Doktorand bei Daimler-Benz (Otto-Brunn); 1995–1999 Forschungsstipendium des Norwegischen Forschungsrates; seit 2001 wissenschaftlicher Angestellter der TU Trondheim; 1982–1987 Privatschüler bei Bård Bonsaksen, Trondheim (Orgel und Harmonielehre); 1998–2000 Privatschüler bei Msgr. Alois Kirchberger, München (Orgel). Jüngere Veröffentlichungen (Musik): Georg von Bertouch, *Sonatas a 3*, hrsg. von Michael Wilhelm Nordbakke (= *Recent Researches in the Music of the Baroque Era* 144), Middleton/Wisconsin 2006. Georg von Bertouch, *Three Sacred Cantatas*, hrsg. von Michael Wilhelm Nordbakke, A-R Editions 2007 (in Vorbereitung).

SIGNE ROTTER-BROMAN, geb. 1968, promovierte nach Studium der Schulmusik und Geschichte in Frankfurt a. M. 2000 an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Titel der Dissertation: *Studien zu den Streichquartetten von Wilhelm Stenhammar* (= *Kieler Schriften zur Musikwissenschaft*, Bd. 47, Kassel etc. 2001). Seit 2004 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Musikwissenschaftlichen Institut der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel mit einem Habilitationsprojekt über „Komponieren in Italien um 1400“. Forschungsschwerpunkte: Instrumentalmusik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der skandinavischen Länder sowie die Musik des späten Mittelalters und der frühen Renaissance.

STEFAN WOLKENFELD M. A., geb. 1975, studierte Musikwissenschaft, Kunstgeschichte sowie Mittlere und Neuere Geschichte in Frankfurt am Main; seit April 2004 Doktorand bei Prof. Dr. Adolf Nowak in Frankfurt am Main und seit November 2004 Stipendiat der Konrad-Adenauer-Stiftung. Thema des Dissertationsprojekts: „Die ‚Geschichte der Musik‘ von August Wilhelm Ambros – Zur Professionalisierung der Historischen Musikwissenschaft im 19. Jahrhundert“.

Hinweise für Autoren

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

Bei wiederholter Nennung eines Titels:

 - Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, S. 58.
 - Dahlhaus, „Eine wenig beachtete Formidee“, S. 250.
 - Meier, S. 60 ff.
 - Ebd., S. 59.
- Standardreihen und -zeitschriften sollten möglichst nach *MGG*2, Sachteil 1, Kassel 1994, S. XIII ff. abgekürzt werden, nach der Form: *Name*, arab. Jahrgangsnummer (Jahr). Ebenso sollen Handschriften mit den dort aufgeführten *RISM*-Bibliothekssigeln bezeichnet werden:
 - „Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. nouv. acq. 6771 [Codex Reina]“ wird zu: „F-Pn fr. n. a. 6771“.
 - „Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Ms. Guelf 1099 Helmst. [W2]“ wird zu „D-W Guelf. 1099 Helmst. [W2]“.

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

 - Adolf Nowak, „Augustinus. Die Bedeutung Augustins in Geschichte, Theorie und Ästhetik der Musik“, in: *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft* 2 (1999), S. 55–77, <<http://www.rz.uni-frankfurt.de/FB/fb09/muwi/FZMw.html>>, ISSN 1438-857X, 31.10.1999.
6. Bitte klären Sie die Abdruckrechte für Notenbeispiele und Abbildungen selbst.
7. Bitte fügen Sie stets eine eigene Kurzbiographie auf gesondertem Blatt bei. Sie soll enthalten: den vollen Namen, Geburtsjahr und -ort; Studienorte, Art, Ort und Jahr der akademischen Abschlüsse; die wichtigsten beruflichen Tätigkeiten; jüngere Buchveröffentlichungen.
8. Wir gehen davon aus, dass Autoren, die uns Texte anbieten, einverstanden sind, wenn wir ggf. weitere fachliche Meinungen einholen, und dass uns zur Publikation vorgelegte Texte nicht zeitgleich auch noch an anderer Stelle angeboten worden sind oder bereits andernorts publiziert wurden.