

Die Musikforschung

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

60. Jahrgang 2007 / Heft 3 – ISSN 0027-4801
Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Erscheinungsweise: vierteljährlich

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

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

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

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

Diesem Heft liegen Beilagen des Verlags Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, des Packard Humanities Institute, Cambridge MA (USA), und des Bärenreiter-Verlags, Kassel, bei.

Inhalt dieses Heftes

Laurenz Lütteken: Matthesons Orchesterschriften und der englische Sensualismus	203
Dietrich Kämper: Eine geistliche Musik außerhalb des „Cultus“. Philipp Spitta und die Messensätze op. 35 von Max Bruch	214
Reinhold Schlötterer: Griechische Volksmusik und kulturelle Identität am Ausgang der 400-jährigen Osmanenherrschaft. Zur identitätsstiftenden Bedeutung eines griechischen Melosmodells	230
Rudolf Flotzinger: Zum neu aufgefundenen Nürnberger Fragment des „Magnus liber“	244

Berichte

Italienische Metastasio-Literatur seit 1998	248
Greifswald, 13. bis 15. September 2006: „Universität und Musik im Ostseeraum“	255
Berlin, 19. bis 23. September 2006: „Challenges and Objectives in Music Archaeology – Herausforderungen und Ziele der Musikarchäologie“	256
Ruprechtshofen, 6. und 7. Oktober 2006: „Heinrich Heine in zeitgenössischen Vertonungen“	257
Berlin, 12. Januar 2007: „Thinking Big: Musik zur Zeit des Kaiserreichs 1871 ff.“	258
Bamberg, 19. und 20. Januar 2007: „Perspektiven der Librettoforschung“	259
Wien, 19. bis 21. Januar 2007: „NiveauNischeNimbus. 500 Jahre Musikdruck nördlich der Alpen“	260
Paris, 10. Februar 2007: „Le retour de Rachel“. Kolloquium anlässlich der Wiederaufnahme von Eugène Scribes und Fromental Halévy's „La Juive“ durch die Pariser Oper	261
Bangor, 29. März bis 1. April 2007: „On the Relationship of Imitation and Text Treatment: The Motet Around 1500“	261
Oberschützen, 14. und 15. April 2007: „Kulturelle Identität durch Musik? – Das Burgenland und seine Nachbarn“	263
Salzburg, 27. bis 30. April 2007: „Igor Strawinsky – Movimento et Volumina“. Internationales Symposium im Museum der Moderne Rupertinum	264

Besprechungen

O. Huck: Die Musik des frühen Trecento (Berger; 280) / J. Nevile: The Eloquent Body. Dance and Humanist Culture in Fifteenth-Century Italy (Schroedter; 282) / L. Schmidt: Die römische Lauda und die Verchristlichung von Musik im 16. Jahrhundert (Schrammek; 283) / M. Wald: Welterkenntnis aus Musik. Athanasius Kirchers „Musurgia Universalis“ und die Universalwissenschaft im 17. Jahrhundert; A. Kircher: Musurgia universalis. Reprint der deutschen Teilübersetzung von Andreas Hirsch (Hust; 285) / K. Köpp: Johann Georg Pisendel (1687–1755) und die Anfänge der neuzeitlichen Orchesterkultur (Mücke; 287) / I. Abravaya: On Bach’s Rhythm and Tempo (Miehling; 289) / R. Münster: „ich würde München gewis Ehre machen“. Mozart und der kurfürstliche Hof zu München (Pelker; 290) / O. C. E. von Kospoth: Von Berlin nach München und Venedig. Tagebuch einer musikalischen Reise von Berlin über Dresden, Bayreuth, Nürnberg nach Augsburg. München, Innsbruck und Venedig April bis Dezember 1783 (Unverricht; 291) / St. Aufenanger: Die Oper während der Französischen Revolution. Studien zur Gattungs- und Sozialgeschichte der Französischen Oper (Jacobshagen; 292) / S. Urmoneit: Tristan und Isolde – Eros und Thanatos. Zur „dichterischen Deutlichkeit“ der Harmonik von Richard Wagners „Handlung“ Tristan und Isolde (Bartels; 293) / Busoni in Berlin. Facetten eines kosmopolitischen Komponisten (Böggemann; 294) / M. Münch: Die Klaviersonaten und späten Préludes Alexander Skrjabin. Wechselbeziehungen zwischen Harmonik und Melodik; M. Lobanova: Mystiker, Magier, Theosoph, Theurg. Alexander Skrjabin und seine Zeit (Grönke; 295) / Chr. Raff: Gestaltete Freiheit. Studien zur Analyse der frei atonalen Kompositionen Arnold Schönbergs – auf der Grundlage seiner Begriffe (Böggemann; 297) / E. Toch: Die gestaltende Kräfte der Musik. Eine Einführung in die Wirkungsmechanismen von Harmonik, Melodie, Kontrapunkt und Form (Böggemann; 297) / Cl. Taylor-Jay: The Artist-Operas of Pfitzner, Krenek and Hindemith. Politics and the Ideology of the Artist (Hust; 298) / M. Frei: „Chaos statt Musik“. Dimitri Schostakowitsch, die „Prawda“-Kampagne von 1936 bis 1938 und der Sozialistische Realismus (Gojowy; 300) / D. Fanning: Shostakovich: String Quartet No. 8 (Gojowy; 300) / D. D. Sostakovic: Briefe an I. I. Sollertinski (Gojowy; 301) / Schostakowitsch und die Folgen. Russische Musik zwischen Anpassung und Protest (Gojowy; 304) / M. Brech: „Können eiserne Brücken nicht schön sein?“ Über den Prozeß des Zusammenwachsens von Technik und Musik im 20. Jahrhundert (Arnst; 305) / Harmonium und Handharmonika. 20. Musikinstrumentenbau-Symposium Michaelstein 19. bis 21. November 1999 (Aringer; 306) / Theatrum Instrumentorum Dresdense. Bericht über die Tagungen zu historischen Musikinstrumenten Dresden 1996, 1998 und 1999 (Poppe; 307) / D. Grupe: Die Kunst des Mbira-Spiels. Harmonische Struktur und Patternbildung in der Lamellophonmusik der Shona in Zimbabwe (Brenner; 308) / J. Sebastiani: Pastorello musicale oder Verliebtos Schäferspiel (Klaper; 311) / J. Mattheson: Der edelmütige Porsenna (Jahn; 312) / J. A. Hasse: Marc’ Antonio e Cleopatra (Mücke; 313) / Das klassische Streichquintett. Die Geschichte einer Gattung in Einzelwerken (Wackerbauer; 314) / Fr. Schubert: Neue Ausgabe sämtlicher Werke VII/2/1 und VII/2/2 (Hinrichsen; 316) / J. Sibelius: Sämtliche Werke I.1.1–4 (Mäkelä; 317) / J. Sibelius: Sämtliche Werke VII.4 (Mäkelä; 319) / D. Schostakowitsch: Tahiti-Trott op. 16. Faksimile des Partiturautographs (Gojowy; 320)

Eingegangene Schriften 320
 Eingegangene Notenausgaben 324
 Mitteilungen 325
 Die Autoren der Beiträge 330

Matthesons Orchesterschriften und der englische Sensualismus

von Laurenz Lütteken, Zürich

Als Johann Mattheson 1713 sein erstes musiktheoretisches Buch, *Das Neu=Eröffnete Orchestre*, herausbrachte¹, war mit Nachdruck, ja mit Streitlust ein sofort ebenso heftig wie kontrovers verhandelter Diskussionszusammenhang eröffnet, der überdies so etwas wie den Auftakt einer deutschsprachigen musikästhetischen Diskussion im engeren Sinne bildet. Vieles an diesem publizistischen Ereignis erscheint jedoch nach wie vor einigermaßen rätselhaft. Denn obwohl Matthesons Schriften sich in der einschlägigen Forschung zum 18. Jahrhundert einer großen, kaum vergleichbaren Beliebtheit erfreuen, sind zwei bemerkenswerte Defizite auszumachen. Zum einen ist der Blickwinkel oftmals und ohne erkennbare Ursache verengt auf den *Vollkommenen Capellmeister* von 1739,² ein spätes und, wie noch zu zeigen sein wird, überdies nicht unproblematisches Werk.³ Zum anderen, dies noch gewichtiger, verhält es sich mit der Erforschung von Matthesons Œuvre als einer genuinen Eigenleistung umgekehrt proportional zu seiner hartnäckigen, nicht selten aber ziemlich unspezifischen Präsenz: abgesehen von Beekman C. Cannons 1947 veröffentlichter Studie und von Werner Brauns halleischer Dissertation aus dem Jahre 1951 sowie einem umfangreicheren Sammelband von 1983⁴ gehört das Denken des hamburgischen Gelehrten, Sängers und Komponisten, ungeachtet einer inzwischen bedeutend verbesserten philologischen Grundlage, nicht eben zu den bevorzugten Gegenständen selbst der sich dem 18. Jahrhundert widmenden Musikwissenschaft.⁵ Die Unübersehbarkeit von Matthesons Schaffen, dessen Wandelbarkeit und schwierige Binnendifferenzierung machen eine solche Untersuchung ohnehin nicht

¹ [Johann] Mattheson: *Das Neu=Eröffnete Orchestre, Oder Universelle und gründliche Anleitung/Wie ein Galant Homme einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Music erlangen/seinen Gout darnach formiren/die Terminos technicos verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschaftt raisonniren möge. Mit beygefügtten Anmerkungen Herrn Capell=Meister Keisers*, Hamburg: Auct. 1713, Reprint Hildesheim etc.: Olms 1993.

² [Johann] Mattheson: *Der Vollkommene Capellmeister, Das ist Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muß, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will: Zum Versuch entworfen*, Hamburg: Herold 1739, Faksimile-Nachdruck hrsg. von Margarete Reimann, Kassel etc.: Bärenreiter 1954 (= Documenta Musicologica 1, 5).

³ So noch in der tiefgehenden Darstellung von Rolf Dammann, in der Matthesons Neuansatz auf die Schrift von 1739 verkürzt wird (*Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Köln: Volk 1967, S. 501 f.).

⁴ Beckman C. Cannon: *Johann Mattheson. Spectorator in Music*, New Haven/Con.: Yale University Press 1947 (= Yale Studies in the History of Music, 1). Reprint Hamden: Archon 1968; Werner Braun: *Johann Mattheson und die Aufklärung*, Diss. [masch.] Halle/S./Wittenberg 1951; George Buelow u. Hans Joachim Marx (Hrsg.): *New Mattheson Studies*, Cambridge etc.: Cambridge University Press 1983.

⁵ An neueren Studien vgl. v. a. das Vorwort zu: Hans-Joachim Marx: *Johann Mattheson (1681–1764). Lebensbeschreibung des Hamburger Musikers, Schriftstellers und Diplomaten. Nach der „Grundlage einer Ehrenpforte“ und der handschriftlichen Nachträge des Verfassers*, Wagner 1982; Hans Joachim Marx: „Johann Matthesons Nachlaß. Zum Schicksal der Musiksammlung der alten Stadtbibliothek Hamburg“, in: *Acta Musicologica* 55, 1983, S. 108–124; Peter Kivy: „Mattheson as Philosopher of Art“, in: *The Musical Quarterly* 70, 1984, S. 248–265; Ian David Perason: *Johann Mattheson's Das forschende Orchestre. The Influence of Early Modern Philosophy on an Eighteenth-Century Theorist*, Diss. [masch.] Univ. of Kentucky 1992; Ann Catherine Le Bar: *Musical Culture and the Origins of Enlightenment in Hamburg*, Diss. [masch.] University of Washington 1993; Jürgen Heidrich: *Der Meier-Mattheson-Disput. Eine Polemik zur deutschen protestantischen Kirchenkantate in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht 1995 (= Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philosophisch-Historische Klasse 1995); Hansjörg Drauschke: „[...] daß ihm die Singspiele in der That eine musikalische Universität wären“. Johann Mattheson als Schüler und Lehrer am Hamburger Gänsemarkt“, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 11, 2006, S. 135–169; sowie, grundlegend, Hans-Joachim Hinrichen u. Klaus Pietschmann: Art. „Mattheson“, in: *MGG*² Personenteil 10, 2004, Sp. 1332–1349; dort auch das ausführlichste Werkverzeichnis unter Einschluss der nach Hamburg rückgeführten Handschriften sowie eine umfassende Bibliographie.

leicht,⁶ aber vielleicht ist gerade deswegen eine erneute Hinwendung zur ersten Schrift von 1713 angeraten.⁷ Denn schon hier betreffen die Unwägbarkeiten nicht nur Details von Matthesons Position, sondern vielmehr den gesamten Kontext. Es ergeben sich nämlich aus dem in der jüngeren Zeit mehrfach untersuchten hamburgischen musikalisch-literarischen Umfeld keine rechten Anhaltspunkte, die das Entstehen der ersten Orchesterschrift begünstigt oder sogar herausgefordert haben könnten.⁸ Die von Jürgen Rathje so genannte ‚hamburgische Gelehrtenrepublik‘ als publizistisch definierte Einheit ist jedenfalls 1713 noch nicht als eigenständige Größe erkennbar und nimmt erst kurz danach deutlichere Konturen an, so dass der Verdacht naheliegt, Mattheson gehöre nicht nur zu deren Bestandteilen, sondern zu deren Inauguratoren⁹. Demnach ist nicht bloß unklar, wie er sich über konkrete Sachverhalte geäußert hat, sondern warum er es ab 1713 überhaupt tat.

* * *

Im Folgenden soll versucht werden, diese Frage etwas näher zu ergründen und einige mögliche Antworten beizusteuern. Die Schwierigkeit beginnt bereits in Matthesons Biographie, deren Kenntnis sich wesentlich auf das Selbstzeugnis von 1740 in der *Ehren=Pforte* stützt.¹⁰ Der Musiker entstammte als Sohn des Akziseeinnehmers Johann Mattheson und seiner Frau Margaretha, geb. Höling, der unteren Mittelschicht und war zweifellos ein sozialer Aufsteiger schon deswegen, weil er das Gymnasium Johanneum besuchen konnte. Anders als im Pastorenhaushalt Telemanns oder im Arzthaushalt Händels war die Hinwendung zur Musik sozial nicht von vornherein negativ konnotiert, zumal der spätestens ab 1698 hauptamtlich tätige Opernsänger bereits 1705 ein beträchtliches, den familiären Hintergrund mehrfach übersteigendes Einkommen erzielen konnte.¹¹ Dass Mattheson mit seiner Tätigkeit in eine publizistische, zunächst von theologischen Argumenten getragene Gattungskontroverse geraten war, scheint keine übermäßige Bedeutung besessen zu haben, da er gerade in diese Debatte zunächst nicht eingegriffen hat. Wichtiger erscheint dagegen, dass er mit seiner Karriere den in

⁶ Bereits Friedrich Wilhelm Marpurghat 1786 den Wunsch geäußert, es möge sich „eine geschickte Feder“ finden, „die uns mit dem Kern der matthesonischen Schriften beschenkt, die sehr vielen Allotria, Wiederholungen und unnütze Streitigkeiten ausmerzt, und in zwey oder drey mäßigen Quartbänden ein Werk liefert, das wenige seines gleichen haben würden“; Marpurghs Wunschauteur ist Johann Adam Hiller (Simeon Metaphrastes [= Friedrich Wilhelm Marpurgh]; *Legende einiger Musikheiligen. Ein Nachtrag zu den musikalischen Almanachen und Taschenbüchern jetziger Zeit. Nebst 2 Notentafeln*, Cölln am Rhein bey Peter Hammern [= Breslau: Korn] 1786, S. 305).

⁷ Vgl. dazu die einzige ausführlichere Studie zur Schrift von Reinald Ziegler: „Johann Matthesons Ausgangspunkt in der ‚Pars compositoria‘ des ‚Neu-Eröffneten Orchestre““, Hamburg 1713, in: *Musiktheorie* 20, 2005, S. 26–50.

⁸ Vergleicht man diesen Sachverhalt mit anderen Kontexten, so wird die Differenz offenbar: die Opernstreitigkeiten in Paris waren seit dem 17. Jahrhundert von einer literarisch-philosophischen Elite getragen, der große Diskussionszusammenhang im Berlin der späten 1740-er und 1750-er Jahre Ergebnis eines zwar schwer entwirrt, aber dennoch nachweisbaren Geflechts von intellektuellen Zirkeln und Gruppierungen, deren Vorbild überdies die Pariser Situation gewesen ist.

⁹ Vgl. dazu Jürgen Rathje: „Zur hamburgischen Gelehrtenrepublik im Zeitalter Matthesons“, in: Buelow/Marx: *New Mattheson Studies* (wie Anm. 4), S. 101–122, v. a. S. 103 ff.; auch Le Bar: *Musical Culture and the Origins of Enlightenment in Hamburg* (wie Anm. 5), 232 ff.

¹⁰ Johann Mattheson: Art. „Mattheson“, in: [J.] M.: *Grundlage einer Ehren-Pforte, woran die Tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Wercke, Verdienste etc. erscheinen sollen. Zum fernern Ausbau angegeben*, Hamburg 1740. Vollständiger, originalgetreuer Neudruck mit gelegentlichen bibliographischen Hinweisen und Matthesons Nachträgen hrsg. von Max Schneider, Berlin 1910, Reprint Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Kassel: Bärenreiter: 1994, S. 187–217.

¹¹ Vgl. Hans Wilhelm Eckardt: „Hamburg zur Zeit Johann Matthesons: Politik, Wirtschaft und Kultur“, in: Buelow/Marx: *New Mattheson Studies* (wie Anm. 4), S. 15–44, hier S. 29.

Nord- und Mitteldeutschland gängigen Werdegang des Organisten und Kantors, die sein Lehrer Johann Nicolaus Hanff – ungeachtet seiner genauen Tätigkeit in Hamburg – noch selbstverständlich repräsentiert hat, vermied.¹² Damit ergibt sich zwar eine soziale Übereinstimmung zu Händel, der einer Kantorenlaufbahn willentlich ausgewichen war, und zu Telemann, dessen Laufbahn auf patrizische Unabhängigkeit gerichtet war. Doch anders als bei diesen waren die sozialen Gestehungskosten gering, im Gegenteil: Mattheson war musikalisch und sozial ein Profiteur der hamburgischen Verhältnisse.

Somit ist der publizistische Schritt in die Öffentlichkeit 1713 noch unter einem anderen Gesichtspunkt schwierig zu bewerten.¹³ Denn die nord- und mitteldeutsche Kantorentradition stellte ja im gelehrten oder auch bloß praktischen Musiktraktat eine Gattung zur Verfügung, die Mattheson zumindest hätte aufgreifen können, um seine Ziele durchzusetzen. Es scheint hingegen, als hätte ihn dieser Zusammenhang nicht einmal interessiert. Denn am Schluss des Hauptteils der *Neu-eröffneten Orchestre* erwähnt er nahezu beiläufig, dass man „noch leicht zu Ende dieses Werckleins einen **Catalogum** von mehr als 1000. **Autoren**“ zusammentragen könne, verweist aber dann auf das Musiklexikon von Sébastien de Brossard von 1703, das er nicht plagieren wolle.¹⁴ Gleichzeitig zog dagegen Johann Gottfried Walther, der die mitteldeutsche Kantorentradition ungebrochen repräsentiert, aus Brossards Vorbild den Umkehrschluss, nämlich Gelehrsamkeit und Kantorentradition in einem Musiklexikon gleichermaßen zu versöhnen wie zu überhöhen.¹⁵ Die Beweggründe Matthesons setzen sich also schon äußerlich von solchen Denkfiguren ab, was auch die Heftigkeit der 1716 gedruckten Entgegnung des Erfurter Kantors Johann Heinrich Buttstedt erklären mag.¹⁶

* * *

Mattheson nahm bekanntermaßen am 17. Februar 1705 Abschied von der Opernbühne, um im Januar 1706 Sekretär des seit 1702 in Hamburg residierenden britischen Gesandten Sir John Wyche (gest. 1713) zu werden.¹⁷ Die äußeren Beweggründe auch für diesen Schritt sind einigermaßen unklar, zumal sich Mattheson gegenüber der Operntätigkeit

¹² Die möglichen Angebote für Organistenstellen in Harlem und an der Katharinenkirche in Hamburg belegen diese Zurückhaltung auch nach außen.

¹³ Die Zäsur des Jahres 1713 lässt sich bibliographisch eindeutig untermauern. Ein auf 1708 datiertes Theoretikum (*Der grundrichtige Tonmeister, in verschiedenen zu dieser Meisterschaft gehörigen und beantworteten Fragen*) existierte nur handschriftlich, ist heute aber verschollen; ob und wie es zur Publikation vorgesehen war, lässt sich nicht eruieren. Neben einer *Glückwünschungs Rede* von 1708 erschien 1713, neben dem *Orchestre*, nur zwei Übersetzungen aus dem Englischen, von denen noch die Rede sein wird.

¹⁴ Mattheson: *Das Neu=Eröffnete Orchestre* (wie Anm. 1), S. 280; Sébastien de Brossard: *Dictionnaire De Musique, Contenant Une Explication Des Termes Grecs, Latins, Italiens, et François les plus usitez dans la Musique. A l'occasion desquels on rapporte ce qu'il y a de plus curieux, et de plus necessaire à sçavoir, Tant pour l'Histoire et la Theorie, que pour la Composition, et la Pratique Ancienne et Moderne De la Musique Vocale, Instrumentale, Plaine, Simple, Figur,e etc. Ensemble, Une Table Alphabétique des Termes François qui sont dans le corps de l'Ouvrage, sous les Titres Grecs, Latins et Italiens; pour servir de Supplément. Un Trait, de la maniere de bien prononcer, sur tout en chantant, les Termes Italiens, Latins, et François. Et un Catalogue de plus de 900. Auteurs qui on écrit sur la Musique, en toutes sortes de Temps, de Pays, et de Langues*, Paris: Ballard 1703. Faksimile Amsterdam: Antiqua 1964.

¹⁵ Vgl. vom Verf.: „Für Kenner, Liebhaber und Anfänger dieser Gott und Menschen angenehmen und beliebten Kunst – Johann Gottfried Walthers ‚Musicalisches Lexicon‘“, in: *Das achtzehnte Jahrhundert* 22, 1998, S. 52–62, hier S. 56 f.

¹⁶ Johann Heinrich Buttstedt: *Ut Mi Sol, Re Fa La, Tota Musica et Harmonia Aeterna*, Erfurt: Werther 1716. – Vgl. hier auch Rolf Dammann: *Der Musikbegriff im deutschen Barock* (wie Anm. 3), S. 438 ff.

¹⁷ Cannon: *Johann Mattheson* (wie Anm. 4), S. 35ff.; Folkert Fiebig: „Johann Mattheson als Diplomat in Hamburg“, in: Bue-low/Marx: *New Mattheson Studies* (wie Anm. 4), S. 45–75. – Ob der Tod von Wyche mit der Pest-Epidemie um 1713 in Zusammenhang steht, lässt sich derzeit nicht sicher ausmachen.

finanziell deutlich verschlechtert hatte. Andererseits bedeutete das diplomatische Amt höhere Reputation und zugleich größere Sicherheit, der soziale Aufstieg war demnach vollzogen. Schon 1704 hatte er, als Nachfolger Georg Friedrich Händels, die Erziehung von John Wyches Sohn Cyril übernommen. Wie Händel scheint Mattheson hier erstmals intensiv mit der englischen Kultur in Berührung gekommen zu sein. Auch wenn Details des Lebens im Hause Wyche sich derzeit nicht rekonstruieren lassen, so ist doch immerhin bemerkenswert, dass Joseph Addison dem Diplomaten in seinen Reiseberichten von 1705 großes Lob erteilt hatte.¹⁸

Die Begegnung mit englischem Denken war folgenreich, auch wenn sich nur schwer erkennen lässt, was Mattheson wie und in welcher Form kennengelernt hat. Im Hause Wyche waren ihr anscheinend aber keine Grenzen gesetzt. Es muss die Entstehung eines öffentlichen Diskurses in England gewesen sein, die Mattheson in besonderem Maße fasziniert hat. Im Rahmen der Auseinandersetzung mit ihm ist jedenfalls der Vorsatz entstanden, sich schriftlich über Musik zu äußern. Der Kontrast zur deutschen Tradition könnte folglich nicht größer sein: Matthesons Beschäftigung entspringt weder der Gelehrsamkeit noch dem Kantorat, sondern einem ganz neuen und in dieser Weise so nicht gekannten Diskurszusammenhang. Besonders deutlich wird das erkennbar an den opernästhetischen Aufsätzen, die Joseph Addison 1711 im *Spectator* veröffentlicht hatte und die Mattheson umgehend gelesen haben muss: Sie unterscheiden sich im Zuschnitt und in der Argumentation fundamental von der immer noch theologisch geprägten Auseinandersetzung in Hamburg.¹⁹

Bedenkt man diesen Hintergrund, so ist Matthesons erste Orchesterschrift auch das Produkt eines sozialen Aufsteigers, der auf nur mittelbar kennengelernte Traditionen weder Rücksicht nehmen konnte noch wollte, der aber auch nie ein Universitätsstudium, ja nicht einmal eine wirkliche Ausbildung absolviert hatte. Anders als im Kantorat, wo das Amt die schriftliche Äußerung begünstigt, wenn nicht sogar nahegelegt hat, bedurfte die sichere Position des diplomatischen Sekretärs keiner Rücksichten mehr. Symptomatisch ist hier die am Ende der Einleitung zur ersten Orchesterschrift nachgeschobene Erklärung des eigenartigen Werktitels. „Orchestra“ sei in der Antike der Ort gewesen, „wo die vornehmsten HERren ihren Platz gehabt und welchen wir heute zu Tage das **parterre** nennen“.²⁰ Auch wenn der vornehmste Platz nunmehr die Logen seien, so sei das Orchester in diesem Sinne immerhin der Ort des Kapellmeisters, also dessen, der die Musik in jeder Weise kontrolliert – wobei Mattheson die Indifferenz Kirche-Theater ausdrücklich betont. Matthesons *Orchestre* ist demnach der Ort des Bürgers, der im Parterre Platz genommen hat, sich musikalisch zu bilden.²¹

¹⁸ Joseph Addison: *Remarks on Several Parts of Italy etc. In the Years of 1701, 1702, 1703*, London: Tonson 1705; vgl. Christopher Hogwood: *Handel. Chronological Table by Anthony Hicks. With 100 Illustrations, 10 in Colour*. London: Thames and Hudson 1984, S. 23.

¹⁹ Vgl. Georgy Calmus: „Drei satirisch-kritische Aufsätze von Addison über die italienische Oper in England. (London, 1710 [sic]). Übersetzt, mit Anmerkungen versehen und besprochen“, in: *Studien der Internationalen Musikgesellschaft* 9, 1907/08, S. 131–145. – Erst sehr viel später, im Rahmen der Auseinandersetzung mit Gottscheds Opern-Verdikt, hat die Diskussion auch in Hamburg eine neue Dimension erreicht.

²⁰ Mattheson: *Das Neu=Eröffnete Orchestre* (wie Anm. 1), S. 34. – Diese Herleitungsfigur hat sich im deutschen Sprachraum bezeichnenderweise nicht durchgesetzt, in Sulzers ästhetischem Wörterbuch spielt sie keine Rolle mehr.

²¹ Vgl. dazu Sibylle Maurer-Schmock: *Deutsches Theater im 18. Jahrhundert*, Tübingen: Niemeyer 1982 (= Studien zur deutschen Literatur 71), passim.

In diesem Zusammenhang gibt es noch ein weiteres Indiz, das den Kontext der ersten Orchesterschrift zu erhellen vermag. Denn sie war 1713 nicht das einzige publizistische Unternehmen, mit dem der Gesandtschaftssekretär an die Öffentlichkeit getreten ist. Im selben Jahr, das ganz unter dem Zeichen der großen Pest-Epidemie stand,²² kam die erste Nummer der zweimal wöchentlich erscheinenden Zeitschrift *Der Vernünfftler* heraus, der ersten deutschsprachigen moralischen Wochenschrift, die aus Übersetzungen von Addisons und Steeles *The Tattler* und *The Spectator* bestand.²³ Matthesons Charakterisierung des von Ann Catherine Le Bar ausführlicher untersuchten Vorhabens als Versuch, „die heutigen corrumpirten Welt=Sitten bescheidenlich und gelinde durchzuziehen/auch/wo möglich/einiger massen zu **reformiren**“,²⁴ lässt Rückschlüsse auf die gesamte publizistische Initiative zu, die überdies im selben Jahr auch zur Übersetzung eines kleinen englischen Prosatextes geführt hat.²⁵ Es wird ein Impuls erkennbar, der sich als ‚kritisch‘ im weitesten Sinne begreift. Matthesons Faszination an den beiden Londoner Vorgaben, die er als einer der ganz wenigen Aufklärer unmittelbar aus dem Englischen, also nicht über den Umweg einer französischen Übersetzung übertragen konnte, beruht offenbar auf einer neuen Qualität im Hinblick auf sinnliche Erscheinungen, die sich als *iudicium* bezeichnen lässt und die unmittelbar zurückzuwirken scheint auf Matthesons publizistisches Anliegen.

Auch die erste Orchesterschrift beginnt nahezu mit demselben Impuls, sie hebt an mit einer „Einleitung/Vom Verfall der Music Und Dessen Ursachen“²⁶ – und erweist sich so als der parallel geschaltete Versuch, das Allgemeine von Addisons Anliegen mit dem Besonderen eines neuen Musikschritttums zu verknüpfen. Hier wird ganz analog die musikalische Wirklichkeit als heillos korrumpiert geschildert, so dass – vor dem Hintergrund der Zeitschriften-Übersetzung – die Musik als fester Bestandteil der im *Vernünfftler* geschilderten „Welt=Sitten“ zu verstehen ist. Bereits dieser theoriegeschichtliche Konnex war neu, denn die Vorstellung, die Musik aus allen Systemen der Gelehrsamkeit zu lösen und zum Bestandteil einer übergreifenden Moralität zu machen, stand nicht nur quer zu den gelehrten Traditionen der Disziplin selbst. Vielmehr hatte Mattheson damit einen Schritt getan, der sich in der fragmentierten Essayistik des englischen Vorbilds gar nicht abzeichnet, nämlich den im Kontext einer sich formierenden aufgeklärten Ästhetik schwierigsten Bestandteil im Rahmen einer eigenständigen Schrift zu verselbstständigen, in der überdies das Hauptproblem der frühen englischen Musikästhetik – die Rechtfertigung der Oper – überhaupt nicht vorkommt. Da aber „die

²² Vgl. Mary Lindemann: *Patriots and Paupers. Hamburg, 1712–1830*, New York, Oxford: Oxford University Press 1990, S. 27 ff.

²³ Hier zit.: Jo[h]ann Mattheson: *Der Vernünfftler. Das ist: Ein teutscher Auszug/Aus den Engländischen Moral-Schriften Des Tattler und Spectator, Vormahls verfertigt; Mit etlichen Zugaben versehen/Und auf Ort und Zeit gerichtet*, Hamburg [o.V.] 1721. Die Erstausgabe erschien zwischen Mai 1713 und Mai 1714 bei Wiering in Hamburg in 101 Stücken, wobei die Zensur die Zeitschrift nach dem 100. Stück verboten hat, das 101. liegt heute in der Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky in Hamburg (Sign. 113=KD I 65 4^o); Herrn Prof. Dr. Carsten Zelle (Bochum) sei für den Hinweis auf diese Quelle herzlich gedankt.

²⁴ Mattheson: *Der Vernünfftler* (wie Anm. 23), Nr. 1 (31.05.1713), Bg. Ar.; vgl. Le Bar: *Musical Culture* (wie Anm. 5), S. 241 ff.

²⁵ Johann Mattheson: *Die unermeszliche Vorsorge Der, durch göttliche Allmacht wirkenden gütigsten Natur. Mittelst welcher Ein, anitzo auffhiesiger Rheede angekommener Gross-Brittannischer Schiffs-Capitain, genannt: Alexander Salkirk, Vier gantzer Jahr und vier Monaht, gantz allein, auff einer, in der Süder-See belegenen, unbewohnten Insul, Nahmens Juan Fernandez, sein Leben wunderbahrr und nohtdürfftiglich erhalten*, Hamburg: Wiering 1713; Mattheson bezieht sich hier auf einen Beitrag in John Steeles Journal *The Englishman* von 1713, in dem Alexander Selkirk portraitiert worden ist. – Matthesons gesamte publizistische Tätigkeit jenseits des Musikschritttums sowie seine Übersetzungen sind bisher nicht untersucht worden.

²⁶ Mattheson: *Das Neu=Eröffnete Orchestre* (wie Anm. 1), S. 1.

Music an ihr selbst keiner Regeln bedürffe/sondern daß wir vielmehr/unsers Unvermögens wegen derselbigen benöthiget sind/um einiger massen einen irdischen Begriff von diesem himmlischen Wesen zu erlangen“, basiert die Erkenntnis dieser Regeln auf der Freilegung einer gleichsam eingeschriebenen Natur.²⁷ Solchermaßen partizipiert die Musik nicht nur an den „Welt=Sitten“, sondern am sie tragenden Differenzierungskriterium, also einem eingeschriebenen Urteilsvermögen hinsichtlich dessen, was musikalisch gut und was schlecht ist. Die Nähe zu der im Umkreis des *Spectator* und in Shaftesbury gründenden Vorstellung eines ‚moral sense‘ ist frappierend und wird pointiert dadurch, dass Mattheson sie ganz direkt mit der musikalisch-ästhetischen Urteilsbildung kurzgeschlossen hat.²⁸ Die schon von Addison und Steele in den Titel gebannte Vorstellung, nicht das agierende Subjekt, sondern nur der Zuschauer, der *Spectator* sei zur Urteilsbildung befähigt, wird daher von Mattheson unmittelbar in einen musikalischen Zusammenhang übertragen. Das *Orchestre* ist der Ort des hörenden Zuschauers, des urteilenden Bürgers im Parkett.

Vor diesem Hintergrund ist es konsequent, dass der Protagonist im *Orchestre* nicht der Kenner ist, sondern der *galant homme*. Es handelt sich dabei, dem französischen Namen zum Trotz, um ein Konzept anti-gelehrsamer Urbanität, in der die Aneignung weltläufiger aristokratischer Umgangs- und Verhaltensformen zum Prinzip bürgerlicher Selbstverständigung erhoben wird und für das es im englischen *gentle man* eine verbindlichere Analogie gab.²⁹ So scheint Mattheson hier nur vordergründig direkt auf Christian Thomasius zu reagieren, in viel stärkerem Maße hingegen auf sein Hamburger Umfeld, das im gleichaltrigen Christian Friedrich Hunold (1680–1721) einen wichtigen Vertreter des Konzepts aufwies – und im ebenfalls gleichaltrigen Barthold Heinrich Brockes (1680–1747) einen prominenten Protagonisten seiner Verwirklichung. Brockes erinnerte sich in seiner Autobiographie an seine Rückkunft nach Hamburg Ende 1704, also an eine Zeit, in der Mattheson gerade in das Haus Wyche eintreten sollte: „Indessen versäumte ich nichts, was meiner Meinung nach, mir einige Hochachtung zu Wege bringen möchte. Ich hielt mich zu den vornehmsten Compagnien, gab wöchentlich ein Concert, verschaffte mir ein klein Cabinet von Gemälden etc. und gedachte auf solche Weise mich in Estime zu setzen und beliebt zu machen.“³⁰ In diesem Sinne war Brockes der ideale Adressat von Matthesons Schrift, der vornehme Bürger im Parkett, denn nur für einen solchen war Musik Bestandteil der *Welt-Sitten*.

* * *

So wie Ansatz und Gestalt der ersten Orchesterschrift von englischen Vorgaben abhängen, so ist auch Matthesons Grundvorstellung nur aus der direkten Auseinandersetzung mit dem Land seines Dienstherren ableitbar. Der Zuhörer im Parkett sollte sich ein iudicium bilden, und dafür bot das englische Beispiel ein Vorbild. Im dritten Teil seines

²⁷ Mattheson: *Das Neu=Eröffnete Orchestre* [wie Anm. 1], S. 3.

²⁸ Vgl. zum ‚moral sense‘ auch Jan Engbers: *Der ‚Moral-Sense‘ bei Gellert, Lessing und Wieland. Zur Rezeption von Shaftesbury und Hutcheson in Deutschland*, Heidelberg: Winter 2001 (= Germanisch-romanische Monatsschrift. Beiheft 16).

²⁹ Zum Kontext vgl. Conrad Wiedemann (Hrsg.): *Der galante Stil 1680–1730*, Tübingen: Niemeyer 1969 (= Deutsche Texte 11); zur Nähe von *galant homme* und *gentleman* bei Mattheson vgl. auch Le Bar: *Musical Culture* (wie Anm. 5), S. 243; vgl. dazu auch Braun: *Johann Mattheson und die Aufklärung* [wie Anm. 4], S. 58.

³⁰ J. M[aria] Lappenberg (Hrsg.): „Selbstbiographie des Senators Barthold Heinrich Brockes“, in: *Zeitschrift des Vereines für hamburgische Geschichte* 2, 1847, S. 167–229, hier S. 199.

Werks setzt Mattheson sich mit den verschiedenen musikalischen Nationalstilen auseinander, wobei England eine besondere Rolle zukommt: „die **Italiäner** executiren am besten; [...] die **Frantzen** divertiren am besten; die **Teutschen** aber componiren und arbeiten am besten; und die **Engelländer** judiciren am am besten“.³¹ In der Konsequenz dieser Einschätzung wird das Königreich zum Land der Musik erhoben: „Wer bey diesen Zeiten etwas in der **Music** zu **praestiren** vermeinet/ der begibt sich nach Engelland“³². So lässt sich aber auch erkennen, warum Mattheson die Kriterien für das iudicium aus England bezieht. Der Affront gegen die musikalische Gelehrsamkeit, der sich durchaus mit Thomasius, aber plausibler mit dem Konzept des *Spectator* verbinden lässt, führt zu einem direkten Rekurs auf die empiristischen Traditionen insbesondere John Lockes. Es stecke „allein in den **Sinnen selbst** der eigentliche Ursprung“ aller Wissenschaft: „Nam nihil est in Intellectu, quod non prius fuit in sensu“.³³

Vor dem Hintergrund dieses radikalen Neuansatzes, der im Musikschritttum keine Parallelen hat, entzieht Mattheson die Musik dem Systemzwang: „Zu dem so bin ich der Meinung gantz und gar nicht/daß man **more Philosophorum** die Music in eine solche **cathedralische Disciplin** bringen müsse noch könne/als man etwann die **Logic, Ethic** &c. gethan/weil solches ihrer Natur gantz und gar zu wider ist/als die da frey und ungebunden **tractiret** seyn will. Da auch die gantze **regulirte** Wissenschaft so wol der Music, als anderer Künste/nur bloß den Weg zeigen soll/wie man zu deren vollkommenen Erkänntniß gelangen könne; so darff man sich nicht eben allezeit so mit verhülletem Angesichte von einem solchen Führer leiten lassen/vielweniger mit ihm groß thun/der sich oftmahls selber verführet und verirret“.³⁴ Die damit artikuliert wissenschaftstheoretische Umorientierung, in der die Musik endgültig von den Resten des artes-Denkens befreit wird und folglich auf die einzige Grundlage eines Sinneneindrucks gestellt wird, setzt eine beträchtliche Aporie frei. Denn die Loslösung der Musik aus dem Kontext der Gelehrsamkeit und die radikale Rückführung des Urteils auf den geschulten Sinneseindruck stellen einem zusammenhängenden ästhetischen Entwurf nahezu unüberwindliche Hindernisse entgegen, der im System der Künste schon deswegen beispiellos war, weil gerade die einstigen artes mechanicae in entgegengesetzter Weise bestrebt waren, sich durch die Einschaltung von Gelehrsamkeit wissenschaftstheoretisch zu nobilitieren. So führt die von Steele und Addison entlehnte Technik eines gleichsam lockeren Diskurses im Falle der Verselbständigung zum zusammenhängenden Schriftwerk zur Problematik eines fehlenden Sinnzusammenhangs.

Spätestens hier wird die paradoxe Situation erkennbar, dass Mattheson mit erheblicher Anstrengung einen gleichsam aufgeklärten Diskurs über Musik eröffnet – und ihn durch die Verweigerung einer Systematik bereits an sein Ende geführt hat. Die Vorstellung, dass Musik im System der Künste eine besondere Rolle spiele, ist in den frühen ästhetischen Entwürfen, insbesondere der Nachahmungsästhetik stets als Risiko empfunden worden und erst in den 1750-er Jahren, bezeichnenderweise wiederum in England, als Vorteil gedeutet worden. An einer frühen Schnittstelle dieses Diskussions-

³¹ Mattheson: *Das Neu=Eröffnete Orchestre* (wie Anm. 1), S. 219.

³² Mattheson: *Das Neu=Eröffnete Orchestre* (wie Anm. 1), S. 211.

³³ Mattheson: *Das Neu=Eröffnete Orchestre* (wie Anm. 1), S. 4. – Damit greift Mattheson den berühmten, in der Polemik von Leibniz aufgegriffenen Kernsatz aus Lockes *Essay Concerning Human Understanding* wörtlich auf.

³⁴ Mattheson: *Das Neu=Eröffnete Orchestre* (wie Anm. 1), S. 9 f.

zusammenhangs zeichnet sich diese Konsequenz bereits ab, jedoch in einer gewissen Weise uneinheitlich. Mattheson scheint dieses Problem bemerkt zu haben, denn am Ende seines Buches, am Schluss eines Supplementums folgt relativ unvermittelt ein Ausflug in das sich formierende System der Künste mit einem expliziten Vergleich zwischen zwei Künsten, die beide auf den sinnlichen Eindruck zurückgeführt werden, wissenschaftstheoretisch aber eine ganz konträre Geschichte aufweisen, einem Vergleich zwischen Malerei und Musik. Es sollte vierzig Jahre später ein solcher Vergleich sein, der Charles Avison dazu bewog, die mimesistheoretischen Aporien der Musik zugunsten eines formalästhetischen Ansatzes aufzulösen.³⁵

Es gehört zu den Eigenarten der ersten Orchesterschrift, dass dieser fundamentale Abschnitt praktisch keine Wirkungen entfaltet hat. Denn schon Mattheson benutzt den Vergleich, um die Idee eines mimetischen Ursprungs der Musik zu negieren und so die Entstehung von Vorstellungen durch das sinnliche Ereignis zu nobilitieren. Sein Vergleich zwischen Malerei und Musik besteht aus neun Punkten, von denen der erste, dem Ursprung beider Künste gewidmete der aufschlussreichste ist. Denn bereits hier kommt der Autor zu dem Schluss, dass die Malerei allein durch Nachahmung entstanden sei – und ihre Aufgabe sich folglich auf Nachahmung beschränken müsse. Die Musik hingegen sei einerseits göttliche Institution, andererseits aber „in der **selbstständigen Natur** gegründet“.³⁶ In dieser Funktion hat sie gleichsam therapeutische Wirkung: „Denn so bald nur der Mensch ans betrübte Tages=Licht kommt/kan er den **fatalen** Verdruß/welchen die Erb=Sünde ihm schon vorher angekündigt/mit nichts anders hemmen/als etwan mit dem Gesang und Klang seiner Wärterinn/worüber er sich endlich zu frieden giebt und einschlafft.“³⁷ Gerade deswegen hat Musik eine die Affekte affizierende Funktion, die nicht mimetisch begründbar ist: „Man belaufe die Nachtigall recht/so wird man gestehen müssen/daß ihr bestreben lauter Music sey/die auch aller Welt **Virtuosen** nicht nachmachen können“.³⁸ Auf diesem Weg, dass Musik gewissermaßen Natur selbst sei, erhält sie die Lizenz, Dinge vorzustellen, die gerade nicht mit der äußeren Natur rückkoppelbar sind: „das Principium der Music [ist] die Vorstellung solcher Dinge [...]/die kein Auge gesehen/noch kein Ohr je gehöret“.³⁹ Und damit ist die Rückkoppelung eines eingeschriebenen Urteilsvermögens mit der gleichsam in derselben Natur bedingten Kunst vollzogen: musikalischer ‚moral sense‘ gründet im Wesen der Musik.

Somit ist Mattheson an einem Punkt angelangt, der seiner Orchesterschrift die definitive ästhetische Beglaubigung verleiht und sie zugleich an eine erstaunliche Grenze führt, da das iudicium hart an den Rand der Kategorienlosigkeit gerät. In all den Streitigkeiten, die die Schrift ausgelöst hat, scheint dieser Aspekt, der vielleicht faszinierendste des Entwurfs, keine nennenswerte Rolle gespielt zu haben. Allein Barthold Heinrich Brookes, für den Malerei und Musik wesentlicher Bestandteil der ‚galanten‘

³⁵ Charles Avison: *An Essay on Musical Expression*, London [Davis] 1752; London [Davis], 2. Aufl., 1753. Reprint New York: Broude: 1967; vgl. dazu Anselm Gerhard: *London und der Klassizismus in der Musik*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2002, S. 101 ff. u. passim.

³⁶ Mattheson: *Das Neu=Eröffnete Orchestre* (wie Anm. 1), S. 304.

³⁷ Mattheson: *Das Neu=Eröffnete Orchestre* (wie Anm. 1), S. 304.

³⁸ Mattheson: *Das Neu=Eröffnete Orchestre* (wie Anm. 1), S. 305.

³⁹ Mattheson: *Das Neu=Eröffnete Orchestre* (wie Anm. 1), S. 307.

Lebensart waren, hat in einem Gedicht, wie viele andere Stellungnahmen der zweiten Orchesterschrift von 1717 verteidigend vorangestellt, daraus die Konsequenzen abgeleitet und als Ergebnis des Ansatzes die Mischung der Sinneseindrücke festgehalten:

„Non, Mattheson, c'est trop! tu n'es donc plus content
De charmer les esprits, d'enchanter nos oreilles,
De rendre sous tes mains un Claveçin parlant,
L'on te vois entasser merveilles sur merveilles:
Ce que jusqu'à présent on a crû impossible
Né l'est plus; ton esprit nous rend un Ton visible,
Nous voyons un concert, nous oyons par nos yeux,
En lisant tes écrits, un chant melodieux:
Ton lecteur étonné s'écrie à ce spectacle
Miracle! mais je sçai un bien plus grand miracle :
Je sçai que ce talent, du monde tant vanté,
Est de l'Auteur encor la moindre qualité.“⁴⁰

* * *

Matthesons *Neu-Eröffnetes Orchestre* rekurriert unmissverständlich auf englische Vorbilder, und das wirkt solchermaßen nicht nur zurück auf die Intention, sondern auch auf die Gestalt der Schrift, die die Normen des Lehrtraktats weitgehend verlässt⁴¹. Die bemerkenswerte Konsequenz einer musikalischen Urteilsbildung in einem weitgehend freien Diskurs hat zu einer Lösung der Musik aus mimesistheoretischen Konzepten geführt – lange bevor solche überhaupt und unter erheblichen Mühen explizit formuliert worden sind. Das Resultat dieses Zugangs waren heftige Polemiken, die nicht einfach bloß das Recht der gelehrten Tradition reklamiert haben. Allerdings war damit eine öffentliche Diskussion losgetreten, die Mattheson selbst weitergeführt hat in seiner zweiten Orchesterschrift von 1717. Bereits diese sollte jedoch nicht mehr bloß dem gentleman, dem „wuercklichen galant-homme“, sondern tatsächlich „manchem Musico selbst“ dienen, so dass, bei aller polemischen Schärfe, eine gewisse Einschränkung spürbar ist: aus dem urteilsbildenden Traktat, der die Musik als Bestandteil der „Welt=Sitten“ definieren sollte, war Fachschrifttum geworden.

Gerade hier wird eine Distanz erkennbar, die Mattheson dann in den 1720er-Jahren in immer stärkerem Maße vergrößert hat – und die schließlich auch dazu führen sollte, dass das Verhältnis zu den einstigen Parteigängern, insbesondere zu Brockes, aber auch zu Telemann sich merklich abgekühlt hat.⁴² Gerade die Werke ab Mitte der 1720er-Jahre sind zunehmend von solcher Distanz geprägt, was ganz besonders für den *Vollkom-*

⁴⁰ [Johann] Mattheson: *Das Beschützte Orchestre, oder desselben Zweyte Eröffnung Worinn Nicht nur einem wuercklichen galant-homme, der eben kein Professions=Verwandter sondern auch manchem Musico selbst die alleraufrichtigste und deutlichste Vorstellung musicalischer Wissenschaften wie sich dieselbe vom Schulstaub tüchtig gesäubert eigentlich und wahrhaftig verhalten/ertheilet; aller niedrigen Auslegung und gedungenen Aufbürdung aber völliger und truckender Bescheid gegeben; so dann endlich des lange verbannt gewesenen Ut Mi Sol Re F La Todte Musica Unter ansehnlicher Begleitung der zwölf Griechischen Modorum, zum ewigen Andencken beehrt wird*, Hamburg: Schiller 1717, Reprint Leipzig: Zentralantiquariat der DDR 1981, Bg. [6] r.; vgl. auch Harold P. Frey: „Barthold Heinrich Brockes und die Musik“, in: Hans-Dieter Loose (Hrsg.): *Barthold Heinrich Brockes. (1680–1747). Dichter und Ratsherr in Hamburg. Neue Forschungen zu Persönlichkeit und Wirkung*, Hamburg: Christians 1980 (= Beiträge zur Geschichte Hamburgs 16), S. 71–104, hier S. 85 f.

⁴¹ Dazu auch Werner Braun: *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts. Zweiter Teil. Von Calvisius bis Mattheson*, Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1994 (= Geschichte der Musiktheorie 8, 2), S. 400 f.

⁴² Zu den Hintergründen von Brockes und Telemanns Verhältnis zu Mattheson vgl. vom Verf.: „Überlegungen zur Musikaliensammlung von Barthold Heinrich Brockes“, in: Hans-Georg Kemper, Uwe-K. Ketelsen u. Carsten Zelle (Hrsg.): *Barthold Heinrich Brockes (1680–1747) im Spiegel seiner Bibliothek und Bildergalerie*, Wiesbaden: Harrassowitz 1998 (= Wolfenbütteler Forschungen 80), Bd. 1, S. 273–298, hier S. 287 ff.

menen Capellmeister von 1739 gilt. Nicht nur, dass die Schrift den *galant homme* nicht mehr kennt, vielmehr ist sie ausschließlich an den Fachmann adressiert. Immer wieder ist in ihr von Gelehrsamkeit die Rede, und war das Buch von 1713 vor allem von dem Affekt gegen diese Gelehrsamkeit getragen, so mündet die Vorrede des *Capellmeisters* in den Wunschtraum, gerade diese Gelehrsamkeit nach Gottscheds Vorbild zu institutionalisieren, nämlich „etwas, zur Stiftung eines musikalischen Professorats in Leipzig, testamentlich“ zu vermachen⁴³. Matthesons Abkehr von den Grundsätzen des Jahres 1713 markiert keinen Bruch, aber zumindest eine tiefe Zäsur, eine Zäsur allerdings, die auch zur sehr begrenzten Wirkungsgeschichte des *Neu-Eröffneten Orchestre* von 1713 beigetragen haben dürfte.

Am Anfang dieser Überlegungen stand die Frage nach den Motiven, die Mattheson 1713 dazu bewogen haben könnten, sich dem musikalischen Schrifttum zuzuwenden. Aber selbst das hier skizzierte Bündel von Möglichkeiten vermag nur begrenzt zu erklären, warum der Musiker sich zu diesem folgenschweren Schritt entschlossen hat. An dieser Stelle ist daher an zwei weitere, gleichsam lebensweltliche Argumente zu denken, dessen erstes, wiewohl vordergründig trivial, keineswegs zu unterschätzen ist. Denn als der vierundzwanzigjährige Opernsänger sich entschloss, in die Dienste von John Wyche zu treten, war ihm bereits bewusst, dass die um diese Zeit einsetzende und anscheinend der Umwelt zunächst verschwiegene „Verstopfung des Gehörs“ irreparabel sein würde⁴⁴. Es dürfte vermutlich die beginnende Ertaubung gewesen sein, die zur Abwendung vom Musiker- und Sängerberuf geführt hat. Gleichzeitig offenbart sich damit eine Lebenstragik besonderer Art: 1713, zum Zeitpunkt des *Neu-Eröffneten Orchestres*, war der Verlust des Gehörs bereits weit fortgeschritten. Der unter englischem Einfluss unternommene Versuch, das *iudicium* auf den Sinneneindruck zu gründen, war überwölbt von der Einsicht in den unwiederbringlichen Verlust des in diesem Falle entscheidenden Sinnesorgans. Möglicherweise ist der rabiante Ton von 1713 auch der Versuch, diesen dramatischen Zwiespalt persönlich zu überspielen. Der sensualistische Neuansatz scheint immerhin auch geprägt wenn nicht sogar hervorgerufen zu sein von einer starken individuellen Einschränkung des Gehörssinns. Es ist weder banal noch trivial, diesen Umstand, auch im Hinblick auf die Veränderungen in den weiteren Schriften Matthesons, mitzubedenken.

Und schließlich waren 1713, dies das zweite Argument, auf einmal auch die äußeren Voraussetzungen für die Einführung der sensualistischen Erfahrungslehre in einer sich formierenden Bürgergesellschaft geschaffen. Denn 1712, zu Beginn der großen Pest-epidemie, wurde mit dem Großen Hauptrecess die bürgerliche Ordnung der Stadt Hamburg nach einer langen Phase der Unsicherheit dauerhaft befriedet, mit weitreichenden Konsequenzen für die politische, wirtschaftliche und eben auch intellektuelle Wirklichkeit der Metropole selbst.⁴⁵ Hamburg war damit zum Modell der organisierten Handelsstadt geworden, deren Öffentlichkeit klaren Regularien unterlag, die sie überdies vom Vorbild der Residenzstadt London deutlich unterschied. Es ist daher wohl kein Zufall, dass die publizistische Offensive Matthesons dieses Auftaktes bedurfte: der Besinnung der sich

⁴³ Mattheson: *Der Vollkommene Capellmeister* (wie Anm. 2), S. 28.

⁴⁴ Mattheson: *Mattheson* (wie Anm. 10), S. 195.

⁴⁵ Dazu Lindemann: *Patriots and Paupers* (wie Anm. 22), S. 78ff.

formierenden Bürgergesellschaft auf sich selbst, und zwar in einer Phase der äußersten und gefährlichsten Bedrohung durch eine verheerende Seuche. Diese Bürgergesellschaft bildete die Folie für ein Urteilsvermögen, das eben auch in musikalischer Hinsicht einen demonstrativen Neuanfang heraufbeschworen hat.

Anhang: Johann Mattheson, *Das Neu=Eröffnete Orchestre*, Inhalt

Titel	Seiten
Dedicatio	Bg. 2r. –6v.
Einleitung: Vom Verfall der Music und Dessen Ursachen	1–37
(Einleitung; § 1: Gelehrte; § 2: Virtuosen; § 3: Stadtpfeifer; § 4: Zuhörer; § 5: Institutionen; § 6: Galant Homme; § 7: Rettung der Musik	
I – designatoria	
Von den Dingen und Zeichen die zu einer Musicalischen Composition gehören	
1: Von den Tonis (§ 1: Einleitung; § 1–§ 21)	39–65
2: Von den Signaturen (§ 1–§ 10)	65–76
3: Vom Tacte insonderheit (§1–§19)	76–89
4: Von den Noten, Pausen und übrigen Signaturen (§ 1–§ 14)	89–101
II – compositoria	
Von der Musicalischen Composition und dem Contrapunct an sich selbst	
1: Von den General-Reguln der Con- und Dissonantien (§ 1–§ 12)	102–114
2: Von den special-Reguln der Consonantien (§ 1–§ 11)	114–122
3: Von den Special-Reguln der Dissonantien (§ 1–§ 19)	122–138
4: Von der Composition unterschiedenen Arten und Sorten (§ 1–§ 50)	138–199
III – judicatoria	
Wie eines und anders in der Music zu beurtheilen	
1: Vom Unterschied der heutigen Italiänischen/Frantzösischen/Englischen und Teutschen Music (§ 1–§ 18)	200–231
2: Von der Musicalischen Thone Eigenschafft und Würckung in Ausdrückung der Affecten (§ 1–§ 25)	231–253
3: Von den Musicalischen Instrumenten (§ 1: Einleitung; § 2: Stimme; § 3: Orgel; § 4: Clavier; § 5: Trompete; § 6: Posaune; § 7: Horn; § 8: Hautbois; § 9: Basson; § 10: Zinck; § 11: Flöte; § 12: Paucke; § 13: Glockenspiele; § 14: Laute; § 15: Angelique; § 16: Theorbe; § 17: Guitarre; § 18: Violine; § 19: Viola d’amore; § 20: Violetta; § 21: Viola di Gamba; § 22: Violoncello; § 23: Violone; § 24: Monochord; § 25: Schluß . .	253–289
Supplementum (Apologie der Musik (§1–§15))	290–299
Auflösung der Fragen Ob die Music oder Mahlerey höher zu achten: [...]	
(Einleitung; § 1: Ursprung; § 2: Altertum; § 3: Wunder; § 4: Gebrauch; § 5: Dauer; § 6: Materie; § 7: Wesen; § 8: Ehre; § 9: Anzahl und Werke der berühmten Meister.	300–329
Reinhard Keiser: Kurtze Anmerckungen	
Über den Musicalischen Tractat/Das Neu=eröffnete Orchestre genandt	330–338
Register	y2–y7

Eine geistliche Musik außerhalb des „Cultus“. Philipp Spitta und die Messensätze op. 35 von Max Bruch

von Dietrich Kämper, Köln

Philipp Spittas Wirken als Musikhistoriker ist bisher fast ausschließlich mit der Erforschung der älteren Musikgeschichte in Verbindung gebracht worden. Schütz, Buxtehude, Bach: Mit diesen Namen ist unser Bild des Musikforschers Spitta untrennbar verbunden. In dieser Hinsicht scheint er sich nahtlos in die Reihe der Gründungsväter der Historischen Musikwissenschaft einzufügen. Sie alle sahen den Schwerpunkt ihrer Forscherarbeit in den älteren Epochen der Musikgeschichte, wie es den Zielsetzungen des romantischen Historismus entsprach. Während die Mehrzahl der musikwissenschaftlichen Arbeiten Spittas dieses Bild zu bestätigen scheint, weisen einige seiner musikgeschichtlichen Aufsätze in eine ganz andere Richtung. Hier sind Themen der neueren Musikgeschichte fast gleichberechtigt vertreten. Es ist aber vor allem der umfangreiche, bis heute nicht vollständig ausgewertete Briefwechsel, der unsere Aufmerksamkeit auf das Verhältnis Spittas zur zeitgenössischen Musik lenkt.¹

Seit Langem bekannt ist Spittas große Anteilnahme an der kompositorischen Entwicklung von Johannes Brahms. Die mit Brahms geführte Korrespondenz liegt seit fast einem Jahrhundert in der Ausgabe der Deutschen Brahms-Gesellschaft gedruckt vor.² Die intensive, fast freundschaftliche Beziehung zwischen Spitta und dem acht Jahre älteren Komponisten bildet aber keineswegs eine Ausnahme, sondern steht in engem Zusammenhang mit dem breit gefächerten Interesse Spittas für die gesamte Musik seiner Zeit. Der Kontakt zu Brahms setzte ein – von einer flüchtigen Göttinger Begegnung im Jahre 1864 abgesehen – in den Monaten um die Vollendung des *Deutschen Requiems* 1868. Mittelsmann war Max Bruch, der als Hofkapellmeister der thüringischen Residenzstadt Sondershausen mit dem am gleichen Ort wirkenden Gymnasiallehrer Spitta Bekanntschaft geschlossen hatte.³ Durch Bruch, der die Bremer Uraufführung des Requiems persönlich miterlebt hatte, lernte Spitta das Werk aus erster Hand kennen. Beider Bewunderung für die Brahms-Komposition wurde noch gesteigert durch den Vergleich mit den im gleichen Jahr uraufgeführten *Meistersingern* Richard Wagners, einem Werk, dem man mit distanzierter Zurückhaltung begegnete. Sehr bald mischten sich in die Bewunderung für das *Requiem* allgemeine Überlegungen über das Wesen der zeitgenössischen geistlichen Musik. Verwundert und skeptisch äußerte sich Spitta über eine Reihe von Rezensionen, die das *Requiem* als „Kirchenmusik“ betrachteten. Der Rezensent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung (A. Schubring) lobte die „Harmonik und Orchestrierung, so prächtig und effektiv, wie sie bisher in einem Werke der Kirchenmusik noch nicht dagewesen“, und der Rezensent der Neuen Berliner Musikzeitung (H. Ehrlich) sah einen eklatanten „Widerspruch zwischen dem subjectiven Glauben und jener kirchlichen Gläubigkeit hervortreten, welche in der Kunst gewisse traditionelle

¹ Wertvolle Vorarbeit leistete Ulrike Schilling, *Philipp Spitta. Leben und Werk im Spiegel seiner Briefwechsel*, Kassel 1994.

² *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Philipp Spitta*, hrsg. v. Carl Krebs, Deutsche Brahms-Gesellschaft 1920, 2. Aufl. Tutzing 1974.

³ Dietrich Kämper, „Max Bruch und Philipp Spitta“, in: *Max Bruch in Sondershausen (1867–1870)*, hrsg. v. Peter Larsen, Göttingen 2004 (Hainholz Musikwissenschaft, Bd. 8), S. 21–33.

Formen fordert wie in der äussern Religionsübung“.⁴ Die hier zutage tretende Auffassung forderte den Widerspruch Spittas heraus, den er auch in einem der ersten Briefe an Brahms sehr deutlich artikulierte: „Ich war ... schon lange der Ansicht, dass es in unserer Zeit eine eigentliche Gattung von Kirchenmusik gar nicht mehr giebt, und habe daher das Requiem auch nur als ein großes, rein musikalisches Kunstwerk aufgefaßt. Kirchenmusik kann man doch nur solche nennen, die zu ihrer vollen Wirkung des Cultus bedarf, sich auf einem durch diesen gegebenen Stimmungsuntergrund aufbaut, und einen Theil ihres Wesens einbüßt sobald man diesen fortzieht“.⁵ Spitta sprach damit einen Gedanken aus, der, nicht zuletzt unter dem Einfluss der Ideen der Aufklärung und der nachfolgenden kontroversen Diskussionen über die Frage der „wahren Kirchenmusik“, längst im allgemeinen Bewusstsein verankert war.

Der Gedanke einer sorgfältigen Unterscheidung von „cultischer“ und „nicht-cultischer“ Musik blieb auch in den folgenden Briefen ein Leitmotiv des Gedankenaustauschs. Es ist alles andere als Zufall, dass eines der Hauptthemen des Briefwechsels die Wiederaufführung der Kantaten Bachs war: durch Brahms in der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde, durch Spitta im Leipziger Bachverein. Die Kantaten Bachs dem evangelischen Gottesdienst zurückzugewinnen, erschien Spitta als ein wichtiges Mittel zur „Wiederbelebung der protestantischen Liturgie auf geschichtlicher Grundlage“.⁶ In denselben Zusammenhang gehört Brahms' lebhafteste Anteilnahme am Fortgang der Bach-Biographie Spittas, deren erster Band 1873 erschien. Denn dass auch diese große und wahrhaft epochale Arbeit letztlich in den Dienst der Erneuerung der evangelischen Kirchenmusik gestellt werden sollte, hat Spitta bereits im Vorwort deutlich ausgesprochen.⁷ In der hohen Wertschätzung der Kantaten Bachs bestand zwischen Brahms und Spitta völlige Übereinstimmung.

Umso mehr muss es überraschen, dass Spitta auf die ehrenvolle Widmung der Brahms-Motetten op. 74 mit Zurückhaltung und unverhohlener Skepsis reagierte. Ein „leises Bedenken“ sei ihm gekommen über die „ästhetische Berechtigung“ des Schlusschorals der Motette op. 74/1, so heißt es im Dankesbrief Spittas.⁸ Auf den ersten Blick muss diese Kritik Spittas befremden, hat doch der Schlusschoral eine wichtige Aufgabe in der zyklischen Gesamtform der Motette zu erfüllen. Im Übrigen stellt er mit seiner Anspielung auf die Schlusschoräle bekannter Bach-Motetten eine unübersehbare Reverenz vor dem Bach-Forscher Spitta dar. Dieser bekräftigte jedoch seine Bedenken in einem späteren Aufsatz: „Ein Choral, als fremder Bestandtheil in einem Originalwerke verwandt, kann nur als Symbol der evangelischen Gemeinde gelten. Bach durfte dies thun, da seine Werke dem Gottesdienste zugehörten; bei Brahms trifft die Bedingung nicht zu“.⁹

⁴ *Allgemeine Musikalische Zeitung* 4, 1869, S. 20; *Neue Berliner Musikzeitung* 23, 1869, S. 374.

⁵ Brief Spittas an Brahms, 1.3.1869 (*Briefwechsel* S. 27).

⁶ Philipp Spitta, Die Wiederbelebung protestantischer Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage, in: Ph. Spitta, *Zur Musik. Sechzehn Aufsätze*, Berlin 1892, S. 55; Wolfgang Sandberger, *Das Bach-Bild Philipp Spittas*, Stuttgart 1997 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 39), S. 111.

⁷ Ebd., S. 89.

⁸ Brief Spittas an Brahms, 20.12.1879 (*Briefwechsel* S. 77).

⁹ Philipp Spitta, Johannes Brahms, in: Philipp Spitta, *Zur Musik*, S. 412; Dietrich Kämper, Nicht „blinder Bewunderer“, sondern „denkender Verehrer“. Philipp Spitta und Johannes Brahms, in: *Bruckner-Brahms. Urbanes Milieu als kompositorische Lebenswelt im Wien der Gründerzeit*, Kassel 2006, S. 126 (Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 5).

¹⁰ Briefe Mendelssohns an Schubring, 22.12.1832 u. 6.9.1833, in: *Briefwechsel zwischen Felix Mendelssohn Bartholdy und*

Hintergrund dieser kritischen Anmerkungen Spittas ist die seit dem frühen 19. Jahrhundert lebhaft diskutierte Frage nach der ästhetischen Legitimation des Chorals in der zeitgenössischen geistlichen Vokalmusik. Exemplarisch wurde diese Diskussion anhand der Choräle in Mendelssohns *Paulus* geführt. Mendelssohn selbst hatte die Choräle von Anfang an als notwendigen Bestandteil seines Oratoriums gesehen; obwohl Adolf Bernhard Marx dringend davon abgeraten hatte, hielten der Komponist und sein Textautor Schubring an dem Vorhaben fest: „[Ich kann] mich nicht entschließen ihn ganz aufzugeben, denn ich denke, in jedem Oratorium aus dem Neuen Testamente müsse er von Natur sein“.¹⁰ Schubring hat später sogar für den *Elias* eine große Zahl von Chorälen vorgeschlagen¹¹, aber diesmal ging Mendelssohn aufgrund der ganz neuen, im Wesentlichen dramatischen Konzeption seines zweiten Oratoriums nicht auf den Vorschlag ein. Mitzubedenken ist bei der Beurteilung der *Paulus*-Choräle auch die rezeptionsgeschichtlich bedeutsame Wirkung der Wiederaufführung der Bachschen Matthäuspassion von 1829, die dem Publikum zu suggerieren schien, der Konzertsaal verwandle sich in eine Kirche.¹² Mendelssohn habe nun, wie C. Dahlhaus zu erkennen glaubt, diese Auffassung des Konzertoratoriums als „imaginäre Kirchenmusik“ durch seine Choräle „gleichsam auskomponiert“.¹³

Die rigorose Auffassung, der Choral habe nur in rein gottesdienstlicher Musik eine Daseinsberechtigung, kann allerdings schon im Hinblick auf die Passionen Bachs nicht aufrechterhalten werden. Obwohl es sich bei diesen Kompositionen des Leipziger Thomaskantors, trotz aller „oratorischen“ Zutaten, ohne Zweifel um kirchliche Musik handelt – sie kamen bekanntlich in den Leipziger Karfreitagsvespern zur Aufführung –, stehen die Choräle doch keineswegs für eine tatsächliche Mitwirkung der Gemeinde, sondern sind lediglich als deren „ideeller Vertreter“ zu verstehen. Es geht also schon bei Bach (ebenso wie später in Mendelssohns *Paulus*) nur darum, „aus den Elementen des protestantischen Gottesdienstes ein musikalisches Kunstwerk zu bilden“.¹⁴ Schon Bachs Passionen verwandeln also (in Umkehrung des von Dahlhaus zitierten Mendelssohn-Ausspruchs) die Kirche zum Konzertsaal¹⁵. Dass es im 19. Jahrhundert eine eigentliche Kirchenmusik nicht mehr gebe, wie Spitta nach der Uraufführung des *Deutschen Requiems* an Brahms geschrieben hatte, war auch Mendelssohns feste Überzeugung. Während der Arbeit am *Paulus* schrieb er an den Prediger Bauer: „Eine wirkliche Kirchenmusik, d. h. für den evangelischen Gottesdienst, die während der kirchlichen Feier ihren Platz fände, scheint mir unmöglich ... [Ich weiß nicht] wie es zu machen

Julius Schubring, Leipzig 1892, S. 42; vgl. dazu Erich Reimer, „Textanlage und Szenengestaltung in Mendelssohns *Paulus*“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 46, 1989, S. 46.

¹¹ Brief Schubrings an Mendelssohn, 9.1.1846 (*Briefwechsel zwischen Felix Mendelssohn Bartholdy und Julius Schubring*, S. 208–216).

¹² Brief Mendelssohns an Franz Hauser, 16.4.1830 (Mendelssohn-Archiv der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz); vgl. dazu auch Susanna Großmann-Vendrey, *Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit*, Regensburg 1969 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 17), S. 49; C. Dahlhaus, „Mendelssohn und die musikalischen Gattungstraditionen“, in: *Das Problem Mendelssohn*, Regensburg 1974 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 41), S. 58.

¹³ Ebd.

¹⁴ Otto Jahn, „F. Mendelssohn Bartholdy's Oratorium *Paulus*“, in: Otto Jahn, *Gesammelte Aufsätze über Musik*, Leipzig 1867, S. 17 u. 37.

¹⁵ Hermann Deiters, „Johannes Brahms' geistliche Compositionen“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 4, 1869, S. 267.

sein sollte, dass bei uns die Musik ein integrierender Theil des Gottesdienstes, und nicht bloß ein Concert werde, das mehr oder weniger zur Andacht anrege“.¹⁶

War das Verhältnis zwischen Spitta und Brahms trotz großer wechselseitiger Sympathie durch eine respektvoll zurückhaltende Verehrung geprägt, so entwickelte sich die Beziehung Spittas zu Heinrich von Herzogenberg im Laufe weniger Jahre zu einer echten, auch die menschlich-private Sphäre einbeziehenden Freundschaft. Die zwischen den beiden Freunden geführte Korrespondenz übersteigt dann auch im Umfang die mit Brahms um ein Vielfaches. Nachdem Spitta 1874 als Gymnasiallehrer an die Nicolaischule in Leipzig berufen worden war, gründete er noch im gleichen Jahr zusammen mit Heinrich von Herzogenberg (sowie Franz von Holstein und Alfred Volkland) den Leipziger Bachverein, dessen Aktivitäten auf Jahre hinaus der Hauptgegenstand des Briefwechsels waren. Hier konnte von Herzogenberg, seit 1875 Dirigent des Vereins, die Ergebnisse der Bach-Forschungen Spittas durch seine Kantatenaufführungen in der Praxis erproben. Briefe und Schriften Spittas machen unmissverständlich deutlich, dass er mit den Konzerten und Editionen des Leipziger Bachvereins weiterreichende Ziele verfolgte. Schon 1875 schrieb er an von Herzogenberg:

„... wir wissen es ja alle, was wir uns von einer Wiederbelebung der Bachschen Cantaten für Kunst und Leben zu versprechen haben und hierzu beizutragen ist eine herrliche Aufgabe, an welche es sich wohl verlohnt ein Stück seiner besten Kraft zu setzen“.¹⁷ Schon hier klingen Gedanken an, die Spitta später in seinem Aufsatz „Die Wiederbelebung protestantischer Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage“ ausführlicher darlegen wird.¹⁸

So viel sich Spitta aber auch von den Kantaten Bachs für eine Wiederbelebung der evangelischen Kirchenmusik versprach, so wenig war seine Haltung eine rein retrospektive. Die von ihm immer wieder gesuchten Kontakte zu zeitgenössischen Komponisten – außer zu Brahms vor allem zu Heinrich von Herzogenberg und zu Max Bruch – lassen die Absicht erkennen, die Verbindung zur Musik der Gegenwart nicht zu verlieren. Zwar lobte er an den Motetten von Herzogenbergs das sorgfältige Studium Bachs und zeigte sich erfreut darüber, dass darin der Bachsche Geist „so glücklich wiedergeboren“ sei,¹⁹ dennoch schien ihm wichtig, dass darin jede Spur von Epigontum fehle: „... es ist doch ein anderer Stil, wie derjenige Bachs“.²⁰ Kritisch stand Spitta aber vor allem dem A-cappella-Ideal Carl von Winterfelds und der Berliner Schule gegenüber, das auch der preußische König Friedrich Wilhelm IV. so nachdrücklich propagiert hatte.²¹ Dabei hatten Spittas eigene Vorlesungen an der Berliner Universität ihm die altklassische Vokalpolyphonie wieder nahegebracht, und so sprach er dann auch in seinen Briefen mit der größten Bewunderung von den Komponisten des 15. und 16. Jahrhunderts: „Ich lese in diesem Semester an der Universität über das 15. und 16. Jahrhundert u. stecke

¹⁶ Brief Mendelssohns an Bauer, 12.1.1835, in: *Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*, hrsg. v. Paul Mendelssohn Bartholdy u. Carl Mendelssohn Bartholdy, 2. Ausgabe, Leipzig 1879, S. 317.

¹⁷ Brief Spittas an von Herzogenberg, 13.5.1875 (Staatsbibl. zu Berlin Preussischer Kulturbesitz, N. Mus. Nachl. 59, A 56).

¹⁸ Philipp Spitta, *Zur Musik*, S. 29–58.

¹⁹ Brief Spittas an von Herzogenberg, 13.4.1878 (Staatsbibl. zu Berlin, N. Mus. Nachl. 59, A 82).

²⁰ Brief Spittas an von Herzogenberg, 29.12.1881 (Staatsbibl. zu Berlin, N. Mus. Nachl. 59, A 96).

²¹ Georg Feder, „Verfall und Restauration“, in: Friedrich Blume, *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel 21965, S. 259.

einmal wieder tief in der Vocalmusik jener Periode. Nicht sagen kann ich, welche Erquickung und Erhebung mir das bereitet. Ambros vergleicht einmal diese Kunst mit der verlorenen Kirche im wildverwachsenen Walde, von der Uhlands schönes Gedicht singt. Für diesen Vergleich bin ich ihm ins Grab hinein dankbar, denn er entspricht durchaus meinen Erfahrungen. Schon als Knaben zog mich ein geheimnisvoller Reiz zu dieser Musik, so blutwenig ich damals davon kannte: Palestrinas Motette *Sicut cervus* war lange Zeit ziemlich das Einzige. Später erweiterten sich wohl meine Kenntnisse, aber es dauerte lange, ehe ich begriff, was jene Leute gemeint hatten. Erst in den letzten Jahren ist mir dies allmählich klar geworden. Gestern Nacht habe ich gesessen u. Senfls Motette *Ave rosa sine spinis* wohl 6 oder 7mal gelesen. Welch eine wunderbare, lebensvolle Kunst“. Dennoch münden diese Briefzeilen schließlich in die resignierende Frage: „[Diese Musik] ist nun verurtheilt, todt zu liegen. Denn wie soll man sie wieder erwecken?“²² Als Grundlage einer Restauration evangelischer Kirchenmusik hielt er die alte A-cappella-Musik für ungeeignet. Denn eine Kirchenmusik, die ihren Zweck erfüllen soll, darf nicht „im absoluten Gegensatz zur modernen Musik stehen“.²³ Immer wieder ermunterte er deshalb seinen Freund Heinrich von Herzogenberg zur Schaffung neuer geistlicher Vokalwerke. Insbesondere erhoffte er sich von ihm, nach den zahlreichen, von Spitta überwiegend positiv beurteilten geistlichen Liedern und Motetten der Jahre 1880–1882, ein größeres Werk geistlicher Vokalmusik. Dabei hielt er mit gelegentlichen kritischen Einwänden keineswegs zurück, setzte aber für die Zukunft insgesamt große Hoffnungen auf das kompositorische Schaffen des Freundes: „Ich will es Dir gestehen, dass Deine Compositionen so ziemlich die einzigen Novitäten sind, die mir jetzt Freude machen. Daß dabei viel persönlicher Antheil mitwirkt, merke ich wohl. Ich leugne auch nicht, dass mir zuweilen etwas weniger gefällt, und dass ich manchmal einige Anklänge an Brahms weg wünschte. Aber die ganze Art hat doch etwas echtes, mich anheimelndes, und ich fühle, es ist immer noch etwas bedeutendes unausgesprochen in Dir. Wenn Du einmal an ein großes Gesangwerk gingest, würde das wahrscheinlich heraus kommen. So ein Requiem, oder Stabat mater, oder der 90. Psalm, wo alle Mittel der Tonkunst groß und breit entfaltet werden könnten“.²⁴ Heinrich von Herzogenberg hat diese in ihn gesetzten Hoffnungen erst in viel späteren Jahren erfüllen können, im Wesentlichen erst nach dem Tode seiner Gattin Elisabeth geb. von Stockhausen im Jahre 1892, so dass Spitta, der selbst schon 1894 starb, diese Werke (mit Ausnahme des *Requiem*s op. 72 und der Kantate *Totenfeier* op. 80) nicht mehr kennenlernen konnte. Ihr Entstehungsanlass war die Bitte des jüngeren Bruders und Theologen Friedrich Spitta, die akademischen Gottesdienste der Universität Straßburg durch neue Compositionen zu bereichern.²⁵ Philipp Spitta hatte seinem Bruder ausdrücklich zur Zusammenarbeit mit Heinrich von Herzogenberg geraten. Neben kleineren Compositionen für den Hauptgottesdienst wünschte sich Friedrich Spitta auch größere Werke, die im Rahmen

²² Brief Spittas an Heinrich von Herzogenberg, 6.12.1881 (Staatsbibl. zu Berlin, N. Mus. Nachl. 59, A 95); vgl. Ulrike Schilling, *Philipp Spitta. Leben und Werk im Spiegel seiner Briefwechsel*, S. 112.

²³ Ebd.

²⁴ Brief Spittas an Heinrich von Herzogenberg, 8.4.1883 (Staatsbibl. zu Berlin, N. Mus. Nachl. 59, A 104).

²⁵ Friedrich Spitta, „Heinrich von Herzogenbergs Bedeutung für die evangelische Kirchenmusik“ in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1919*, 26. Jahrgang, Leipzig 1920, S. 36; vgl. auch Konrad Klek, „Heinrich von Herzogenberg und Friedrich Spitta. Sieben fruchtbare Jahre für die evangelische Kirchenmusik 1893–1900“, in: *Musik und Kirche* 63, 1993, S. 312–318 und ebd. 64, 1994, S. 95–106.

geistlicher Abendmusiken zur Aufführung kommen sollten. Zu diesem Zweck schuf von Herzogenberg seine *Geburt Christi* op. 90, *Passion* op. 93 und *Erntefeier* op. 104. Durch Einbeziehung evangelischer Kirchenlieder gelang es ihm, die Kluft zwischen den musikalischen Ausführenden und der Gemeinde der Zuhörer zu überwinden und den kirchlichen Charakter der Werke weitgehend zu wahren.²⁶ So leistete der Katholik Heinrich von Herzogenberg einen wichtigen Beitrag zur evangelischen Kirchenmusik im ausgehenden 19. Jahrhundert. Philipp Spitta, der hierbei als Vermittler auftrat, war bis zu seinem frühen Tod für Heinrich von Herzogenberg, wie dieser dankbar anerkannte, „ein Manometer, der nie trügt“; und er fuhr fort: „an dem Verkehr mit Dir wird mir immer gleich klar, wie weit ich selbst gekommen bin, was für Fortschritte ich mache, wie viel mir noch zu thun übrig bleibt! ... Dir zuerst, dem Oberregisseur, gebührt mein Dank“!²⁷

Als Friedrich Spitta seinen Bruder Philipp um die Nennung von Komponisten bat, die für seine Straßburger Universitätsgottesdienste kirchenmusikalische Kompositionen beisteuern konnten, da nannte dieser auch den Namen Max Bruch. Und in der Tat hat der 1838 in Köln geborene Komponist, dessen Großvater Christian Gottlieb Bruch der erste Superintendent der evangelischen Gemeinde in Köln war (seit 1803), zwei kleinere Chorkompositionen für Straßburg geschrieben; sie wurden sogleich in der von Friedrich Spitta mitherausgegebenen Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst veröffentlicht: *Zum Reformationsfest* (16. Jh.), Chorlied für vier gem. Stimmen sowie *In der Nacht* (Tersteegen), Chorlied für Alt, zwei Tenöre und Bass.²⁸ Bruchs Beitrag zu den Straßburger Universitätsgottesdiensten fiel damit allerdings wesentlich bescheidener aus als der Heinrich von Herzogenbergs, der sein letztes Schaffensjahrzehnt ganz in den Dienst der Erneuerungsbestrebungen Friedrich Spittas stellte.

Der Gedankenaustausch zwischen Philipp Spitta und Max Bruch hatte schon drei Jahrzehnte zuvor in jene ganz andere, gleichsam entgegengesetzte Richtung gezielt, die im Titel des vorliegenden Beitrags angedeutet ist: die Schaffung einer geistlichen Musik, die „sich aus der Umzäunung des Cultus herauswagt“, die sich „muthig auf den Boden der reinen Kunst stellt“.²⁹ In den Mittelpunkt des Interesses rückt dabei ein Werk, das in der bisherigen Max-Bruch-Forschung ein Schattendasein fristet: *Kyrie, Sanctus und Agnus Dei* für Doppelchor, zwei Sopran-Soli, Orchester und Orgel (ad lib.) op. 35. Über diese „Messensätze“ (Bruch selbst verwendete häufig diesen Kurztitel) war bisher nur so viel bekannt, dass Spitta an ihrer Entstehung entscheidenden Anteil hatte. Der in der Berliner Staatsbibliothek aufbewahrte, bisher nur unzureichend ausgewertete Briefwechsel zwischen Bruch und Spitta gibt darüber sehr genauen Aufschluss. Es handelt sich bei dieser Korrespondenz um „Werkstattbriefe“, die in ihrem Umfang und ihrer Ausführlichkeit kaum ihresgleichen haben und tiefen Einblick in die Musikanschauung beider Briefpartner gewähren. Der Verfasser dieses Beitrags ist sich dessen bewusst, dass Bruch einer Veröffentlichung dieser Briefe ablehnend gegenübergestanden hätte – ähnlich wie im Falle seines Briefwechsels mit Joseph Joachim anlässlich der Entstehung

²⁶ Friedrich Spitta, Heinrich von Herzogenbergs Bedeutung für die evangelische Kirchenmusik, S. 45.

²⁷ Brief Heinrich von Herzogenbergs an Spitta, 6.12.1883 (Staatsbibl. zu Berlin, N. Mus. Nachl. 59, A 251).

²⁸ Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst 1, 1896/97 und ebd. 2, 1897/98; Stichvorlagen: Staatsbibl. zu Berlin, N. Mus. Ms. 429 und N. Mus. Ms. 430.

²⁹ Brief Spittas an Bruch, 5.3.1869 (Staatsbibl. zu Berlin, N. Mus. Nachl. 91 Max Bruch).

seines g-Moll-Violinkonzerts. Auch in diesem Fall wäre seine Befürchtung gewesen, er erscheine in diesen Briefen „ungeheuer unselbständig (um nicht zu sagen, schülerhaft)“.³⁰ Doch steht außer Frage, dass die Musikwissenschaft auf die Veröffentlichung und Auswertung dieser Dokumente, die einen sehr detaillierten Einblick in die Werkgenese gewähren, nicht verzichten kann.

Über dem zweifellos höchst bedeutsamen Einfluss, den Philipp Spitta auf die Entstehung der Messensätze ausgeübt hat, darf nicht außer Acht gelassen werden, dass auch in diesem Fall das Erlebnis des Brahms'schen *Requiem*s wichtige Impulse vermittelt hat. Der tiefe Eindruck der Brahms-Komposition gab den entscheidenden Anstoß dazu, dass Bruch auf ein eigenes früheres, weit zurückreichendes Projekt geistlicher Vokalmusik zurückgriff und sich zu dessen Überarbeitung und Vollendung entschloss. Freunden gegenüber hat Bruch berichtet, dass ihn schon 1853, im Alter von 15 Jahren, der Plan einer doppelchörigen Messe mit Orgel beschäftigt habe.³¹ Während dieser Plan zunächst nicht über fragmentarische Einzelsätze hinauskam, führte das spätere intensive Studium der Werke J. S. Bachs zu seiner Vollendung. Es war vor allem das Spiel der Orgelwerke Bachs auf der Bonner Universitätsorgel im Sommersemester 1859 und die Begegnung mit dessen Klavierkonzerten bei den Musikabenden der Duisburger Familie Curtius-Matthes im Winter 1859/60, die zum Abschluss der kompositorischen Arbeit anregten. Bruch erinnerte sich, dass er im Herbst 1860 dem Kölner Domkapellmeister Carl Leibl, dem Vater des Malers Wilhelm Leibl, „das Manuscript einer vollständig fertigen Messe für Dopp.Chor, Streichquartett und Orgel übergab und ihn ersuchte, dieselbe im Dom aufzuführen“.³² Diese Aufführung ist jedoch nie zustande gekommen, und die Handschrift dieser „Urfassung“ der Messensätze muss als verschollen gelten. Dennoch sind wir über die Beziehung dieser 1860er Version zu der späteren, 1870 bei Breitkopf & Härtel veröffentlichten dreisätzigen Fassung nicht in völliger Ungewissheit. Der Komponist selbst nämlich hat sich in dem von Karl Gustav Fellerer publizierten, von mir bereits mehrfach zitierten Brief an Emil Kamphausen unmissverständlich zu dieser Frage geäußert. Er erinnere sich sehr genau daran, so schrieb Bruch, dass vor der „Missa brevis“, d. h. dem op. 35 von 1870, eine komplette Messe existiert habe „und dass somit diese 3 Sätze nichts weiter sind als der kritisch gesonderte und umgearbeitete Rest jener alten Arbeit“.³³ Der enge Zusammenhang zwischen den beiden Fassungen darf demnach als sicher gelten.

Auf einen besonderen Entstehungsanlass geht das Kyrie in seiner Urfassung zurück. Der Komponist hat nachdrücklich darauf hingewiesen, dass dieser Satz, der die Keimzelle der Komposition bilde, durch den Tod der „mütterlichen Freundin“ Therese Neissen (1859) angeregt worden sei. Therese Neissen war die Schwester des Advokaten August Neissen, des Besitzers des Igeler Hofes bei Bergisch Gladbach. „Wochen und Monate hatte ich bei ihr auf dem Igeler Hof in der schönen Wald-Einsamkeit zugebracht,

³⁰ Brief Bruchs an Johannes Joachim (Sohn Joseph Joachims), 14.3.1912; vgl. Wilhelm Lauth, „Entstehung und Geschichte des ersten Violinkonzerts op. 26 von Max Bruch“, in: *Max Bruch-Studien*, hrsg. v. Dietrich Kämper, Köln 1970 (Beiträge zur rhein. Musikgeschichte, Heft 87), S. 61.

³¹ Brief Bruchs an Emil Kamphausen, 19.2.1882, mitgeteilt in: Karl Gustav Fellerer, „Max Bruchs Messensätze“, in: *Festschrift Joseph Schmidt-Görg zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. Dagmar Weise, Beethovenhaus Bonn 1957, S. 114–116.

³² Ebd., S. 114.

³³ Ebd., S. 115.

als Kind und heranwachsender Jüngling – mit ihrem Tode war das alles aus“.³⁴ Durch seine enge Freundschaft mit den späteren Eigentümern, der Bergisch Gladbacher Fabrikantenfamilie Zanders, blieb Bruch jedoch dem geliebten Igeler Hof auch weiterhin eng verbunden. In seinen Briefen und Aufzeichnungen aus den späten Berliner Jahren wurde dieses landschaftlich reizvolle Anwesen auf den Höhen des Bergischen Landes, Ort der Entstehung vieler seiner Kompositionen, zum Kristallisationspunkt wehmütiger Jugenderinnerungen und Heimwehgefühle des nunmehr achtzigjährigen Komponisten.

Da Max Bruch selbst die Wiederaufnahme der Komposition der Messensätze auf „Herbst 68“ datierte³⁵, darf das Erlebnis des Brahms'schen *Requiem*s (Uraufführung: 10.4.1868) als der unmittelbare Auslöser des Projekts angesehen werden. Die Brahms-Komposition wird, wie der Briefwechsel mit Spitta zeigt, auch in den nun folgenden Monaten für Bruch der ständige Vergleichs- und Orientierungspunkt bleiben. Dabei suchte Bruch in jeder Arbeitsphase Rat und Urteil des in Sondershausen in unmittelbarer Nachbarschaft wohnenden Spitta, indem er diesem die Kompositionsentwürfe auf dem Klavier vorspielte. So heißt es in einem undatierten Billet: „Lieber Freund, hierbei schicke ich das Sanctus. Wenn Sie nichts Anderes vorhaben, so komme ich heute gegen 6 zu Ihnen und spiele es Ihnen vor“. Und in einem gleichfalls undatierten Brief schrieb Bruch: [Nach der Orchesterprobe] „will ich gleich zu Ihnen kommen ... Sollte es Ihnen möglich sein, so hören Sie vielleicht die Messen-Sätze an“.³⁶ Der Briefwechsel zwischen Bruch und Spitta verdichtete sich in auffallender Weise im März 1869, und es darf als sicher gelten, dass die Messensätze in den Monaten März/April 1869 ihre endgültige Gestalt angenommen haben. Allerdings war – um das schon hier vorwegzunehmen – die Frage: Messensätze oder vollständige Messe? damals noch immer nicht endgültig entschieden.

Als größtes Hindernis für den Plan einer vollständigen Messe erwies sich von Anfang an das Credo. Bruch und Spitta waren sich einig in ihrer ablehnenden Haltung gegenüber dem Text des Symbolum Nicaenum, insbesondere was seine Eignung für eine moderne, außerhalb der Kirche stehende geistliche Musik betraf. Bruch eröffnete die Diskussion mit folgenden drastischen Worten: „Ich kann mich durchaus nicht entschließen, das Credo, welches ein paar hundert bischöflicher Esel in Nicäa durch Majoritäts-Beschluß gegen eine vernünftige Minorität durchgesetzt haben, – abermals durch unsere schöne Kunst zu verherrlichen. Es ist zu dumm.“³⁷ Auch für Spitta war der Text des Symbolum Nicaenum der Hauptgrund, zum Verzicht auf die Komposition einer vollständigen Messe zu raten; er empfahl Bruch, alle kirchlich-gottesdienstlichen Bindungen abzustreifen und sich „auf rein musikalischen Boden“ zu stellen: „... musikalische Gründe, die das Credo forderten, sind nicht da, u. dass der Text Sie sonst productiv sehr anregen sollte, bezweifle ich auch. Einzelne dankbare Stellen sind wohl darin, aber was will das sagen gegen all die übrigen dogmatischen Thorheiten, die bei weitem die Überzahl bilden? Ich bin überzeugt, jeder vernünftige Mensch wird sich freuen, dass Sie den Muth gehabt haben, den Messentext sich nach rein musikalischen Bedürfnissen zurecht zu machen, u. eben nur das componirten, was sich componiren lässt. Der Cre-

³⁴ Brief Bruchs an Emil Kamphausen, 18.2.1882, in: K. G. Fellerer, *Max Bruchs Messensätze*, S. 113.

³⁵ Ebd.

³⁶ Staatsbibl. zu Berlin, Mus. ep. Max Bruch 4 u. 18.

³⁷ Brief Bruchs an Spitta, 1.3.1869 (Staatsbibl. zu Berlin, Mus. ep. Max Bruch 30).

do-Text (ich habe ihn eben wieder durchgelesen) kann nach meiner Ansicht von einem ordentlichen modernen Musiker nicht mehr behandelt werden, er ist zu abstrus u. zu wortreich, dürr, unproductiv u. albern. Und für den Cultus componiren Sie ja Ihre Messe nicht“.³⁸

Mit diesen Zeilen antwortete Spitta auf einen Brief Max Bruchs, der deutlich erkennen ließ, dass dieser inzwischen in seiner Ablehnung des Credo wieder unsicher und schwankend geworden war. Diesem Sinneswandel waren intensive Überlegungen zur Gesamtkonzeption der Messensätze vorausgegangen. Sie fanden ihren Niederschlag in den folgenden drei Zwischenstufen der Werkgenese: 1. Die dreiteilige Fassung Kyrie, Sanctus, Agnus Dei (d. h. die spätere Endfassung) wurde zunächst verworfen, weil sie zwar zyklisch in sich abgerundet war, aber aufgrund des fehlenden Tempowechsels notwendigerweise eine monotone Wirkung haben musste. 2. Die an ihrer Stelle erwogene dreiteilige Fassung Kyrie, Gloria, Sanctus hatte wiederum den großen Nachteil, mit a-Moll zu beginnen und mit Des-Dur zu schließen, d. h. auf tonartliche Zyklizität zu verzichten. 3. So gelangte Bruch zwischenzeitlich zu der vierteiligen Konzeption Kyrie, Gloria, Sanctus, Agnus Dei. An diesem Punkt aber sah sich der Komponist sogleich mit der Frage vieler Freunde und Kollegen konfrontiert: Wenn schon vier Sätze, warum dann nicht das Ganze? Der kritische Rat der Freunde, der für Bruch ebenso wie für Brahms große Bedeutung hatte, erwies sich in diesem Fall als wenig hilfreich. Joseph Joachim und Friedrich Gernsheim sprachen sich für eine vollständige, d. h. fünfteilige Messe aus, der Krefelder Freund Rudolf v. Beckerath dagegen für das dreiteilige Fragment Kyrie, Gloria, Sanctus.

Auf solche Weise mit seinen Fragen und Zweifeln allein gelassen, kehrte Bruch vorübergehend zum Plan einer vollständigen Messe zurück. Auch in dem früher so entschieden abgelehnten Text des Credo schien der Komponist jetzt durchaus Möglichkeiten einer kompositorischen Verwendung zu erkennen: „Manches im christlichen Credo erscheint uns als dogmatischer Unsinn. Indessen lässt sich auch den bedenklichsten Stellen, wenn man sie recht mystisch, geheimnißvoll behandelt, eine Seite abgewinnen, – sogar eine dankbare Seite“.³⁹ Als Kronzeugen für diese Auffassung führte Bruch den Komponistenkollegen Johannes Brahms an, dessen *Requiem* in jeder Phase der Entstehung der Messensätze der Maßstab war – ein Maßstab, der teils mit Bewunderung, teils mit unverhohlener Eifersucht betrachtet wurde. Über den sechsten Satz des Brahms-*Requiem*s schrieb Bruch: „In schönen und erhabenen Worten werden hier Vorstellungen ausgedrückt, die dem modernen Menschen fremd und fast unverständlich geworden sind ... Aber die Bilder sind mächtig und regen die Fantasie des schaffenden Künstlers gewaltig an, – und so ist zu diesen Worten eine Musik entstanden, die mit erschütternder Gewalt und Wahrheit auf den Menschen eindringt“.⁴⁰ So entnahm Bruch aus Brahms' kompositorischer Behandlung der Texte aus der Offenbarung des Johannes die Rechtfertigung, auch die „gewaltigen Vorstellungen“ der Worte des Symbolum Nicaenum in Musik zu setzen – für den Fall, dass er sich denn doch zur Vertonung des vollständigen Messetextes entschließen sollte.

³⁸ Brief Spittas an Bruch, 14.3.1869 (Staatsbibl. zu Berlin, N. Mus. Nachl. 91 Max Bruch).

³⁹ Brief Bruchs an Spitta, 7.3.1869, Nachtrag zum Brief vom 6.3.1869 (Staatsbibl. zu Berlin, Mus. ep. Max Bruch 32).

⁴⁰ Ebd.

In der Tat belegen zwei undatierte Skizzenblätter der Staatsbibliothek zu Berlin, dass Bruch damals die Komposition eines Credo-Satzes in Angriff nehmen wollte.⁴¹ Blatt 1 dieses Autographs, nur vorderseitig beschrieben, umfasst fünf Takte, die lediglich das melodisch-harmonische Gerüst des Satzbeginns entwerfen. Blatt 2, beidseitig beschrieben, skizziert particellartig den Chor- und Orchesterpart des Anfangs: „factorem coeli et terrae, deum verum de deo vero consubstantialem ...“ Am Schluss dieses zweiten Blatts folgen drei weitere Takte „Et incarnatus“, ebenfalls in particellartiger Notierung, mit dem Zusatz „8 Soli“. Alle diese flüchtig skizzierten Fragmente sind zu kurz und bruchstückhaft, um auch nur eine umrisshafte Vorstellung von der Konzeption des Credo-Satzes zu vermitteln. Obwohl jeglicher Datierungsvermerk fehlt, lässt sich dieses Autograph unschwer jener Arbeitsphase des Frühjahrs 1869 zuordnen, in der die definitive Entscheidung für die spätere Dreisätzigkeit Kyrie, Sanctus, Agnus noch nicht gefallen war. Es ist der kompositorische Niederschlag der lebhaften Diskussion über das Pro und Contra des Credo, die im Briefwechsel mit Spitta so intensiv geführt wurde.

Es war schließlich niemand anderes als eben dieser Spitta, der den zwischen den widersprüchlichen Ratschlägen der Freunde schwankenden Bruch endgültig von dem Plan einer vollständigen Messe abbrachte. Sein Hauptargument fasste Spitta in den (bereits oben zitierten) Satz zusammen: „Es ist durchaus nöthig, dass einmal Jemand kommt, der bei einer Messencomposition sich aus der Umzäunung des Cultus herauswagt und muthig auf den Boden der reinen Kunst stellt“. Und beinahe trotzig fügte er hinzu: „Was geht den Künstler denn die Kirche an? Ich halte dieses Unternehmen für einen Fortschritt künstlerischer Aufklärung!“⁴² Zugleich ermutigte Spitta den Komponisten, trotz des textlichen Fragmentcharakters an der Bezeichnung „Messe“ festzuhalten, allerdings mit dem Zusatz „Messe für Concertaufführungen“. Auf Spittas Rat hin trug sich Bruch dann auch lange Zeit mit dem Gedanken, sein op. 35 unter dem Titel *Concertmesse* zu veröffentlichen. Nachdem aber der Verleger Breitkopf & Härtel Bedenken angemeldet und die Kollegen Joachim, Rudorff und Reinecke vehement dagegen Einspruch erhoben hatten, verzichtete der Komponist auf diesen Plan. So wurde der Begriff „Messe“ schließlich ganz eliminiert, und die Komposition erschien unter dem „neutralen“ Titel *Kyrie, Sanctus und Agnus Dei* für Doppelchor, zwei Sopran-Soli, Orchester und Orgel (ad lib.) op. 35. Der ausführliche briefliche Gedankenaustausch mit Spitta fand ein letztes Echo in einer kurzen Anmerkung auf der Rückseite des Titelblatts. Spittas Wunschvorstellung von einer Musik, die sich außerhalb der Grenzen des „Cultus“ bewegte und sich auf den Boden der „reinen Kunst“ stellte, wurde hier in einem einzigen Satz resümiert: „Diese Messensätze bilden ein zusammenhängendes Ganze [!] und sind als solches vorzugsweise für Concert-Aufführungen bestimmt“. Die dem Titel vorangestellte Widmung „Ihrer Durchlaucht der Prinzessin Elisabeth von Schwarzburg-Sondershausen ehrfurchtsvoll zugeeignet“ gibt nicht allein der Verehrung für ein besonders musikinteressiertes Mitglied des Fürstenhauses Ausdruck, das für Bruch in jenen Jahren ein wichtiger Gesprächspartner war, sondern ist zugleich Reverenz vor der kleinen thüringischen Residenz, in der die Messensätze vollendet wurden

⁴¹ Staatsbibl. zu Berlin, Mus. ms. autogr. Bruch 6.

⁴² Brief Spittas an Bruch, 5.3.1869 (Staatsbibl. zu Berlin, N. Mus. Nachl. 91 Max Bruch).

und in der die langjährige kollegiale Freundschaft zwischen Bruch und Spitta ihren Anfang genommen hatte.

Nachdem auf Drängen Spittas jede Rücksichtnahme auf den „Cultus“, d. h. auf die kirchlich-gottesdienstliche Funktion der Messe endgültig aufgegeben worden war, rückten nun künstlerisch-ästhetische Fragen in den Mittelpunkt der gemeinsamen Überlegungen. Sie kreisten um Fragen des formalen und tonartlichen Gleichgewichts der Sätze und um ihre immanent-musikalische Dramaturgie. Als Bruch nach einer Krefelder Probeaufführung der Messensätze im Februar 1869 zu der Überzeugung gelangt war, das Werk in der Fassung Kyrie-Gloria-Sanctus abschließen und veröffentlichen zu sollen,⁴³ stieß er damit auf die entschiedene Ablehnung Spittas. Dieser bemängelte vor allem die fehlende tonartliche Geschlossenheit der neuen Version – mit einem Beginn in a-Moll und einem Schluss in Des-Dur. Spittas kritische Ausführungen verraten ein feines Gespür für kompositorische Fragen, insbesondere für solche der tonartlichen Disposition zyklischer Werke; sie erinnern uns daran, dass der Musikhistoriker in seiner Jugend selbst als Komponist von Klavier- und Kammermusik, Liedern und Chorwerken hervorgetreten war.⁴⁴ Seine Kritik an der Tonartendisposition der Messensätze erläuterte Spitta durch den Vergleich mit einer Sinfonie: „ [Man kann] doch wohl nicht gut ein dreisätziges Chor-Stück in a moll beginnen u. in des dur schließen ... Wenn in einem großen, vieltheiligen, reich bewegten Tonwerk die Abrundung durch das Zurückkehren zur Haupttonart oftmals aufgegeben ist, so hat das nichts gegen sich, da der Hörer das Gefühl für die Tonart des Anfangs nicht mehr gegenwärtig hat. Ihre Messensätze aber stehen zu einander, wie die einzelnen Theile einer Symphonie. Man denke sich eine solche mit diesem Tonarten-Verhältnis!“⁴⁵ Obgleich sich Bruch den Vergleich mit den Sinfoniesätzen nicht zu Eigen machen wollte, ließ er sich dennoch von Spitta zur Aufgabe der „Krefelder Version“ bewegen. Vor allem aber schloss er sich der Überzeugung Spittas an, dass dem Agnus Dei sein Platz als Schlussstück der Messensätze nicht streitig gemacht werden dürfe. Spitta hatte sein energisches Plädoyer für das Agnus mit den Worten geschlossen: „Ceterum censeo – das Agnus muß beibehalten werden!“⁴⁶

Schließlich erkannte Spitta auch in der besonderen Technik der Chorbehandlung ein zusätzliches Argument gegen die Fünfsätzigkeit. Basis des Bruchschen Chorsatzes ist die achtstimmig-doppelchörige Schreibweise, und gerade darin sah Spitta einen wichtigen Grund, auf die vollständige Vertonung des fünfteiligen Messordinariums zu verzichten. Es komme sehr darauf an – so Spitta –, dass der doppelchörige Charakter des Werkes durchgängig gewahrt werde. Deshalb werde auch ein möglicherweise noch hinzukomponiertes Gloria sicher „in seinen Grundsäulen“ ebenfalls doppelchörig werden, wenn auch vielleicht mit vierstimmigen Abschnitten „durchflochten“. Bei einer nochmaligen Erweiterung zur Fünfsätzigkeit drohe aber ein Zuviel des Guten: „Fünf Sätze nun, wesentlich in derselben großartigen Massenhaftigkeit behandelt, möchte vielleicht zu viel werden.“⁴⁷ In seiner späteren Rezension der Messensätze räumte Spitta ein, dass der Komponist durchaus nicht immer eine reale Achtstimmigkeit zur Anwendung brin-

⁴³ Brief Bruchs an Spitta, 1.3.1869 (Staatsbibl. zu Berlin, Mus. ep. Max Bruch 30).

⁴⁴ Wolfgang Rathert, „Spitta, Philipp“, in: *MGG*², Personenteil Bd. 15, Kassel 2006.

⁴⁵ Brief Spittas an Bruch, 5.3.1869 (Staatsbibl. zu Berlin, N. Mus. Nachl. 91 Max Bruch).

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Brief Spittas an Bruch, 14.3.1869 (Staatsbibl. zu Berlin, N. Mus. Nachl. 91 Max Bruch).

ge; vielmehr mache er von jener Freiheit Gebrauch, „die sich durch den Hinzutritt von Instrumentalbegleitung im Laufe der Zeit als naturgemäss entwickelt hat“.⁴⁸ In einem höchst suggestiven Bild beschrieb Spitta den Chorsatz als ein abwechselndes Sich-Zusammenziehen und Sich-Ausdehnen der Stimmen, ganz in Abhängigkeit von den Forderungen des Textes: „... wir werden auf Stellen treffen, wo der Chor in mächtiger extensiver Steigerung allmählig [!] bis zum weitesten Gewebe auseinandergespannt wird, und wiederum auf andere Parthien, wo aus reicherer Vielstimmigkeit in intensivem Wachstum derselbe sich nach und nach auf vier Stimmen zurückzieht“.⁴⁹

So entschied sich Bruch schließlich für jene dreisätzige Version, die der ursprünglichen Konzeption seiner Messensätze entsprach: Kyrie, Sanctus, Agnus Dei. In dieser Fassung bot das Werk zwar wenig Abwechslung in den musikalischen Zeitmaßen, dafür aber eine sowohl in tonartlicher wie thematischer Hinsicht zyklisch gerundete Großform. Damit war zugleich die Befürchtung Bruchs, das Werk erscheine wie „ein zu hastig in die Welt geschicktes Fragment“⁵⁰, endgültig entkräftet. Mit feinem Gespür für die textlich-musikalische Dramaturgie der Messensätze verstand es Spitta vor allem, Bruchs Bedenken zu zerstreuen, das Agnus könne nach dem Sanctus nicht mehr seine volle Wirkung entfalten: „Ist es denn aber auch nöthig, dass darnach noch eine Steigerung eintritt? Scheint es nicht vielmehr künstlerisch geboten, dass nach der ungeheuren Pracht des Sanctus der gehaltene Ernst des Anfangs wiederkehre u. sich in mildem Frieden auflöse? Mich dünkt, so erst erhielt das Werk den erforderlichen Abschluß“.⁵¹

Hauptpfeiler der dreiteiligen Bogenform ist das Kyrie-eleison-Thema in a-Moll, das in den Takten 3–6 des ersten Satzes intoniert wird.

Andante sostenuto. *p cresc.*

Ky - ri - e! Ky - ri - e e - lei - son!
Ky - ri - e e - lei - son!
Ky - ri - e e - lei - son!
Ky - ri - e e - lei - son!
Ky - ri - e e - lei - son!
Ky - ri - e e - lei - son!
Ky - ri - e e - lei - son!
Ky - ri - e e - lei - son!
Ky - ri - e e - lei - son!

⁴⁸ Philipp Spitta, Max Bruch. *Kyrie, Sanctus und Agnus Dei*, in: Musikalisches Wochenblatt 1, 1870, S. 115.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Brief Spittas an Bruch, 5.3.1869 (Staatsbibl. zu Berlin, N. Mus. Nachl. 91 Max Bruch).

⁵¹ Ebd.

Dieses Thema kehrt im Miserere nobis des dritten Satzes in der gleichen Tonart wieder.

Adagio sostenuto.

CORO I.
 CORO II.
 A - gnus de - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di! Mi - se - re - re no - bis!
 A - gnus de - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di! Mi - se - re - re no - bis!
 A - gnus de - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di! Mi - se - re - re no - bis!
 A - gnus de - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di! Mi - se - re - re no - bis!

Dem musikalischen Bezug entspricht also ein textlich-gedanklicher: Es ist die Bitte um Gottes Vergebung, die den großen Bogen um die Messensätze spannt. Den Mittelteil dieses Triptychons bildet das Sanctus in Des-Dur. Als Zeitmaß wählte Bruch für diesen Satz ein verhalten-feierliches Adagio. Auch das „Pleni sunt“ bietet dazu keinen allzu deutlich spürbaren Kontrast, auch wenn man in der Tempovorschrift „Andante ma ben mosso“ das Bemühen des Komponisten erkennen kann, dem fehlenden Wechsel der Zeitmaße behutsam entgegenzuwirken. Spitta spürte im Sanctus etwas von jener Stimmung, „die uns in hohen Domeshallen umfängt, wenn das Sonnenlicht mild und voll durch die farbigen Fenster hereinblickt“.⁵²

Spitta hat in seiner für das Musikalische Wochenblatt verfassten Rezension der Messensätze den Nachweis erbracht, dass die Zyklizität des op. 35 nicht allein auf der zyklischen Verklammerung der Ecksätze Kyrie und Agnus beruht, sondern zugleich auf bestimmten Binnensymmetrien im zentralen Sanctus. Er entdeckte in diesem Satz eine streng konzentrische Form, deren Mitte das Benedictus bildet. Das folgende Formschema resümiert die Ergebnisse der Analyse Spittas⁵³:

- a Sanctus (Solosoprane über tiefem Chor)
- A Sanctus (voller Chor + Solosoprane)
- B Pleni sunt coeli
- C Benedictus
- B Pleni sunt coeli
- A Sanctus (voller Chor + Solosoprane)
- a Sanctus (Solosoprane über tiefem Chor)

⁵² Philipp Spitta, Max Bruch. *Kyrie, Sanctus, Agnus Dei*, S. 134.

⁵³ Ebd., S. 148.

Die zentralsymmetrische Anlage des Sanctus erfährt dadurch eine zusätzliche Akzentuierung, dass die beiden B-Teile spiegelbildlich zueinander angeordnet sind: das Pleni-Thema erscheint beim ersten Mal (vor dem Benedictus) gleich zu Beginn in vollständiger Gestalt, beim zweiten Mal (nach dem Benedictus) erst am Schluss. Als Kenner altgriechischer Musik zog Spitta eine Parallele zum Nomos des Terpandros, dessen formale Gliederung dem obigen Formschema genau entsprach. Unter Nomos ist bei Terpandros wohl keine konkrete Melodie zu verstehen, sondern ein Melodietypus, der zwar bestimmte melodische und rhythmische Grundmerkmale aufwies, aber doch in jedem Einzelfall einer Neugestaltung unterzogen wurde.⁵⁴ Es darf angenommen werden, dass die kunstvolle Siebenteiligkeit dieses Nomos in einer symbolischen Beziehung zur siebensaitigen Kythara und zum siebentönigen Tonsystem steht.

Spitta fand in seiner Rezension Worte des höchsten Lobes für die Messensätze Bruchs. Schon in seinem Brief an Brahms vom 21. Februar 1870 fällt er über diese Komposition, an deren Entstehung er so wesentlichen Anteil hatte, ein sehr positives Urteil: „ [Bruchs] neueste Composition für Doppelchor und Orchester (Kyrie, Sanctus und Agnus dei) kennen Sie vielleicht schon; sie erscheint mir als ein vortreffliches Werk, vielleicht das beste, was er geschrieben“.⁵⁵ In der fast genau gleichzeitig erschienenen Rezension hatte sich aufgrund sorgfältiger Analyse dieses positive Urteil weiter verfestigt, und so eröffnete Spitta seine Besprechung mit Sätzen, die unverhohlene Sympathie und Bewunderung ausdrückten: „Unter der stattlichen Reihe von kürzlich erschienen neuen Compositionen Max Bruch's, welche fast sämtlich für Chor und Orchester gesetzt sind, gebührt der vorliegenden der unbestrittene Ehrenplatz. Wie von jeher sich die eigenartige und glückliche Begabung dieses Componisten gern unter dem Haufen der gesammten musikalischen Ausdrucksmittel tummelte, so ruft sie auch hier wieder die vereinigten vocalen und instrumentalen [!] Mächte in ihrem weitesten Umfange zur Dienstleistung auf. Ein Zug zur Grösse und Einfachheit, schwunghafte und schön gezeichnete Melodien, glänzende Pracht der Klangfarbe, daneben ein heiterer Blick für angemessene Proportionen, eine seltene Leichtigkeit im Handhaben gewisser Seiten der Technik – diese hervortretenden Merkmale des Bruch'schen Talentes haben auch seinem neuesten Werke ihren originellen Stempel aufgedrückt. Dazu aber bemerkt man ein erfolgreiches Streben nach einheitlicher musikalischer Organisation, eine geschickte und sinnige Thematik, eine der Hoheit des Gegenstandes würdige contrapunktische Vertiefung, kurz wir können nicht anders, als das Werk ein bedeutendes und durchaus meisterliches nennen“.⁵⁶ Unmittelbar nach diesen einleitenden Sätzen aber sprach Spitta jenen Gedanken an, der das eigentliche Thema des vorliegenden Beitrags bildet: eine geistliche Musik „ausserhalb des Cultus“. Bruch habe, obwohl er seine Texte der lateinischen Messe entnahm, „die Verbindung mit dem Cultus aufgegeben ... und bei der Gestaltung ausschliesslich künstlerische Gesichtspunkte walten lassen“.⁵⁷ Spitta zögerte nicht, dem Komponisten in dieser Hinsicht eine Pionierrolle zuzuweisen;

⁵⁴ Hermann Abert, *Gesammelte Schriften und Vorträge*, hrsg. v. Friedrich Blume, Halle/Saale 1929, S. 8; Walther Vetter, „Musikalische Sinndeutung des antiken Nomos“, in: ders., *Mythos-Melos-Musica. Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, Erste Folge, Leipzig 1957, S. 90; Eckhard Roch, „Nomos“, in: *MGG*², Sachteil Bd. 7, Kassel 1997.

⁵⁵ Brief Spittas an Brahms, 21.2.1870 [*Briefwechsel*, S. 32].

⁵⁶ Philipp Spitta, Max Bruch. *Kyrie, Sanctus und Agnus Dei*, S. 114 (18. Februar 1870).

⁵⁷ Ebd.

er sei der Erste gewesen, der die Fesseln der Tradition abgeworfen habe. Hier mag sich für manchen Beobachter die Frage stellen, ob nicht vielmehr Brahms diese Priorität für sich beanspruchen könne. Hatte doch Spitta selbst mit Bezug auf das *Deutsche Requiem* an Brahms geschrieben: „Kirchenmusik kann man doch nur solche nennen, die zu ihrer vollen Wirkung des Cultus bedarf ... Ein Künstler kann nach meiner Ansicht keinen anderen Zweck haben als die Schönheit, und das Requiem braucht, um seine Wirkung zu thun, nur einen akustisch geeigneten Raum: es hat mit der Kirche gar nichts zu schaffen“.⁵⁸ Doch liegt der Unterschied zwischen Brahms' *Requiem* und Bruchs Messensätzen auf der Hand. Während Brahms von vornherein auf den Text der lateinischen Totenmesse verzichtete und sich stattdessen Verse der Luther-Bibel frei zusammenstellte, nutzte Bruch sehr wohl den seit über tausend Jahren sakrosankten Text des Ordinarium missae, nahm sich aber die Freiheit, eine Auswahl zu treffen und darüber nach rein künstlerischen Gesichtspunkten zu disponieren. Genau darin lag Bruchs Pioniertat. Sucht man nach musikgeschichtlichen Vorläufern, die Bruch auf diesem Wege vorangegangen waren, so rückt erneut das Credo in den Mittelpunkt des Interesses. Spitta glaubte schon in Beethovens *Missa solemnis* den Ärger zu spüren, „mit dem der Componist einen ganzen Haufen spröder Worte abthut, um sich nur Luft zu machen“; und auch Schubert habe in seiner Es-Dur-Messe „wenigstens einige der dogmatischen Erklärungen sich schenken zu dürfen geglaubt“.⁵⁹

Schon viele Monate vor dem Erscheinen dieser Rezension hatte sich Bruch bei Spitta für dessen engagierte Anteilnahme an der Entstehung der Messensätze bedankt. Er tat dies nicht ohne polemische Seitenhiebe auf Brahms und die Brahmsianer, durch die sich Bruch in seinem künstlerischen Ehrgeiz zunehmend gekränkt fühlte. Zwischen den Zeilen des Briefes ist deutlich zu lesen, dass die Messensätze – wenn auch unausgesprochen – als eine Antwort auf das *Deutsche Requiem* von Brahms konzipiert waren. Bruch schrieb an Spitta: „Seien Sie überzeugt, liebster Freund, dass die eigentlichen fanatischen Brahmsianer (leider muß man wieder von –ianern sprechen) für mich und für alles, was ich schreibe, nur ein Lächeln und ein bedauerndes Achselzucken haben; ihr Credo lautet: ‚Ich glaube an Johannes Brahms, den einzigen Componisten in der Welt‘ – wir Anderen Alle, Gernsheim, ich etc. können nur einpacken. Correspondenzen und Privat-Äußerungen der Herren, sowie ihr Benehmen gegen mich, sprechen deutlich genug und sind geeignet, mich gegen die ganze Clique zu erbittern. Gott sei Lob und Dank – ich existire ganz prächtig auch ohne dieser –ianer Gunst (Namen will ich nicht nennen). Angesichts solcher Dummheit und Einseitigkeit, eines solchen Partei-Fanatismus erfüllt es mich immer wieder mit neuer Freude, dass es Menschen giebt, wie Sie, lieber Spitta, der Sie nicht an Namen kleben, sondern ein offenes Herz für Alles haben, was sich Ihnen als gute und ernsthaft empfundene Musik darstellt. Sie begeistern sich für Brahms' Werke, ohne deshalb jeden Anderen (und speciell mich) für [einen] Esel zu halten. Sie verfolgen mit dem klaren objectiven Blick des Historikers auch die musikalischen Bestrebungen unserer Tage, und haben Kenntnisse und Gerechtigkeitsgefühl genug, um sich von jeder Einseitigkeit fern zu halten“.⁶⁰ Mit diesem letzten Satz wird ein

⁵⁸ Brief Spittas an Brahms, 1.3.1869 (*Briefwechsel*, S. 28).

⁵⁹ Musikalisches Wochenblatt 1, 1870, S. 114.

⁶⁰ Brief Bruchs an Spitta, 11. 4. 1869 (Staatsbibl. zu Berlin, Mus. ep. Max Bruch 35).

Leitgedanke im Verhältnis Bruchs zu Spitta angesprochen: die Bewunderung für einen Musikhistoriker, der trotz intensiver Beschäftigung mit der älteren Musikgeschichte auch die zeitgenössische Musik aufmerksam beobachtet und an ihrer Entwicklung lebhaft Anteil nimmt. Diese Bewunderung nahm umso mehr zu, je näher der erste Band von Spittas großer Bach-Monographie, auf den Bruch ausdrücklich Bezug nimmt, seiner Vollendung kam: „Lassen Sie mich hoffen, dass es Ihnen möglich wird, in 2 Jahren den I. Band Ihres Bach zu geben – er wird ein schönes Geschenk für Alle, die den großen Alten verehren; das Merkwürdigste und Schönste dabei ist aber, dass der Geschenkgeber selbst inmitten seiner jahrelangen Bemühungen um Altes sich die volle Frische und den größten Enthusiasmus für das Neue und Neueste bewahrt hat“.⁶¹

⁶¹ Ebd.

Griechische Volksmusik und kulturelle Identität am Ausgang der 400-jährigen Osmanenherrschaft. Zur identitätsstiftenden Bedeutung eines griechischen Melosmodells

von Reinhold Schlötterer, München

Ganz gewiss gehört Volksmusik zu jenen Äußerungen menschlicher Existenz, in denen sich kulturelle – ethnische, nationale, gesellschaftliche, individuelle – Identität in besonders sprechender Weise zu erkennen gibt. Vor allem in einer geschichtlich brisanten Situation, wie dem allmählichen Aufflammen des griechischen Widerstands gegen die *tourkokratia* und dann der ‚*epanástasis tou eikosiéna*‘, der Erhebung von 1821, mit dem Ziel der Freiheit eines selbstständigen Griechenland, gewinnt das Sich-bekennen zu seiner Herkunft und das Sich-abgrenzen gegenüber dem seit 400 Jahren in Griechenland herrschenden osmanischen Eroberer eine existenzielle Bedeutung.¹ Im Volkslied, griechisch ‚*demotikó tragóúdi*‘ oder einfach nur ‚*tragóúdi*‘,² spiegelt sich diese Haltung auf vielfältige Weise, gleichgültig ob es dabei um die hohen Ideale von Widerstand und Freiheitskampf, um die Taten eines Volkshelden oder, wie etwa im folgenden bescheidenen Beispiel, nur um eine im Dorfleben spielende nachbarliche Szene ethnisch-nationaler Abgrenzung geht. In diesem Fall wird erzählt, wie ein griechisches Mädchen (*Romiopóula*) auf dem Weg zum Dorfbrunnen von einem verliebten türkischen Burschen gestellt wird, der sie küssen und vielleicht letztlich sogar heiraten möchte; als ihrer Identität bewusste Griechin weist sie ihn jedoch schroff zurück:

Ἐσὺ εἶσαι ἕνα Τουρκόπουλο κ' ἐγὼ μιὰ Ρωμιοπούλα,
 ἐσὺ θὰ πὰς εἰς τὸ τζαμί κ' ἐγὼ στὴν ἐκκλησιά μου·
 ἐγὼ θὰ πάρω ἕναν Ρωμιὸ κ' ἐσὺ μιὰ Τουρκοπούλα».

Beispiel 1, Schlussverse des *tragoudi*: *Stamóulo páesi giá neró* (Akademia S. 236 f.³)

In deutscher Übersetzung lauten diese Zeilen:

Du bist ein türkischer Bursche und ich ein griechisches Mädchen,
 Du gehst in die Moschee und ich in meine Kirche,
 Ich werde einen Griechen nehmen und du ein türkisches Mädchen.

Die im Folgenden ausgeführten Gedanken gehen zurück auf ein kurzes Referat bei dem 15. Internationalen Studentischen Symposium ‚Musik und kulturelle Identität‘ an der Ludwig-Maximilians-Universität München (11.–14. Oktober 2000).

¹ Die damals hochschäumende Abwehrhaltung gegenüber dem Türkisch-Osmanischen darf uns jedoch nicht vergessen machen, dass dem griechischen Menschen zweifellos auch ein anatolisches Erbe innewohnt. Symbolfigur dieses Miteinander von griechisch und anatolisch ist der epische Held *Digenes Akritas* (deutsch etwa ‚der Zweistämmige‘), geboren von einem griechischen Vater und einer anatolischen Mutter (Epos *Digenes Akritas*). Als fruchtbares Ineinander zweier Kulturen beschreibt dies in dichterischer Prosa *Nikos Kazantzakis, Ta problémata tou neellenikou politismou* (1961), neuerdings abgedruckt in dem Sammelband: *He elleniké parádose* [Euthyne, Keimena tes methoríou], 1979. Die sogenannten ‚*Akritika*‘, die auf das genannte Heldenepos zurückgehen, sind eine wichtige Gattung des griechischen Volkslieds.

² Griechische Wörter werden hier in einer bibliotheksüblichen, dem geschriebenen Griechisch folgenden Transliteration – allerdings ohne Unterscheidung von Epsilon und Eta bzw. Omikron und Omega –, und nicht, wie oft bevorzugt, in einer phonetischen Umschrift wiedergegeben; also: ‚*demotikó tragóúdi*‘ und nicht phonetisch ‚*dimotiko tragudi*‘ oder – der griechische Terminus für Tonart – ‚*echos*‘ und nicht ‚*ichos*‘. Nur bei den in phonetischer Umschrift eingebürgerten Namen wird diese Schreibung übernommen. Als Lesehilfe werden oft auch die Akzente beigefügt.

³ Für den Bereich der griechischen Volksmusik einheitlich zugrundegelegt ist im Folgenden die umfangreiche, einen breiten Überblick bietende und durch eine Auswahl von Tonaufnahmen (beigefügte Schallplatten) auch klanglich dokumentierte

Neben der unmissverständlichen Textaussage betont auch das Sprachniveau, in dem die Geschichte erzählt wird, die griechische Identität. Denn im Gegensatz zu dem in der Spätzeit der Osmanenherrschaft in hohem Maß mit türkischen, albanischen und slawischen Elementen durchsetzten Griechisch des Alltagslebens sind die Volksliedtexte, abgesehen von dialektbedingten Varianten, im Allgemeinen durch ein überregionales, oft sogar zum Hochsprachlichen tendierendes Griechisch ausgezeichnet.⁴

Die musikalisch entscheidende Frage ist nun, wie es mit den Melodien steht, ohne die auch nicht ein einziges tragoudi lebensfähig und tradierbar wäre. Gelingt es auch den Melodien, ähnlich wie die Texte eine griechische Identität zum Ausdruck zu bringen? Oder umgekehrt betrachtet: Inwieweit ist es vorstellbar, dass ein Volkssänger seine in einem gehobenen Griechisch vorgebrachte, das Türkische entschieden abweisende Aussage, durch eine in diametralem Gegensatz dazu stehende, primär türkisch orientierte Melodie geradezu desavouieren könnte?⁵

Zur sinnvollen Auseinandersetzung mit der Frage einer – möglicherweise auf einer zutiefst gefühlten Identität beruhenden – Unterscheidbarkeit von melodischen Bauweisen und Haltungen scheint es für uns, die wir nicht selbst Träger einer entsprechenden Tradition sind, kaum einen anderen Weg zu geben als eine sorgfältige Auseinandersetzung mit den uns zugänglichen musikspezifischen Sachverhalten, insbesondere vermittels einer in jedem konkreten Fall sorgfältig durchzuführenden ‚Melodiekritik‘.

Heinrich Husmann unternimmt es in seinem wichtigen Aufsatz ‚Die Harmonik des griechischen Volksliedes‘, das Problem von der Seite der Tonleitern und Tonarten her anzugehen, wie sie, seiner Meinung nach, während der späteren Türkenzeit sowohl das griechische Volkslied wie auch den byzantinischen Kirchengesang bestimmten. Husmann kommt dabei für das Volkslied zu dem unverhohlenen ausgesprochenen Ergeb-

Sammlung der Athener Akademie: *Elleniká demotiká tragoudia*, tom. 3 (Mousiké eklogé), hrsg. von Georg. K. Spyridakes und Spyr. D. Peristeres, Athen 1968 [Akademia Athenon, Demosieumata tou kentrou ereunes tes ellenikes laographias, arithm.10] – abgekürzt zitiert als ‚Akademia‘ –, deren Transkriptionen auf einer systematisch betriebenen Feldforschung in den Fünfziger-/Sechzigerjahren des 20. Jahrhunderts beruhen; alle Tonaufnahmen sind im Athener Volksmusikzentrum archiviert. In vielen Texten spiegelt sich unmittelbar die Situation vom Ausgang der Osmanenherrschaft wider, aber auch für viele Melodien ist eine Rückdatierung in diese Zeit wohl nicht abwegig, vorausgesetzt selbstverständlich eine sorgfältige kritische Prüfung des Melodiestils. Forscher aus dem Forschungsgebiet der historischen Geographie wie E. Kirsten/W. Kraiker (*Griechenlandkunde*, Heidelberg 1967, Bd.1, S. 45) bestätigen uns, dass sich im dörflichen Leben der griechischen Provinzen der Zustand vom Ausgang der Osmanenherrschaft noch bis in das zwanzigste Jahrhundert hinein gehalten hat, was mehr oder weniger auch für die Volksmusik gelten dürfte.

⁴ Das schließt keineswegs aus, dass sich türkische Wörter, wie etwa *sebntas* = türk. *sevda* (Liebe, Leidenschaft) oder *champeri* = türk. *haver*, (Nachricht), unkontrolliert auch in die *tragoudia* eingeschlichen haben. – Ein eindrucksvolles, wenn auch karikierend zugespitztes Porträt der regionalen Unterschiede bei der Umgangssprache in der damaligen griechischen Ökumene zeichnet die seinerzeit sehr beliebte Komödie ‚He Babylonia‘ (1836/1840) von D. K. Byzantios. Zugleich spiegelt sich in dieser Komödie die noch längst nicht erreichte politische Zusammenführung aller griechischen Bestandteile des Osmanischen Reichs. Der neue Nationalstaat formierte sich bekanntlich zunächst nur im griechischen Kernland (Peloponnes, Festland südlich der Linie Golf von Arta/Golf von Volos, Euböa, Kykladen, Nördl. Sporaden). Die übrigen Regionen und Inseln wurden erst im Laufe vieler Jahre angegliedert, ganz zuletzt (1947) der Dodekanes. Vgl. dazu allgemein: Pavlos Tzermias, *Neugriechische Geschichte, Eine Einführung*, Tübingen³1999.

⁵ Wobei wir nicht übersehen wollen, dass sich musikalische Phänomene auf einer anderen, weniger offenliegenden Bewusstseinsebene abspielen als die konkreten Aussagen der Texte. – Der eben in Beispiel 1 zitierte Text wurde 1952 in Siátista (Makedonia) mit einer gewissermaßen ‚neutralen‘, nämlich weder griechisch noch türkisch, vielmehr unverkennbar westlich (italienisch?) beeinflussten Melodie gesungen. Generell darf man das Unterscheidungsvermögen der Volkssänger für verschiedenartige melodische und ausführungsmäßige Haltungen keinesfalls unterschätzen. Ich habe in Griechenland immer wieder auch eine Art Vorspielverfahren ausprobiert, d.h. einem Volkssänger von mir mitgebrachte handelsübliche Tonaufnahmen vorgespielt und seine Reaktion darauf beobachtet und diskutiert. Dabei war ich meist erstaunt, mit welcher Sicherheit diese Sänger ein Urteil über echt oder unecht der Tradition äußerten, und welche kritischen, teilweise bissigen Kommentare zu Herkunft und Ausführung sie im Einzelnen spontan abgaben. Schon bei entfernter türkisch klingenden *tragoudia* habe ich mehrfach die abschätzig gemeinte und von einer eindeutigen Gestik begleitete Feststellung: ‚*tourkikó*‘ gehört.

nis einer fast vollständigen Überlagerung der griechischen durch die türkische Musik: „Nicht nur einzelne spezielle stilistische Eigenheiten des griechischen Volksliedes sind also türkischem Einfluß zuzuschreiben, sondern auch ein grundlegender Zug des Aufbaus des griechischen Tonartensystems überhaupt.“⁶

Ohne nun Ansatz und Ergebnis Husmanns von vorneherein und vollständig zur Seite schieben zu wollen – für möglicherweise türkische Züge, etwa bei der Abschattung bestimmter Tonstufen, bringt er nachdenkenswerte Argumente vor –, so scheint es mir doch undenkbar, die Frage einer möglichen Überformung griechischer Musik durch Türkisches lediglich anhand einiger, von Husmann aus dem jeweils gegebenen Melodieverlauf abstrahierter Tonleitern oder Makame mit ihren spezifischen Skalengängen und Tonstufen, bzw. anhand von musiktheoretischen Quellen entscheiden zu wollen. Die skalenmäßige Aufreihung der in einem konkreten Fall gegebenen Töne (Gebrauchsleiter) und ihre Klassifizierung aufgrund von Kriterien des gleichzeitigen byzantinischen Tonartensystems und der Makamtheorie verschafft zwar einen ersten Überblick über die auftretenden Stufen und deren spezifisches Kolorit, doch lässt sich zweifeln, dass man mit diesem methodischen Ansatz wirklich zu einer substanziellen Charakterisierung und Unterscheidung von griechischer oder türkischer Volksmusik vordringen kann. Merkwürdigerweise argumentieren auch griechische Psalten und Volksmusikkenner wie Konstantinos A. Psachos oder Simon I. Karas letztlich nur auf der Ebene von Tonleitern und Tonarten, führen allerdings genau das, was Husmann als türkischen Einfluss beurteilt, auf die kontinuierliche Tradition der byzantinischen, ja antiken Musik zurück, von der das Türkische dann nur ein sekundärer Ableger wäre.⁷

Was bei Husmann und den griechischen Psalten aber überhaupt nicht ins Gesichtsfeld rückt, sind einige, beim Hören von griechischer Volksmusik oder auch schon bei einem ersten Blick auf die veröffentlichten Transkriptionen immer wieder sofort erkennbare, den Melodieverlauf strukturell durchformende Melosmodelle. Derartige Modelle verkörpern stets ein wirksames Kräftespiel zwischen signifikant hervortretenden Tonverbindungen und Intervallen, musikalisch bedeutsame Merkmale also, die bei der eben kritisierten Reduktion der Melodien auf ihre Gebrauchsleitern oder Makame bis zur Unkenntlichkeit neutralisiert oder nivelliert werden.⁸

Unter all den melodischen Gebilden, die mir in vielen Jahren einer Beschäftigung mit griechischer Volksmusik begegnet sind (Besuch von Dorffesten, Hochzeiten etc. in ihrem noch lebendigen Ambiente – vor allem in den Siebzigerjahren –, Archivmaterial auf Tonträgern; Transkriptionen in Volksmusiksammlungen), stehen zahlenmäßig und

⁶ Heinrich Husmann, „Zur Harmonik des griechischen Volksliedes“, in: *Acta musicologica* 53 (1981) S. 33–52, hier S. 52. Ich möchte allerdings die generelle Frage aufwerfen, ob denn bei der griechischen Volksmusik tatsächlich von einem dem Byzantinischen Kirchengesang vergleichbaren Tonartensystem die Rede sein kann; zum Standpunkt Husmanns vgl. auch seinen Beitrag: „Echos und Makam, nach der Handschrift Leningrad, Öffentliche Bibliothek, gr.127“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 36 (1979) S. 237–253.

⁷ K. A. Psachos, *To oktaechon systema tes byzantines mousikes, ekklesiastikes kai demodous*, hrsg. von: G. I. Chatzetheodoros, Neapolis Kretes 1980; Simon I. Karas, *Harmoniká, Des consonances (syn-phonies) par moyennes harmoniques: les intervalles musicaux*, Athènes 1989 [Conference donnée au Congrès de Musicologie de Delphes 28–30 Octobre 1988].

⁸ Über Skala als etwas Sekundäres gegenüber dem melodischen Geschehen siehe auch: Erich von Hornbostel, „Melodie und Skala“ (1912), wieder veröffentlicht in: *Tonart und Ethos, Aufsätze zur Musikethnologie und Musikpsychologie*, Wilhelmshaven 1999, S. 59–75. – Wie die unmittelbare Erfahrung der Feldforschung zeigt, sind ‚echte‘ Volkssänger meist nicht imstande, bzw. tun sich sehr schwer damit, eine Tonleiter in der genau nach Tonhöhen geordneten Reihenfolge aus dem realen Melodieverlauf zu abstrahieren.

an Gewicht jene modellhaften Meloskonfigurationen obenan, bei denen zwei im Ganztonabstand nebeneinandergefügte, gewissermaßen als eine Zweitonachse fungierende Töne in einem das ganze melodische Geschehen prägenden Wechselspiel miteinander in Beziehung gesetzt werden. Dabei gilt es zu beachten, dass die beiden Achsentöne – vielleicht am sinnvollsten auf die diatonischen Stufen *C/D* oder *G/A* zu fixieren – offenkundig meist gleichrangig auftreten, d. h. weder der untere Ton den oberen noch der obere Ton den unteren dominiert; es scheint eben gerade auf das Prinzip der Zweiheit anzukommen und nicht auf eine vorgegebene eindeutige Hierarchie unter den beiden Tönen. Von besonderem Gewicht ist jedoch, dass die genannte Ganztonrelation gewöhnlich noch eine Verdoppelung im Abstand einer Primärkonsonanz (Quarte oder Quinte) erfährt, oder anders gesagt, dass das wesentliche Strukturmerkmal auf einer darüber liegenden melodischen Ebene noch einmal wiederkehrt, insgesamt sich also ein melodiebestimmendes Viertongerüst ergibt. Diese Art der ‚Potenzierung‘ einer Zweitonachse beherrscht das melodische Geschehen im Allgemeinen so einleuchtend, dass man versucht ist anzunehmen, das voll ausgebildete Viertongerüst sei das Ursprüngliche und Eigentliche, woran gemessen dann eine Melodiebildung ohne diese Verdoppelung fast als eine melodische ‚Schrumpfform‘ verstanden werden müsste.

Ein Prototyp des eben in Worten vorgestellten Melosmodells ist in einem Tanzlied (Kagkelári) aus dem Épiros verkörpert:

1) Té-toia v-ó - té - toia v-ó - té-toia v-ó - pa η -
 2) tan é - ψές té - toia v-ó - pa η - tan é - ψές
 3) té - toia kai - pa - pa - pro - ψές, 2) té - toia v-ó -
 4) té - toia - v-ó - té - toia v-ó - pa - chó - reu - an
 5) té - toia v-ó - pa - chó - reu - an στ'ά φεν-τός μου τίς αὐ-λές.

Beispiel 2: *Tétoia óra* (Akademia S. 207)

Als Ganzton-Relation gegenübergestellt sind hier die Töne *C* und *D*. Diese grundlegende Relation findet sogleich eine Entsprechung, genauer gesagt eine Verdoppelung im Abstand der Oberquart mit den Tönen *F* und *G*. Der Zwischenton *E* kommt in diesem Fall nicht ins Spiel, so dass wir es – systematisch gesprochen – mit einer anhemitonischen Tetratonik zu tun haben. Im Laufe der melodischen Bewegung manifestiert sich der Ton *D* sowohl bei den Zäsuren wie auch am Schluss des Ganzen als ein das Spiel der Bewegung unterbrechendes Innehalten. Ich möchte aber gleich hier betonen, dass in anderen Fällen ebenso auch dem Ton *C* die Funktion eines Haltepunkts zukommen kann, was letztlich bedeutet, dass es bei dieser Töne-Konstellation, wie schon gesagt,

wesentlich nur auf ein Gegenüberstellen, nicht aber auf eine damit implizit verbundene Schwerpunktbildung ankommt.⁹

Nun wohnt, wie ich viele Male erleben konnte, dem hier beschriebenen Melosmodell offenkundig auch eine eigentümliche Affinität zur Zusammenklangsbildung inne, dergestalt, dass die im melodischen Verlauf vorgegebene Verdoppelung (Quarte, Quinte) im gemeinsamen Vollzug des Melos durch mehrere Sänger oft unversehens in realen Zusammenklang umschlägt,¹⁰ was im folgenden Beispiel offenkundig protokollarisch möglichst genau nach dem Höreindruck wiedergegeben ist.

The image shows a musical score for the song 'Póte tha érthe he ánoixi'. It consists of four staves of music. The first two staves are marked with 'A' and the last two with 'B'. The music is in a 6/8 time signature and features a melodic line with a double note (quadruple) in the first staff. The lyrics are written below the notes in Greek. The first line of lyrics is 'Πό - τε δά ερ - δη - ή' and the second line is 'ά - νοι - ζις, - λου - λού - διμ' - τού - Μα' - γιού,'. The third line is 'ώ - ρέ, τὸ Μάη - τὸ - κα - λου - και -' and the fourth line is 'ρι -> κα - λο - καιρ' - νέ - ε - εμ' - ά - γέ - ρα -'.

Beispiel 3: *Póte tha érthe he ánoixi*, erster Abschnitt (Akademia S. 367 f.¹¹)

Gegenübergestellt sind hier wiederum die Töne *C* und *D*, denen auf der darüber liegenden Ebene, wie zu erwarten, die Quartan *F* und *G* entsprechen. Ein Teil der ausführenden Sänger hält sich mehr an die *F/G*-Ebene, ein anderer an den *C/D*-Bereich, zwischendurch und am Schluss gehen die beiden Melosstränge zusammen. Als klangliche Simultanintervalle stehen die Quartan *C/F* und *D/G* im Vordergrund, die Quinte *C/G* bedeutet ein Sich-überschneiden beider Bereiche, ebenso das direkte Zusammenklingen

⁹ Auf die mit diesen Melosmodellen oft verbundene rhythmische Haltung – Reigentanz! – möchte ich nicht näher eingehen, aber wenigstens darauf hinweisen, dass auch im Rhythmischen weniger ein Schwergewichtsverhalten, als vielmehr ein Nebeneinanderfügen von Zeitwerten, vergleichbar der griechisch-antiken Quantitätsmetrik, zu beobachten ist; siehe dazu grundlegend: Thrasybulos Georgiades, *Der griechische Rhythmus / Musik, Reigen, Vers und Sprache*, Hamburg 1949. Georgiades veranschaulicht diese rhythmische Haltung eingangs (S. 24) an dem durch einen 5/4-Rhythmus geprägten Tsakonikos-Tanzlied *Ampéli mou platýphylo*,

The image shows a musical score for the song 'Ampéli mou platýphylo'. It consists of two staves of music. The music is in a 5/4 time signature and features a melodic line with a double note (quadruple) in the first staff. The lyrics are written below the notes in Greek.

das melodisch ebenfalls ein Zeuge für die in unserem Zusammenhang interessierende Ganztonachse (Gegenüberstellen von *G* und *A/C* und *D*) ist; man beachte in diesem Fall das Innehalten der melodischen Bewegung auf dem unteren Ton der Achse. Vgl. auch die Wiedergabe dieses tragoudi (aufgenommen 1956, Peloponnes) in der Akademia-Sammlung S. 380 f.

¹⁰ Eine vergleichbare instrumentale Mehrstimmigkeit entsteht bei dem Spiel der tsampouna, türkisch, tulum' (Sackpfeifeninstrument mit zwei parallel angeordneten Pfeifen) auf der Grundlage eines sich im Ganztonabstand artikulierenden Wechselborduns. Vgl. Spyridon Peristeres, „Ho áskaulos (tsampouna) eis ten nesiotiken Ellada“, in: *Epet. Laogr. Arch.* 13/14 (1960/61) S. 52–72 und Christian Ahrens, „Polyphony in Touloum Playing by the Pontic Greeks“, in: *Yearbook of the International Folk Music Council* 5 (1973) S. 122–131; siehe dort besonders Beispiel 4.

¹¹ Mit den eingefügten Buchstaben *A* und *B* unterscheiden die Herausgeber einen auf *C/F* und einen auf *D/G* ausgerichteten Verlauf. – Was derartige Zusammenklangsbildungen anlangt vermute ich, dass in so manchen, prinzipiell auf eine einzelne Melodielinie festgelegten Notenausgaben, empirisch zwar eindeutig vernehmbare, im Zuge einer Transkription der Melodie aber dann irgendwie als zufällig, störend oder gar fehlerhaft, beurteilte klangliche Erscheinungen stillschweigend unter den Tisch gefallen sind.

von *F* und *G* im Ganztonabstand. Offenkundig kommt es nicht unbedingt auf die im Einzelnen vollzogenen Meloslinien und Zusammenklangsbildungen an, vielmehr auf das Klangbild als Ganzes, weshalb ich die innere Einheit beider Faktoren gerne mit einem Hilfsbegriff wie ‚Zusammenklangsmelos‘ umschreiben möchte.¹²

Wie produktiv die eben mit einem archetypischen Beispiel und einem Beispiel für Zusammenklangsbildung vorgestellte Töne-Konstellation für die Melodiebildung der griechischen Volksmusik schlechthin ist, und welcher Reichtum an verschiedenartigen Verwirklichungen des einen Grundmodells dabei zutage treten kann, lässt sich gar nicht überschätzen. Das sollen jetzt zwei weitere, ziemlich beliebig aus der umfassenden Sammlung der Athener Akademia herausgegriffene Beispiele sinnfällig machen.

Beispiel 4: *Koimésou, gié mou* (Akademia S. 383)

Das Gerüst der zwei nebeneinander gestellten Haupttöne mit ihren Quartverdoppelungen (*C/D* und *F/G*) sticht hier nicht in Gestalt offener Intervalle heraus, realisiert sich vielmehr als engstufige, durch ihre Ecktöne strukturierte melodische Bewegung; entsprechend besteht diesmal auch keine Affinität zum Zusammenklang, schließlich wird ein *nanoúrisma* (Wiegenlied) ja auch nur von einer Einzelperson, der Mutter, gesungen und nicht in Gemeinschaft. Die melodische Zeile deckt sich genau mit dem einzelnen fünfzehnsilbigen Vers (Zäsur nach der achten Silbe, danach zusätzlich die Wiegenliedsilben ‚nani‘). Da im Notenbeispiel zwei Verseinheiten wiedergegeben sind, können wir auch die Schwankungsbreite der Varianten beobachten, in denen sich das feste Melosmodell spiegelt. Das Intervall der Quinte *C-G*, ergibt sich hier nur als eine sekundäre Summe aus zwei nebeneinanderstehenden Quartan, tritt aber nicht als melodisches Grundintervall in Erscheinung.

Gerade die Quinte aber ist es, die als strukturbildendes Verdoppelungsintervall einen weiteren Zweig des Ganztonmodells bestimmt. Lapidar verkörpert ist dieser Zweig in

¹² Auf solche, jedem unbefangenen Hörer auffallenden Zusammenklänge angesprochen, beteuern die ausführenden Sänger in aller Regel: „Wieso? Wir singen doch alle genau dasselbe!“. Zugrunde liegt also offenkundig eine dem dogmatischen Begriff von Melos als ‚reiner Einstimmigkeit‘ übergeordnete Vorstellungsweise.

einem zur Tradition der ‚Kálanta Christougénonn‘ gehörenden geistlichen Lied:

1 χρι-στός γεν- νέ- δεν, χα-ρά ζ'σόον κό- σμον,
 α, κα- λή ὦ-ρα, κα. λήσ' ἡ- μέ- ρα
 2 α, κα- λὸν παι-δίον ὁ- ψές γεν- νέ- δεν, ψές γεν-
 3 νέ- δεν, τὸ θρά-δ' ἐ-στά.δεν. 4 Τὸν ἐ- γέν.νη.σεν ἡ Πα.να.
 5 γί- α, τὸν ἀ- νέ.στη.σεν Ἄ- ἱ- παρ. θε- νος...

Beispiel 5: *Christós gennéthen* (Akademia S. 159)

Im oberen Bereich des Melos sind hier *D* und *C* nebeneinandergestellt, dem entsprechen an der Basis die Töne *G* und *F*, es geht eben, wie gesagt, diesmal nicht um Quartbau, sondern um ein Gerüst fallender Quinten *D/G-C/F*; dabei wird die Oberquint *D* in einem von der Terz *B* ausgehenden Anlauf erreicht, auch die Schlussbildung setzt bei dieser Terz *B* an, der vorausgehende Quartsprung *F-B* hat lediglich Vermittlungsfunktion.¹³

Bei aller Breite von möglichen Erscheinungsweisen, die hier nur in wenigen Beispielen veranschaulicht werden konnten, entscheidend für die Zusammengehörigkeit zu einer großen Melosfamilie ist und bleibt immer die vom Gegenüberstellen zweier Töne im Ganztonabstand ausgehende, meist noch in dem Gerüstintervall von Quart oder Quint verdoppelte melodische Bewegung. Gemessen an diesen melodiebestimmenden Merkmalen ist die Frage der Tonarten eher zweitrangig. Bemüht man sich aber immerhin, wie es die Herausgeber der Akademia-Sammlung korrekterweise auch tun, die tragoudia nach konventionellen Tonarten zu klassifizieren, stößt man, wie zu erwarten, auf Schwierigkeiten und Unsicherheiten, dergestalt dass man dann oft zu der seltsamen Hilfskonstruktion einer ‚verdoppelten Tonika‘ Zuflucht nehmen muss – und damit auch für einen doch sehr konzisen Melodieverlauf gleich zwei Tonarten bemühen muss –, anstatt sinnvollerweise von dem Faktum einer Zweitonachse *C/D* oder *G/A* als Signum einer primär gegebenen Zweipoligkeit auszugehen.¹⁴

Da die bisher vorgestellten tragoudia in so verschiedenen Regionen Griechenlands wie Epiros, Thessalien (Pindos-Gebirge, überwiegend vlachische Bevölkerung), Dodekanes und Pontos (Flüchtling) aufgenommen wurden, und so verschiedenen Volksmusik-Gattungen wie Tanzlied, Hirtengesang, Wiegenlied und geistlichem Lied angehören, darf man wohl annehmen, es handle sich bei der beschriebenen modellhaften

¹³ Die Tendenz zur Binnengliederung durch eine Terz ist eine wesentliche Eigenschaft des Quintintervalls, die sich zum Beispiel auch am Anfang des tragoudi *Ena pouláki xébgaine* (Akademia S. 46) deutlich durchsetzt.

¹⁴ Siehe dazu das Register ‚Tropoi kai Klimakes‘ (Akademia S. 403 f.) und meine Rezension der Akademia-Sammlung in: *Byzantinische Zeitschrift* 66 (1973) S. 86–88.

Töne-Konstellation nicht nur um begrenzt regionale oder gattungsgebundene Idiome, vielmehr um ein übergeordnetes, gemeingriechisches Charakteristikum, man möchte beinahe sagen um eine Grundverfassung griechischer Musik. Und es ist wohl mehr als wahrscheinlich, dass eine solche charakteristische Art der Melodiebildung nicht nur für den Zeitpunkt der eben herangezogenen Tonaufnahmen und Transkriptionen der Athener Akademia gilt, vielmehr über die griechische Epanastasis in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hinaus auch in eine tiefere geschichtliche Vergangenheit zurückreicht, und entsprechend immer wieder als ein Sigel griechischer musikalischer Identität empfunden werden konnte.

Bevor wir uns nun der Überlieferung türkischer Volksmusik zuwenden, um zu prüfen, ob das für Griechenland prominente Melosmodell dort ebenfalls von einiger Bedeutung ist, oder ob andere ‚Gangarten‘ und Haltungen des Melodischen vorherrschen, zuerst eine allgemeine Bemerkung zum Bestand der türkischen Volksmusikkultur: Türkische Musik, wie sie uns heute begegnet, hat eine sehr bewegte Vergangenheit hinter sich. Kurt Reinhard, ein hervorragender Kenner der türkischen Musikkultur – Kunstmusik und Volksmusik – und Erdogan Okyay, der dank seiner Herkunft in der türkischen Musik zuhause ist, unterscheiden insbesondere zwischen einem urtümlichen musikalischen Fundus, den die Türken von ihren innerasiatischen Stammländern in die später erreichten Siedlungsgebiete mitgenommen haben, und einem altanatolischen Substrat, auf das sie bei ihrer Landnahme trafen; dazu kommen weiterhin Elemente der griechisch-byzantinischen sowie der persisch-arabisch-islamischen Musikkultur, die im Laufe der Geschichte nach und nach assimiliert wurden.¹⁵

Leider gibt es nun für das türkische Volkslied (türkü, halk türküsü), wie es am Ende der Osmanenzeit bei den türkischen Ansiedlern in den dörflichen Regionen Griechenlands lebendig gewesen sein mochte, keinen gleichermaßen dokumentierten, der reichhaltigen Sammlung der Athener Akademia entsprechenden Querschnitt.¹⁶ Ich musste daher für den türkischen Bereich einen anderen Weg gehen, nämlich musikwissenschaftliche Arbeiten heranziehen, die von vorneherein auf den typischen Melodiebau türkischer Volkslieder ausgerichtet sind. Als Gewährsleute dafür schienen mir zwei türkische Musikethnologen, der schon genannte Erdogan Okyay mit seiner bei Kurt Reinhard entstandenen Dissertation (1975) und Veysel Arseven mit einer überblickshaften Studie (1992), absolut kompetent und vertrauenswürdig.¹⁷

Festzuhalten ist vorerst, dass jenes, für den griechischen Bereich als bodenständig und identitätsstiftend beurteilte, auf einer strukturbildenden Ganztonrelation beruhende Melosmodell von den beiden herangezogenen türkischen Autoren nicht als eine das türkische Volkslied primär prägende Art von Melos hervorgehoben wird. Als türkischer Prototyp ist dagegen in der Studie von Arseven eine andere, an zwei Varianten veranschaulichte Art von Melodiebildung herausgestellt, bei der zunächst Quint und

¹⁵ Kurt und Ursula Reinhard, *Musik der Türkei*, 2 Bde., Wilhelmshaven u. a. 1984; Erdogan Okyay, *Musikalische Gestaltelemente in den türkischen ‚kirik hava‘*, Berlin 1975.

¹⁶ Auch in der Türkei hatte ich allerdings Gelegenheit, mich bei traditionellen Festen und Feiern, z. B. Beschneidungen und Hochzeiten, über den aktuellen Zustand der Volksmusiktradition zu orientieren; darüber hinaus konnte ich in freundschaftlichem Kontakt mit Gültekin Oransay (†), der in München Musikwissenschaft studiert hatte, mich interessierende Einzelheiten zur Sprache bringen.

¹⁷ Erdogan Okyay, wie. Anm. 15; Veysel Arseven, „Türk Halk Müziginin yapisi üzerine“ [Über den melodischen Bau der türkischen Volksmusik], in: *Türk halk musikisinde cesitli görüsler*, Ankara 1992.

Sept über dem Grundton *A* unmittelbar angesprungen werden, sodann in einem großflächigen Bewegungszug abwärts die verschiedenen, gewissermaßen auf dem Rückweg zum Grundton liegenden Tonartstufen umspielt werden. Als Melodie-Basis wird dieses *A* gleich zu Beginn dadurch ‚installiert‘, dass es in einer Ganztonbewegung *G-A* von unten angesteuert wird. In diesem Fall fungiert der Unterganzton *G* als ein Intonationsgestus, bildet aber kein strukturelles Melodieelement, weshalb er im weiteren Verlauf der Melodie auch nicht mehr zur Geltung kommt.¹⁸ Deswegen sollte man die Funktion dieses Tons auch nicht schematisch mit der melodiestrukturierenden Ganztonrelation gleichsetzen, die etwa das vorhin herangezogene ‚*Koimésou gé mou*‘ (Bsp. 4) prägte.

Allı Gelin Taş Başını Yol Eder Aşağıdan Gelir Aldırmadım

Afyon - İhsaniye

Kelkit

Beispiel 6 a/b: *Allı gelin tas basını yol eder* und *Asağıdan Gelir Aldırmadım* (Arseven S. 18; leider sind die zugehörigen Texte nicht unterlegt).

Eine weitere Variante dieses Melodietypus beginnt gleich bei der oberen Melodiesept *G*, also ohne Intonation und ohne den Anspruch über die Quinte *E*, um dann zunächst bei der mittleren Stufe *D* – symmetrisch eine Quarte unter *G* wie über *A* liegend – innezuhalten, bevor sich schließlich das übliche Absteigen von der Quinte *E* zum *A* vollzieht.

Ay Bulutta Bulutta

Uşak

Beispiel 7: *Ay bulutta bulutta* (Arseven S. 20)

Hinter diesem, in drei Beispielen veranschaulichtem, alle sieben diatonischen Stufen

¹⁸ Dieser Melodietypus spielt übrigens auch in der Gregorianik eine Rolle, z. B. bei dem Introitus *Rorate coeli* (intonierender Unterganzton *C*, dann vom Grundton *D* aus direkter Sprung zur Oberquinte, nachfolgend – je nach Tradition – Sext oder Sept).

berührendem Melodiemodell steht wahrscheinlich eine urtümliche, deszendente verlaufende Pentatonik *G-E-D-C-A*, die von der musikethnologischen Forschung bevorzugt mit der zentralasiatischen Herkunft der Türken in Verbindung gebracht wird,¹⁹ und die wahrscheinlich von den türkischstämmigen Menschen als identitätsstiftend empfunden werden konnte.

Ein von Okyay aufgezeichnetes Tanzlied (Hochzeit) aus der Südtürkei scheint zunächst oberflächlich nichts anderes zu sein, als ein weiterer Beleg für den uns inzwischen geläufigen türkischen Melodietypus – über die Quinte zur Sept, oder gleich Ansetzen mit der obenliegenden Sept, und dann ausgestalteter Abwärtsgang, Gliederung in der Mitte –,

ÇEKİN HALAY DÜZÜLSÜN (R, 280)

Çe kin Ha lay dü zül sün, hay le le _ le le yâr _ Sür meli güz ler sü zül sün _ şir le _ le le

Beispiel 8: *Çekin halay düzülün* (Okyay S. 100)

wenn sich nicht unerwartet mit der Tonfolge *D-A-G-C-D-A* auch der bisher als griechisch deklarierte Zusammenhang der im Ganzton gegenübergestellten Quartan *G/C* und *A/D* als ein sekundäres, gewissermaßen in den typischen Abwärtsgang eingeschriebenes Melodieelement zu erkennen gäbe.

In einem bei Arseven mitgeteilten instrumentalen Tanzmelos steht diese Tönekonstellation sogar für sich allein da, als eine perpetuierende Formel mit den Haupttönen *A-G-C-A-D*, inbegriffen die offenen Quartsprünge *G/C* und *A/D*.²⁰

Dogu Anadolu Bar Havasi

Beispiel 9: *Bar Havasi* (Arseven S. 26)

Nun ist es das Normalste von der Welt, dass bei einem engen und lang dauernden Kontakt von Menschen, auch konträrer ethnischer, religiöser und politischer Prägung, Elemente der jeweiligen Alltagskultur – Umgangssprache, Arbeitsweisen, Gerät, Kleidung, Wohnen, Küche – unbemerkt oder absichtlich ausgetauscht werden, sollte das nicht auch für die Ausübung von Volksmusik gelten? Tatsächlich haben wir auch hierbei mit einem Hin und Her von Stücken, Formeln und typischen Ausführungsweisen zu rechnen. Als Kriterium für das Genuine und nicht nur ‚aus zweiter Hand‘ Einbezogene einer musikalischen Erscheinung kann jedenfalls gelten, ob ein bestimmtes charakteristisches Element nur eben beiläufig vorkommt, oder ob es zum leitenden Prinzip erhoben ist. Unter diesem Aspekt gebührt der Vorrang des Originären eindeutig den

¹⁹ Klaus-Peter Brenner, *Dörfliche Musik aus dem Distrikt Bodrum, Südwest-Türkei*, Münster/Hamburg 1992 [Musikethnologie 2], S. 178 und 214; vgl. auch Bartók in: *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey* by A. Adnan Saygun, ed. by László Vikár, Budapest 1976, S. V; Bartók denkt anscheinend mehr an die pentatonischen Stufen (aufwärtsgerichtetes Skalendiagramm), Brenner hingegen an ein deszendentes pentatonisches Melodiemodell.

²⁰ Im Beispiel tritt diese Formel zweimal hintereinander auf. – Wie es scheint, spielt sich der Austausch von musikalischen Elementen im Umfeld des Instrumentalen und der Instrumente unauffälliger ab, vielleicht weil das als Inhalt und als Sprache bindende Moment des gesungenen Textes dabei keine Hemmschwelle bildet.

oben angeführten griechischen Beispielen, in denen das Prinzip eines Zwei- oder Viertönenmodells aus einem Guss durchformt ist, wogegen bei den türkischen Belegen dieses Modell nur akzidentiell oder schematisch vertreten ist. Deshalb haben solche in der türkischen Überlieferung unleugbar gegebenen Anklänge an griechische Modelle nicht das Gewicht, unsere bisher vorgebrachten Argumente für eine griechische musikgebundene Identität zu entkräften.²¹

Neben der schon erwähnten überregionalen Verbreitung im Griechenland der nachromanischen Zeit und der aufweisbaren innermusikalischen Divergenz zu vergleichbarer türkischer Volksmusik lässt sich die Graecität des in Frage stehenden Melosmodells auch aus dem Blickwinkel der geschichtlichen Vergangenheit untermauern. Zwar müssen wir dabei zunächst den Bereich der Volksmusik verlassen,²² doch sind Parallel-Erscheinungen im byzantinischen Kirchengesang von Belang.²³

Bei dem aufgrund der sogenannten mittelbyzantinischen Notation (seit dem späten 12. Jahrhundert in Gebrauch) in seiner Melodiebildung rekonstruierbaren umfangreichen Corpus von Gesängen stoßen wir immer wieder auf strukturelle Analogien zu der Zweitonachse der Volksmusik.

Α - λη - θι - να τὰ ἔρ - γα Κυ - ρί - ου τοῦ Θε - οῦ ἡ - μῶν, καί
 πᾶ - σαί ἀ - δοὶ αὐ - τοῦ κρι - σις.

Beispiel 10: Heirmos *Asomen to Soteri ton panton* (Wellesz S. 382)²⁴

Nach dem Nebeneinanderstellen von *D* und *C* am Anfang wird das *D* durch seine Oberquarte *G* ‚bestätigt‘, gleich danach die *C*-Stufe durch ihre Oberquarte *F*. Im Unterschied zu den tragoudia kommt, im vorliegenden Heirmos als Stufengang ausformuliert, noch eine dritte Quarte *E-A* ins Spiel, so dass nun drei Basistöne mit ihren Oberquarten in Erscheinung treten. Den Schluss bildet das fallende Tetrachord *G-F-E-D*, wodurch sich *D* als Hauptton des 1. plagalen Modus manifestiert.

²¹ Bei Vergleichen dieser Art kommt man freilich auch nicht um die weitergehende Frage herum, inwiefern gewisse Übereinstimmungen möglicherweise nicht auf irgendeine gegenseitige Abhängigkeit zurückzuführen sind, vielmehr dem Musikphänomen generell immanent ‚Universalien‘ vorliegen. In einem viele Melodietypen systematisierenden Überblick wie: Walter Wiora, *Europäischer Volksgesang. Gemeinsame Formen in charakteristischen Abwandlungen*, [Das Musikwerk, Bd. 4, Köln o. J.] kommt allerdings das uns hier interessierende Modell kaum vor, und dann wiederum eben nur beiläufig und nicht als Prinzip; so etwa bei einem Liebeslied der Tschermissen (Wiora Nr. 32 a, nach Robert Lach, *Gesänge russischer Kriegsgefangener*), das im Wesentlichen auf einem abwärtsgerichteten Dreiklangsgerüst (*C-G-E-C*) beruht, wozu die Quarte *D-A* und der zur Dreiklangquinte *G* herabführende Ganztonschritt *A-G* nur sekundär, ohne weiterführende Konsequenzen ins Spiel kommen.

Tschermissen. Liebeslied. ♩ = 120
 ο - λαί - οετ - λα οὐδ' ἄλ' ἔμ, λε - ρετ - οετ - λα κερ - γῆ' ἔμ ...

²² Die in Handschriften des Iberon-Klosters auf dem Berg Athos überlieferten Lieder (vgl. etwa H. Husmann, wie Anm. 6, dort S. 34 ff.) gehören soziologisch und stilistisch einem anderen Bereich an.

²³ S. auch: R. Schlötterer, „Geschichtliche und musikalische Fragen zur Ison-Praxis“, in: *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik* 32/7 (1982) S. 19–27. – Die oben (S. 232) schon angeführten Kenner der griechischen Musiküberlieferung, K. A. Psachos und S. I. Karas, betonen stets den Zusammenhang von Volksmusik und Kirchengesang.

²⁴ Egon Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, Oxford 1961.

Aufschlussreich ist auch das klangliche Geschehen bei einer Schnittstelle zwischen vorangestellter Intonationsformel zum 1. plagalen Modus – mit den zugehörigen Intonationssilben *aneanes* – und dem Einsetzen des eigentlichen Gesangs.

Beispiel 11: Intonation und Anfang des Sticheron *Osie pater* ...
(Wellesz, wie Anm. 24, S. 414)

Die Intonation schließt mit der den Modus (*echos*) des nachfolgenden Sticheron aufrufenden Quart *D-G*, und man möchte erwarten, dass das nun einsetzende Sticheron sich unmittelbar auf diese Klanglage bezieht. Stattdessen zielt der Melodiebeginn mit einem Halbton-Portamento auf den Ton *F*, zu dem sich – klanglich konsequent – auch gleich die zugehörige Unterquarte *C* einstellt, bevor die erste Melodiephrase dann auf der Modusbasis *D* schließt und damit zur Tonlage der Intonation zurückkehrt. Wir haben es also wiederum mit dem Gegenüberstellen zweier Töne und ihrer Quartverdoppelung zu tun, wobei diesmal das Besondere darin liegt, dass, offenkundig ungeachtet der Zäsur, in dem Erklängen der einen Lage *D-G* (Intonation) virtuell auch schon die ‚andere‘ Lage *C-F* (Anfang des Sticheron) mitgemeint ist.

Wenn auch im byzantinischen Kirchengesang das Melodische weniger überschaubar und durchhörbar angelegt ist als bei den vorher besprochenen *tragoudia*, vor allem auch rhythmisch die Haltung des Fließens vorherrscht, und nicht die konzisen Rhythmen – oft mit Tanzschritten zusammenhängend – der Volksmusik gegeben sind, das zugrunde liegende Tongefüge, verbunden mit dem ihm immanenten Bewegungsverhalten, korrespondiert jedenfalls in nicht zu verkennender Weise mit dem oben bei den *tragoudia* der Akademie-Sammlung festgehaltenen Befund.²⁵

Gewagter scheint es, das in Frage stehende Melosmodell noch bis zur Musiküberlieferung der Spätantike zurückverfolgen zu wollen, doch erinnern zwei, dank ihrer Aufzeichnung in den antiken Tonzeichen für uns ‚lesbare‘ Einzelstücke unverkennbar an jene Haltung des Gegenüberstellens von Tönen im Ganztonabstand, wie sie bei der neueren griechischen Volksmusik und dann auch beim byzantinischen Kirchengesang zu beobachten war.²⁶

²⁵ Es ist kaum zufällig, dass gerade der auf den Basiston *D* ausgerichtete authentische und plagale 1. Modus des byzantinischen Kirchengesangs eine deutliche Affinität zu den dörflichen *tragoudia* zeigt, denn im Bereich der *tragoudia* ist der *D*-Modus der eindeutig dominierende Modus (vgl. etwa das Tonarten-Register der Akademie-Ausgabe S. 380 f.).

²⁶ Den Volksmusik-Charakter dieser Einzelstücke betont, hauptsächlich aufgrund ihrer metrischen Anlage: Samuel Baud-Bovy, „Chansons populaires de la Grèce antique“, in: *Revue de Musicologie* 69 (1983) S. 5–20.

Beispiel 12 a/b: Anrufung der Muse und Seikilos-Epitaph (Pöhlmann S. 15 und 55) ²⁷

Als Basistöne nebeneinander gestellt sind in der Anrufung der Muse *A* und *G*, ihnen entsprechen im Quintabstand die Verdoppelungstöne *E* und *D*, die auch als offene Intervallsprünge *A-E* und *D-G* ihre Zuordnung zur Basis manifestieren. Alternativ zu der Quintverdoppelung *D* über *G* ist auch die Quarte *G-C* von Gewicht, so dass im Oberbau der Melodie nicht nur zwei, sondern drei im Ganztonabstand nebeneinanderliegende Töne den melodischen Bau prägen. Auffallend ist am Anfang, nach dem Aufstellen der Quint *A-E*, das im Verständnis der Antike ‚unmelodische‘ fallende Sextintervall *E-G*, gleichsam ein Überspringen der erwarteten Unterquint *A*, was allerdings die klanglich grundierende Funktion der Ganztonachse *A-G* besonders hervortreten lässt.

Deutlicher noch verkörpert die auf dem Seikilos-Epitaph eingemeißelte Melodie das Prinzip des Nebeneinanderstellens zweier Tonbereiche im Ganztonabstand. Man könnte hier auch von Klangbereichen sprechen, weil in das Nebeneinander der Basistöne *A-G* und ihrer Oberquinten *E-D* auch noch die Terzen *Cis* und *H* einbezogen sind. Aus dem gewohnten Rahmen fällt nur das den Tonraum erweiternde Schlussanhängsel *A-Fis-E*.²⁸

Wenn man geneigt ist, den eben versuchten Rückgriff auf Byzanz und die Spätantike mitzuvollziehen, so hieße das, dass hinter melodischen Bauweisen, die ein Dorfbewohner am Ausgang der Osmanenherrschaft und in der Frühzeit des griechischen Nationalstaats subjektiv als griechisch, als musikalischen Ausdruck seiner griechischen Identität empfunden haben mochte, auch objektiv eine über viele Jahrhunderte hinweg zu verfolgende Tradition griechischer Musik steht.

Abgesehen von der dörflichen Musikkultur, um die es für uns ging, verließ man sich in der griechischen Freiheitsbewegung jedoch anscheinend weniger auf die angestammten griechischen Melodien, wandte sich vielmehr dem Vorbild der westlichen Musik zu. So ist eine mit den Worten *Deute paides ton Ellenon* beginnende Freiheitshymne, gedichtet von dem berühmten Vorkämpfer für die Befreiung Griechenlands Regas Be-

²⁷ Ebert Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik*, Nürnberg 1970 [Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, Band 31].

²⁸ Ein Vergleich von Seikilos-Epitaph und griechischer Volksmusik (skopós symmatikós aus dem Dorf Elympos der Insel Karpathos) schon bei: R. Schlötterer, „Das Seikilos-Epitaph – mit den Erfahrungen der Musikethnologie betrachtet“, in: *Anuario musical* 39/40 (1984/85) S. 249–263.

lestinlés, genannt auch Regas Pheraíos (1757–1798), offensichtlich der französischen Marseillaise nachgebildet und von griechischen Freiheitskämpfern wohl zur bekannten Melodie des *Allons enfants* gesungen worden.²⁹

Auch die Melodie der endgültigen und offiziellen griechischen Nationalhymne, komponiert von Nikolaos Mántzaros (1795–1873) auf Worte der *Hymne an die Freiheit* von Dionysios Solomós (1798–1857) spiegelt ganz die westliche – überwiegend italienische – Musiktradition, wie sie auf den Jonischen Inseln (Eptánesa) bereits seit Langem eingebürgert war, nicht jedoch eine innermusikalische griechische Identität.³⁰

Später haben dann allerdings griechische Komponisten – zwar im Westen, z. B. in Neapel, Paris oder Wien ausgebildet und entsprechend der westlichen Musiktradition verpflichtet – sehr wohl versucht, in ihren Werken bewusst ihr griechisches Erbe zur Geltung zu bringen.³¹ Ob dabei jedoch auch das im Vorausgehenden ins Zentrum der Überlegungen gestellte charakteristische griechische Melosmodell irgendwo und irgendwie einbezogen wurde, entzieht sich bisher meiner Kenntnis.

²⁹ Möglicherweise ist der, manchmal in altgriechischer Terminologie auch ‚Paeon‘ genannte Text Regas Belestinles nur zugeschrieben, siehe allgemein: C. M. Woodhouse, *Rhigas Veletinlis: The Proto-Martyr of the Greek Revolution*, Limni (Evia) 1995. Der griechische Text ist veröffentlicht bei Ap. B. Daskalakes, *Ta ethnergetika tragoudia tou Rega Belestinle*, Athen 1977, S. 77. Im Jahre 1811 übersetzte Lord Byron den Text ins Englische mit der Anfangszeile *Sons of the Greeks, arise!*. Zum Bezug auf die Französische Revolution vgl. auch: Carl Iken, *Eunomia*, Grimma 1827, Bd. 2, S. 102: „Auch würde dieses griechische Lied von Rhigas ganz nach der Melodie des *Allons enfens* gesungen; es sei also in jeder Hinsicht nach dem Muster des *Allons enfens* gedichtet, welches dem Verfasser dabei zum Vorbild gedient habe. Bekanntlich hat das *Allons enfens* zur Zeit der französischen Revolution große Wirkung getan; dieser Umstand bewog eben den griechischen Volksdichter, das französische Lied nach Text und Melodie auch in Griechenland einzuführen, indem er davon dieselbe Wirkung erwartete.“

³⁰ Vgl. Phanes Michalópoulos, *Ekdoseis kai melopoieseis tou ethnikou hymnou*, Athen 1941, S. 22. Mántzaros hat die vieltrophige Dichtung von Solomós mehrfach komponiert, zur Nationalhymne wurden die Anfangsstrophen der ersten und einfacheren melodischen Fassung. Eine spätere Fassung widmete Mántzaros 1844 König Otto von Griechenland, der die Komposition zur Beurteilung nach München schickte und anschließend aufgrund einer positiven Reaktion dem Komponisten das Silberkreuz des Erlöserordens verlieh. Vgl. Ntinos Kónomos, *O Nikolaos Mantzaros kai o ethnikos mas hymnos*, Athen 1958.

³¹ Um nur zwei Beispiele zu nennen: Spyros Samaras (1861–1917) fügte in seine auf der Insel Chios im 14. Jahrhundert spielende Oper *Rhea* (1908) auch chiotische Volksmusik ein; Manoles Kalomirois (1883–1962) greift in seiner Oper *o protomástoras* (1915) die bekannte Ballade ‚Die Brücke von Arta‘ (*Sarantapénte mástores...*) auf. Siehe dazu allgemein: Dimitrios Themelis, „Die Entstehung der neugriechischen Kunstmusik im Anschluß an die europäische Musiktradition im 19. Jahrhundert“, in: *Orbis musicarum* 3, hrsg. von Rudolf M. Brandl und Evangelos Konstantinou, Aachen 1988, S. 51–66. Vgl. auch Mikis Theodorakis, *Giá ten Elleniké Mousiké*, Athen 2¹⁹⁷⁴ [eine Sammlung von Presseartikeln und Interviews 1952–1961].

Zum neu aufgefundenen Nürnberger Fragment des „Magnus liber“

von Rudolf Flotzinger, Graz

Es ist erfreulich und wohl auch künftig nicht ausgeschlossen, dass gelegentlich bislang unbekannte Fragmente dieses wichtigen Korpus des 13. Jahrhunderts auftauchen. Noch vor nicht allzu langer Zeit konnte dabei die Tatsache irritieren, dass sie nur im Wesentlichen, aber nie in allen Details bekannten Versionen in einer der sogenannten *Notre-Dame-Handschriften* W_1 , F und W_2 entsprechen. Das ist anders geworden, seit man sich darüber anscheinend einig geworden ist, dass es gar nicht anders sein kann: Die Bezeichnung stellt eine Projektion¹ dar und bezieht sich keineswegs auf ein geschlossenes Werk, sondern eine Abstraktion. Leonin kann nicht als sein Autor angesehen werden, sondern lediglich als Anknüpfungspunkt hinsichtlich der Repertoirebildung und bestenfalls bedingt durch das Repertoire selbst, indem ein gewisses Grundkorpus von nachträglichen Aufzeichnungen (diese wohl erst längere Zeit nach dessen 1201 oder wenig später erfolgtem Tod) ausgehen könnte.²

Das bestätigt auch dieses von dem Philologen Peter Christian Jacobsen glücklich aufgefundene und im Rahmen von Martin Staehelins verdienstvollem Projekt *Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet* bekannt gemachte Fragment: ein oben etwas beschnittenes Doppelblatt, das im Vorsatz der Inkunabel Inc. 304.2° der Nürnberger Stadtbibliothek zu finden ist und daher für uns unter dem Sigel N figurieren möge. Es enthält folgende Messsätze: den Beginn des Verses von M 7 ([Gr. „Anima“, V.] „Laqueus [con]stritus [sic] est et nos libera“ [fol. A] „ti sumus, adiutorium nostrum in nomine do [mini“, fol. A’]) sowie nach dem äußerst fragmentarischen „Schluss eines unbekanntes Organums“ den Anfang des Satzes M 33 („Alleluya. Assump“ [fol. B] „ta est Maria in celum, gaudent angeli et collaudantes benedicunt“ [fol. B’]). Die Inkunabel hatte „um 1500 in der Buchbinderei der Nürnberger Dominikaner ihren Einband“ erhalten. Das betreffende Blatt dürfte ein Format von etwa 21 x 14 cm besessen haben, sein Repertoire muss begrenzter als das der Handschrift F, aber auch von W_2 gewesen sein. Ausgehend von seinen Vergleichen der Initialen (ebenfalls abwechselnd blau und rot und denen von W_2 „sehr nahe“ stehend) und der Schrift („leichter, weniger gleichmäßig“ als in W_2 und der von F näher) sowie einer Datierung von F „auf etwa 1245/55“ und „von W_2 etwa zwanzig Jahre danach“ geht Jacobsen von der Herkunft aus einer Handschrift aus, „die man in der Nachbarschaft von F und W_2 und zeitlich etwa im dritten Viertel des 13. Jahrhunderts anzusiedeln hätte“³. Nachdem er die Beurteilung der „französische[n] modale[n] Quadratnotation“ der Musikwissen-

¹ Gemäß einer auch „im 13. Jh. gut bezeugten Denkweise, den auf Generationen verteilten Fortschritt in einer Sache zu nächst an einer Person fest zu machen, die grundlegend wirkt (hier Leonin) und die den Fortschritt der nächsten Generation ermöglicht“. Vgl. Max Haas, „Organum“, in: *MGG*² 7, Kassel/Stuttgart 1997, Sp. 871 f.

² Rudolf Flotzinger, *Leoninus musicus und der Magnus liber organi*, Kassel etc. 2003.

³ Peter Christian Jacobsen, „Ein neues Fragment zum Magnus liber organi = Kleinüberlieferung mehrstimmiger Musik vor 1550 in deutschem Sprachgebiet VII“, in: *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen I. Phil.-hist. Kl.*, Jg. 2006 Nr. 3, Göttingen 2006, S. 153–166; bes. 155, 159, 162.

schaft „überlassen“ hat, dürften nach diesem kurzen Bericht auch ohne Autopsie einige ergänzende Überlegungen erlaubt sein.

Als jenes „unbekannte Organum“, das M 33 (Fest Maria Himmelfahrt, 15. August) vorangeht und von dem nur mehr der textlose Endton des Tenors *a* nach einem längeren Melisma vorhanden ist, käme in erster Linie M 30 (Graduale „Constitues ... populi“, Peter & Paul, 29. Juni), sodann M 29 („All. Inter natos“, Johannes Baptist, 24. Juni) und allenfalls auch M 26 („All. Paraclitus“, Pfingsten, noch früher) infrage. Im Vergleich mit den bislang bekannten Repertoires aller einschlägigen Handschriften und Fragmente erschienen demnach die Sätze M 32 (Graduale „Benedicta“, Maria Himmelfahrt) und M 31 („All. Tu es Petrus“, Peter & Paul) übergangen, mit M 30 wäre das Repertoire von W_1 erweitert (während M 29 und M 26 dort immerhin gestanden sein könnten). M 7 (für Unschuldige Kinder, 28. Dez.) erweitert jedenfalls das Repertoire von W_1 und W_2 . Somit lässt sich Jacobsens Aussage, dass das Nürnberger Blatt einer „in ihrem Repertoire begrenzten Handschrift des Magnus liber“ angehört habe, präzisieren: dass sich diese Einschränkung weniger auf den Festkalender bezogen haben dürfte, als auf die Anzahl der zweistimmig gesungenen Sätze, nämlich nur einer pro Hochamt, ob nun Graduale oder Alleluja. Das entspricht einem Prinzip, das in den Anfangszeiten der Repertoireerweiterung nach der besagten Verschriftlichung (spätestens im vierten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts) offenbar eine Rolle gespielt hatte und in klösterlichen Bereichen weiter getragen worden sein kann. Auch so und nicht nur aufgrund der Verwendung für Buchbinderzwecke ist also wahrscheinlich, dass die besagte Quellhandschrift aus der Nürnberger Dominikanerbibliothek selbst kam. Dominikaner sind mehrfach als Besitzer solcher Handschriften (darunter W_2)⁴ und fallweise sogar als in diesem Sinne produktiv⁵ bekannt.⁶ Aufgrund der Nähe sowohl zur Handschrift F als auch besonders zu W_2 dürfte an der ursprünglich Pariser Herkunft von N kaum ein Zweifel bestehen.

Hinsichtlich der Frage, wie sich der Inhalt in die inzwischen erarbeitete Chronologie der betreffenden Entwicklungen füge, kann man zunächst davon ausgehen, dass diese von unmodalen, aber nicht verschriftlichten Ausgangspunkten vor 1200 (wie im sogenannten Vatikanischen Organumtraktat gelehrt)⁷ über die Schaffung des Modalsystems (wohl im zweiten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts) zur schrittweise stärkeren Durchdringung und Überarbeitung des erst so entstehenden Repertoires durch Benutzer nach modalrhythmischen Prinzipien (ab dem vierten Jahrzehnt) führte. Das ist die einfache Erklärung für die Tatsache, dass sämtliche bekannten Überlieferungen zum *Magnus liber* unterschiedliches Aussehen haben und an die Erstellung eines Abhängigkeits-Stemmas nicht zu denken ist. Die verwendete Notation ist durchwegs eine Quadratnotation, die jedoch je nach Satzart unterschiedlich zu interpretieren ist: „Organum purum“ vormodal, „Copula“ und „Discantus“ modalrhythmisch (man sollte also nur in diesen

⁴ Vgl. Rebecca A. Baltzer, „Notre-Dame Manuscripts and Their Owners: Lost and Found“, in: *Journal of Musicology* 5 (1987), S. 380–399.

⁵ Kenneth Levy, „A Dominican Organum Duplum“, in: *JAMS* 27 (1974), S. 183–211.

⁶ Eine integrale Untersuchung des Verhältnisses dieses etwa gleichzeitig entstandenen Ordens (die grundlegenden Strukturen der Verfassung wurden ebenfalls im zweiten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts erarbeitet) zur neuen Mehrstimmigkeit, steht noch aus. Es wäre neben den frühen Verbindungen mit der Universitätsidee wohl auch in Zusammenhang mit dessen zentraler Predigttaufgabe (bischöflicher Provenienz und somit städtisch) zu sehen.

⁷ Rudolf Flotzinger, „Zur Schriftlichkeit in artifizierter Mehrstimmigkeit. Die Pariser Organa um und nach 1200“, in: *Musica Austriaca* 24 (2005), S. 81–92.

Fällen von Modalnotation sprechen).⁸ Von einzelnen Schreib- und selbst geringfügigen Tenorvarianten (die für den vorliegenden Fall durch Jacobsen aufgelistet sind) abgesehen, stellen die Anteile der drei Satzarten die wesentlichen Unterschiede zwischen den einzelnen Versionen dar, während Schreibvarianten allein selten größere Bedeutung zukommt.

Ein auf dieser Basis angestellter Vergleich⁹ ergibt für M 33: Obwohl die Oberstimme anfangs verstümmelt ist, kann ein sowohl von F als auch W_1 und W_2 abweichender Beginn von „Alle(-luya)“ angenommen werden, und zwar als Copula, weil zum einen für ein jedenfalls längeres organum der Platz nicht ausgereicht hätte und zum andern ein offenbar mit einer Wiederholung aufgegriffenes Grundmotiv erkennbar ist: es stimmt mit dem entsprechenden Schluss in F ebenso überein wie die folgende Discantuspartie zu „-luya“ (Textsilbe „-lu-“ um eine Position zu früh unterlegt) mit angehängtem Melisma (Dp. 2254,¹⁰ 2Si-3Li-3Li, mit Tenorwiederholung). Man darf also an eine Tradition etwa wie F als Anknüpfungspunkt denken. Beim Beginn des Verses „As(-sumpta)“ verhält es sich ähnlich: Es wird die Tonfolge von F aufgegriffen, jedoch zu einer Copulapartie¹¹ erweitert. Der Abschnitt „-sump-“ ist sogar vollkommen neu¹² und möglicherweise im 6. modus gemeint. Über „-ta est“ kann abermals nichts ausgesagt werden, weil fol. B' oben beschnitten ist. Der Abschnitt „Maria“ (Dp. 2255, SG) dürfte, gemessen am verfügbaren Raum, mit F und W_2 konform gegangen sein (ebenfalls copulaartig und im 6. modus denkbar). „In celum“ war sicher wieder eine neue Discantuspartie, weil wesentlich kürzer. Die Discantuspartien „gaudent“ (Dp. 2256=3118, SG-sg-SG, mit Tenorwiederholung) und „angeli“ gehen mit F und W_2 konform, ebenso die Textierung „et collaudantes“ mit W_2 und der entsprechenden Clausel in F (Cl. 1070), das anschließende Melisma aber mit der Discantuspartie in W_1 und W_2 (Dp. 1070=3120, 3Li, T.a-a-b) und schließlich „benedicunt“ mit der Discantuspartie in F und W_2 (Dp. 2258=3121, SG).

Für M 7 steht nur F für einen Vergleich zur Verfügung. Das „Alleluya“ fehlt gänzlich, ebenso vom Vers noch der Beginn der Duplumstimme. „Laqueus“ muss kürzer, dürfte also ebenfalls eine Copulapartie gewesen sein. Das anschließende Melisma folgt zunächst – in seinem diskantischen Teil (Dp. 2144, 3Li) – der Version F, deren Fortsetzung im Copulastil erscheint aber deutlich gekürzt. Dass der Schreiber in dieser Zeile Schwierigkeiten hatte, hat schon Jacobsen vermerkt. Tatsächlich wäre die Tilgung der letzten Tenorgruppe des Diskanteils *d-b-c* sowie der folgenden Tenortöne *c-d-e* zur fehlenden Textsilbe „con(-tritus)“ nicht unbedingt nötig gewesen; vermutlich sollten sie nur der Oberstimme besser zugeordnet werden. Jedenfalls besitzt die gesamte hiesige Passage „[con]tritus“ die bessere und leichter als Copula zu interpretierende Notierung als *F*. Möglicherweise wurde diese Präzisierung (Adaptierung) erst im Zuge der

⁸ Rudolf Flotzinger, *Von Leonin zu Perotin. Der musikalische Paradigmenwechsel in Paris um 1210*, Bern etc. 2007. Hier konnte das in Rede stehende Fragment nur erwähnt, aber nicht mehr voll einbezogen werden, eine Funktion, die die vorliegenden Zeilen zugleich erfüllen sollten.

⁹ Dieser ist ganz leicht anzustellen anhand der Edition von Hans Tischler, *The Parisian Two-part Organa. The Complete Comparative Edition*, 2 vol., Stuyvesant 1988.

¹⁰ Zählung nach: Rudolf Flotzinger, *Der Discantussatz im Magnus liber und seiner Nachfolge. Mit Beiträgen zur Frage der sogenannten Notre-Dame-Handschriften* (= Wiener musikwissenschaftliche Beiträge 8), Wien/Graz/Köln 1969, S. 31.

¹¹ Die Ligaturenfolge 2+3 darf nicht stören, weil sie an einem unisonus zusammenstoßen, 3+2 also nicht darstellbar gewesen wäre, die Fortsetzung könnte man auch als auftaktig gemeint ansehen.

¹² Im Sinne von „bisher unbekannt“.

Niederschrift vorgenommen oder einer unklaren Vorlage entnommen – womit sich die Schwierigkeit erklärt. Der völlig übereinstimmenden Discantuspartie „est“ (Dp. 2145, ss, mit Schlussgruppe) folgt eine Copula über „et“ im 6. modus mit Ausnahme der dazugehörigen Schlussgruppe und der abschließenden Silbe „nos“. Diese ist hier dem nächsten Abschnitt „liberati“ integriert (Dp. 2146, SG-3Li, das betreffende Melisma ist mit fol. A' weitgehend abgeschnitten, scheint aber vom 1. in den 2. modus versetzt und die Schlussgruppe abermals verkürzt worden zu sein); „sumus“ (Dp. 2147, sg) weist keine Änderung auf, bei der Copulapartie „adiutorium“ ist vor der Schlussilbe eine weitere Schlussgruppe eingeschoben. „Nostrum in nomine“ scheint der einzige als organum purum belassene Abschnitt zu sein, vielleicht um den Kontrast zur folgenden Discantuspartie „do-(mini“, Dp. 2148, sg) zu erhalten (der Rest fehlt). Im Übrigen wechseln die Satzarten beinahe regelmäßig pro Wort(gruppe) ab.

Das Gesamtergebnis aus beiden Sätzen – größte Nähe zu F und W₂ sowie fast¹³ nur mehr Modalrhythmik und diese in breitem Spektrum nahezu aller modi angewendet – entspricht zum einen dem Befund des offensichtlich um 1260 in Paris von einem Dominikaner zu Ehren des ersten Ordensheiligen, Petrus Martyr († 1252), komponierten *Alleluja. Felix ex fructu*.¹⁴ Zum andern kann man die beobachteten straffenden Kürzungen (vor allem von copulae) geradezu als dominikanisches Charakteristikum (Straffung ihres Chorgebets und Chorals, Reduktion des Gesangs zugunsten der Rezitation¹⁵) ansehen. Das sind wohl weitere Hinweise darauf, dass die gesuchte Quellhandschrift eine dominikanische war. Mit ihrem Format von etwa 21 x 14 cm entsprach sie ziemlich genau dem von W₁ (21 x 15 cm), während W₂ mit 18 x 13 cm deutlich kleiner und F mit 23,2 x 15,7 cm größer ist. Diesbezüglich nimmt sie also eine Zwischenposition ein. Jacobsens Datierung ist auch von dieser Seite her plausibel. Stilistisch erscheint der Inhalt nur als relativ fortschrittlich: man kannte und benutzte (wenn auch nicht gleich oft) alle modi bis auf den vierten, „clausulae sive puncta“ gemäß Einzelworten oder Wortgruppen als wichtige Gestaltungsmittel sowie verschiedene Tenorwiederholungen innerhalb dieser, griff aber die avanciertesten (regelmäßigen) nicht auf. Die eigene Produktivität der/des dahinter stehenden Musiker/s ist weitgehend auf Adaptionen (Satzart abwechselnd, einzelne Copulae aus organalen Ansätzen gewonnen, Moduswechsel etc.) beschränkt. Die Herstellung der Handschrift hat man sich wenigstens zum Teil (Initialen!) in einer professionellen Werkstatt vorzustellen. Sollte das für die Handschrift insgesamt gelten, müsste sogar das Repertoire gemäß den Wünschen der klösterlichen Auftraggeber dort ausgewählt worden sein und müsste man von einer vollends gewerblichen Herstellung ausgehen. Dagegen spricht die erwähnte problematische Zeile. Insgesamt bestätigt der neue Fund immerhin trotz seiner Beschränktheit nicht nur den gegenwärtigen Forschungsstand, sondern scheint darüber hinaus konkretere Einblicke zuzulassen, ohne allzu sehr in die Nähe bloßer Vermutungen¹⁶ zu führen. Ein also nicht unwichtiges Mosaiksteinchen, wie hoffentlich noch viele irgendwo unerkannt schlummern.

¹³ Das heißt abgesehen von allfälligen formelhaften Vor- und Schlussgruppen, die als sehr frei, wenn nicht gar bewusst kontrastierend zu denken sind (Flotzinger, *Discantussatz*, S. 260–264; *Von Leonin zu Perotin*, S. 266–282).

¹⁴ Levy, „A Dominican Organum Duplum“.

¹⁵ Isnard W. Frank, „Dominikus und die Dominikaner“, in: Josef Weismayer (Hrsg.), *Mönchsväter und Ordensgründer*, Würzburg 1991, S. 182.

¹⁶ Als solche hat Jacobsen selbst die mögliche Bestimmung von W₂ für einen „hohen Prälaten“, N aber für einen Kantor bezeichnet. Natürlich waren die Benutzer immer Musiker.

BERICHTE

Italienische Metastasio-Literatur seit 1998

von Friedrich Lippmann, Bonn

Die so zahlreichen Schriften italienischer Forscher, die aus Anlass des 300. Geburtsjahres Metastasios und seither entstanden, sind außerhalb Italiens nicht gebührend bekannt geworden, weshalb eine kurze Vorstellung lohnend erscheint.¹ Sie erhebt nicht den Anspruch, vollständig zu sein.

I. Bücher

An erster Stelle verdient eine neue kritische Edition seiner dramatischen Werke hervorgehoben zu werden: Pietro Metastasio, *Drammi per musica*, a cura di Anna Laura Bellina, 3 Bände und 1 CD-ROM, Venedig 2002–2004, Marsilio Editori. Wie vordem schon Bruno Brunelli² stützt sich Bellina bei der Edition im Haupttext, d. h. in ihren Buchbänden, auf die Ausgabe, die 1780–1782 bei Hérissant, Paris, erschienen ist. Aber anders als ihr Vorgänger, verbannt sie andere Fassungen nicht in einen etwas schwer zu benutzenden Anhang, sondern bietet ihn in extenso (eben nicht nur ausschnittsweise) auf der begleitenden CD-ROM. Und es sind hier der Fassungen weitaus mehrere. Ferner zeichnet sich Bellinas Ausgabe durch einen vorzüglichen Kommentar aus.

Auch die Ausgabe der Oratorien-Texte Metastasios, die schon 1996 im gleichen Verlag erschienen war, ist vorzüglich: Pietro Metastasio, *Oratori sacri*, a cura di Sabrina Stoppa. Dieser Band hat ebenfalls einen guten Kommentar, und besondere Erwähnung verdient die kluge Einleitung von Carlo Ossola.

Die Briefe Metastasios (ferner auch die anderen poetischen Werke) harren noch einer neuen kritischen Ausgabe. Über die Schwierigkeiten, die sich bei einer Briefausgabe stellen, hat jüngst Björn R. Tammen in der *Musikforschung* berichtet.³

Im Jubiläumsjahr 1998 erschienen in Italien bedeutende Bücher, als erstes das von Rosy Candiani: *Pietro Metastasio da poeta di teatro a „virtuoso di poesia“*, Rom 1998, Aracne.

Im ersten Kapitel beleuchtet Candiani die Anfänge: die Feste teatrali, die in Neapel entstanden, und dann die Auftragswerke für Rom. Auftraggeber und Anlässe werden anschaulich diskutiert, mithin Vergleichbares mit dem geleistet, was Jacques Joly 1975 für die Wiener Feste teatrali geboten hatte.⁴ Ein zweites Kapitel gilt dem oft unbeachtet gebliebenen *Siface* (1723). Überaus lesenswert ist das 3. Kapitel über Metastasio als „poeta itinerante“ zum Zwecke der Einrichtung der eigenen Werke an diversen italienischen Theatern. Hier fällt neues Licht auf eigene Bearbeitungen seiner ersten Opern. Nicht weniger lehrreich ist das 4. Kapitel über die Tätigkeit in Wien: die für den Hof, die jedoch nach 1740, dem Tod von Karl VI., in ruhigen, allzu ruhigen Bahnen verläuft, und die des „metteur en scène“, auch hier in Wien, außerhalb des Hofdienstes. Auch diesmal ist im Hinblick auf Neufassungen viel zu lernen. Besonders werden die Bearbeitungen für Madrid (auf Bitten Farinellis) gewürdigt.

¹ Zur italienischen Literatur, die im Umkreis des 200. Todesjahres, 1983, erschien, vgl. vor allem: Giovanna Gronda, „Metastasio“, in: *Rivista Italiana di Musicologia* 19 (1984), S. 314–332. Zur Metastasio-Literatur allgemein vgl. die Personenartikel in *NGroveD*, 2. Ausgabe 2001, und *MGG2*, Personenteil, sowie die Bibliographien in den Büchern von Rosy Candiani und Andrea Chegai (s. u.). – Meine Angaben in Abschnitt II.A stützen sich zum Teil auf Mitteilungen von Teresa Maria Gialdroni, der hier nochmals gedankt sei.

² *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, a cura di Bruno Brunelli, Mailand 1943–1954, Mondadori.

³ Björn R. Tammen, „Formare un nuovo originale“. Anmerkungen zur Korrespondenz Pietro Metastasios“, in: *Die Musikforschung* 59 (2006), S. 107–133.

⁴ Jacques Joly, *Les fêtes théâtrales de Métastase à la Cour de Vienne (1731–1767)*, Clermont-Ferrand, Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université II.

Ähnlich gewichtig ist das Buch von Andrea Chegai: *L'esilio di Metastasio. Forme e riforme dello spettacolo d'opera fra Sette e Ottocento*, Florenz 1998, Casa editrice Le lettere. Das Buch stellt eine unverzichtbare Lektüre für jeden dar, der sich mit der Geschichte der italienischen Oper speziell in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts befasst. Eine Fülle von neuen Erkenntnissen, gestützt auf zum Teil bisher unbeachtete Fakten, wird dem Leser beschert.

Die neuen Tendenzen, die sich nach der Jahrhundertmitte mehr und mehr geltend machen, scheinen dem Autor den Poeta cesareo zunehmend in ein Abseits zu drängen – daher der etwas unglückliche Titel des Buches. Freilich, in den Dramen Metastasios wurde mit der Zeit mitunter Wohltat zur Plage: z. B. Jommelli beklagte das in etlichen Briefen (nicht zuletzt die Wohltat der regelmäßigen und eingängigen Verse).⁵ Zu den „Revisionen“ der Metastasianischen Dramen und den „Reformen“ wird interessantes, zum Teil neues Material ausgebreitet und kritisch beleuchtet (Kapitel I und II). Kapitel III gilt den im späten 18. Jahrhundert bevorzugten Stoffen: Mythos, Historie, diese teilweise mit neuen Vorlieben für bestimmte Zeiten und Länder, Ossianisches, aus dem Sprechtheater, besonders dem französischen, Übernommenes. Kapitel IV ist dem „Ballo per l'Opera“ gewidmet. Es ergänzt aufs Schönste den Text von Kathleen Kuzmick Hansell, „Il ballo teatrale e l'opera italiana“ von 1988.⁶ Ob vom Ballo nach dem III. Akt (in enger Verbindung mit der Schlusszene oder auch nicht) die Rede ist oder den pantomimischen „Balli analoghi“ innerhalb der Akte, die mit den Jahrzehnten mehr und mehr vordringen (sehr zum Ärger Metastasios) – immer erfährt man Neues und genau Durchdachtes. Das V. und letzte Kapitel beschäftigt sich mit Neuheiten wie dem „Großen Finale“, dem Eindringen gesprochener Szenen (Beispiel u. a.: *Nina* von Paisiello), der Opera semiseria.

Von Alberto Beniscelli erschien 2000 beim Verlag Il melangolo, Genua, das Buch *Felicità sognate. Il teatro di Metastasio*, auch dies ein bedeutender Text. Vielleicht bietet er nicht so viel Neues (für den Kenner!) wie die Texte von Candiani und Chegai, aber es handelt sich um ein sehr solides, die so zahlreiche Metastasio-Literatur kritisch auswertendes Buch. Man erfährt zu allen wichtigen Themen, wie z. B. Metastasios Verhältnis zu Gravina und der Arcadia, zum Einfluss Tassos, Guarinis, Marinos, dann Corneilles, Racines und Zenos auf Metastasios Stil Genaueres und Ausführliches. Und die einzelnen Dramen werden mit treffenden Worten interpretiert.

2005 erschien ein wertvoller Nachzügler: Elisa Benzi, *Le forme dell'aria. Metrica, retorica e logica in Metastasio*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore.

In bester Tradition stehend – Folena, Brizi, Goldin, Mengaldo –⁷ legt die Autorin einen hervorragend geschriebenen Text vor, in dem sie die verwendeten Metren, die Reimtechnik und die Syntax Metastasios einer gründlichen Untersuchung unterzieht. Sehr zahlreiche Zitate aus den Werken illustrieren ihre Darlegungen, in denen sie ganz nahe und mit wachem Forscherblick an die Techniken des Dichters herangeht, ohne dabei die Poesie zu zerstören (was ja leider in anderen Analysen oft geschieht). Ob es nun die vollständigen oder unvollständigen Reime sind, Assonanzen und Alliterationen, sonstige Entsprechungen und Wiederholungen, immer bleibt man fasziniert. Ein so gründliches Herangehen und Unter-die-Lupe-Nehmen verträgt eben nur große Poesie. Ähnlich intensiv sind Benzis Ausführungen zur Syntax Metastasios.

⁵ Vgl. Daniel Heartz, „Metastasio, „maestro dei maestri di cappella drammatici““, in: *Metastasio e il mondo musicale*, a cura di Maria Teresa Muraro, Florenz 1986, Olschki, S. 315–338 (speziell S. 336–338).

⁶ In: *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli (EDT, Turin), Bd. 5 (S. 175–306).

⁷ Gianfranco Folena, *L'italiano in Europa*, Turin 1983, Einaudi; Bruno Brizi, „Metrica e musica verbale nella poesia teatrale di Pietro Metastasio“, in: *Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti* 131 (1972/73), S. 679–740; Daniela Goldin, „Per una morfologia dell'aria metastasiana“, in: *Metastasio e il mondo musicale*, a cura di Maria Teresa Muraro, Florenz 1986, Olschki, S. 13–37; Pier Vincenzo Mengaldo, *Gli incanti della vita. Studi su poeti italiani del Settecento*, Padua 2003, Esedra (hierin: „La rima nei recitativi di Metastasio“, S. 33–51).

II. Aufsätze

A. Aufsätze in verschiedenen Organen

Alle hier verzeichneten Aufsätze im Einzelnen zu würdigen, ist aus Raumgründen unmöglich, und das Herausgreifen einzelner sehr problematisch: bei dem fast durchgängig hohen Niveau stellte das eine ungerechte Benachteiligung der nicht besprochenen dar. So muss es bei einer Auflistung, hier und da mit ein paar erklärenden Worten, bleiben. Notgedrungen wird auch auf die Nennung der Seitenzahlen verzichtet.

An erster Stelle – auch als Nachtrag zu dem zitierten Aufsatz von Tammen – einige neuere Beiträge zu Metastasios Briefen: Friedrich Lippmann und Lucio Tufano, „Lettere edite e inedite di Pietro Metastasio nell’Archivio Caetani di Roma“, in: *Studi Musicali* 28 (1999); Lucio Tufano, „Vienna 1763: Calzabigi, Coltellini e ‚Ifigenia‘ in una lettera inedita di Pietro Metastasio“, in: *„Et facciam dolci canti“*. *Studi in onore di Agostino Ziino*, Lucca 2003, Libreria Musicale Italiana (Bd. II). (Vgl. auch den Beitrag von Antonio Sorella im Kongressbericht Neapel, s. u.)

Teresa M. Gialdroni publizierte in *Analecta musicologica* 30 (1998) den Artikel „I primi dieci anni della ‚Didone abbandonata‘ di Metastasio: il caso di Domenico Sarro“. Wiederum mit Sarro (und mit Metastasio) beschäftigt sich die Autorin in dem Aufsatz „Le serenate di Domenico Sarro: alcune precisazioni e integrazioni“ im Kongressbericht *Musica, poesia e scenotecnica nella Serenata in Italia ed in Europa fra i secoli XVII e XVIII* (Reggio Calabria 2003), Druck Reggio Calabria 2007, Laruffa. Benedetta Pierfederici veröffentlichte eine Studie „L’edizione critica dell’ ‚Adriano in Siria‘ di Metastasio“, in: *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal ‘700 al ‘900*, a cura di Mariasilvia Tatti, Rom 2005, Bulzoni. Im *Giornale storico della letteratura italiana*, n. 599, 2005, steht die Arbeit von Rodolfo Zucco, „Metastasio nella sperimentazione metrica del Settecento (e appunti ottocenteschi)“. In der Festschrift für Elena Sala Di Felice, *Sentir e meditar*, Rom 2005, Aracne, publizierte Gilles De Van: „L’information comme ressort dramatique: ‚Semiramide‘ de Métastase“. Die Jubilarin selbst schrieb: „Vienna: devoto esordio metastasiano“ in der Zeitschrift *Musica e storia* 4 (2001). Ebenda steht ein Aufsatz von Raffaele Mellace, „Il pianto di Pietro: fortuna del tema e strategie drammaturgiche tra gli oratori viennesi e la ‚Passione‘ metastasiana“. Auf desselben Autors schönes Kapitel „Metastasio e Hasse“ in seinem Buch *Johann Adolf Hasse*, Palermo 2004, L’Epos, sei nebenbei aufmerksam gemacht.

In *Studi Musicali* 31 (2002) veröffentlichte Friedrich Lippmann den Aufsatz „Sulla classicità di Metastasio“, in der Festschrift A. Ziino (s. o.) den Beitrag „Metastasio und die angebliche Dekadenz der italienischen Oper im späten 18. Jahrhundert. Zur damaligen ästhetischen Literatur Italiens“. Wolfgang Osthoff publizierte im Kongressbericht *Gianfranco Folena dieci anni dopo. Riflessioni e testimonianze*, Padua 2006, Esedra Editrice, die Studie „Arte poetica e arte musicale in Metastasio e Mozart“.

B. Artikel in den Berichten italienischer Metastasio-Kongresse

Im Jubiläumsjahr 1998 fanden in Italien nicht weniger als sechs große Metastasio-Kongresse statt, deren stattliche Berichte, mit einer Ausnahme (Padua/Venedig), alle vorliegen: drei in Rom, je einer in Neapel, Avellino und Padua/Venedig. Drei von diesen Kongressen, wie dann auch zwei in den direkten Folgejahren stattfindende, wurden vom Comitato Nazionale per le celebrazioni del terzo centenario della nascita di Pietro Metastasio veranstaltet, zum Teil in Verbindung mit anderen Institutionen. Das Comitato Nazionale hat seinen Sitz im römischen Geburtshaus des Dichters (Via dei Cappellari 30), sein rühriger Sekretär ist Mario Valente. Valente ist aber nicht nur Organisator, sondern selbst ein guter Forscher, mit vorwiegendem Interesse für philosophische, ästhetische und historische Zusammenhänge. In jedem der im Folgenden aufgelisteten, vom Comitato Nazionale organisierten Kongresse stehen bedeutende Beiträge aus Valentens Feder.

Es sind aber nicht allein die Kongresse, die ohne die Arbeit des Comitato in dieser Quantität und Qualität nicht zustande gekommen wären, sondern auch Editionen: Partituren von Metastasio und Cimarosas *L’Olimpiade* (Edizione critica a cura di Alessandro Borin, Rom 2003, Arte-

midie Edizioni) sowie von Metastasio und Anfossi Oratorium *Betulia liberata* (edizione critica a cura di Giovanni Pelliccia, Rom 2007, MOS Edizioni); CDs von zwei anderen Vertonungen Metastasio-Oratorientexte: Anfossi, *Giuseppe riconosciuto* (Dirigent Giovanni Pelliccia, Super Audio Hybrid Disc, Fonè), Salieri, *La Passione di Gesù Cristo* (Dirigent Giovanni Pelliccia, Super Audio Hybrid Disc, Fonè); Videos von zwei Aufführungen: Anfossi, *Giuseppe riconosciuto* (Dirigent Giovanni Pelliccia), Jommelli, *La Passione di nostro Signore Gesù Cristo* (Dirigent Claudio Scimone). Ferner erschien, herausgegeben von Mario Valente – mit speziellen Beiträgen über Metastasio von Mario Valente („L’inafferabile felicità e il senso del tragico. ‚L’Olimpiade‘, Metastasio e Cimarosa“) und Costantino Maeder („L’Olimpiade‘ di Cimarosa fra riduzione, adattamento e riscrittura“) und Bruno Brizi („La tenuta del piano metastasiano ne ‚L’Olimpiade‘ di Cimarosa“) – 2003 bei Artemide, Rom: *L’inafferabile felicità e il senso del tragico*, Bericht des Kongresses in Venedig 2001 (Fondazione Cini).

Den Reigen der vom Comitato Nazionale veranstalteten speziellen Metastasio-Kongresse eröffnete derjenige in Neapel (März 1998) mit dem etwas ausufernden Titel *Legge poesia e mito. Giannone Metastasio e Vico, fra „Tradizione“ e „Trasgressione“ nella Napoli degli anni Venti del Settecento*. So heißt auch der Kongressbericht, den Mario Valente 2001 in Rom bei Aracne herausgegeben hat. Wie schon der Titel erkennen lässt, geht es vordringlich um die Beziehungen des frühen Metastasio zur neapolitanischen Geistesgeschichte jener Zeit, in der Pietro Giannone und Giambattista Vico hervorragende Plätze einnehmen.

Diesem Hauptthema des Kongresses gelten die folgenden Artikel: Giuseppe Galasso, „Metastasio e Napoli“; Raffaele Ajello, „Una cultura ‚trasgressiva‘ nella formazione di Metastasio. Aspetti del dibattito epistemologico a Napoli negli anni Venti del Settecento“; Giuseppe Ricuperati, „Pietro Giannone da Napoli a Vienna, alle prigioni piemontesi: per una rilettura critica“; Stefano Gensini, „G. B. Vico e la tradizione della retorica civile e dell’ingegno: tra Napoli e l’Europa“; Giuseppe Giarrizzo, „Da Napoli a Vienna: il circolo meridionale della filosofia del Metastasio“; Mario Valente, „Pietro Metastasio e il senso del ‚tradere‘“; Fabrizio Lomonaco, „Tra ‚Ragion poetica‘ e vita civile: Metastasio discepolo di Gravina e Caloprese“; Giulio Ferroni, „Il Metastasio napoletano tra l’ ‚Istoria civile‘ e la ‚Scienza nuova‘“. Speziell ‚neapolitanischen‘ Themen sind auch die folgenden Arbeiten gewidmet: Mario Alberto Pavone, „Riflessi del teatro metastasiano sulla pittura napoletana della prima metà del Settecento“; Leonardo Di Mauro, „Architettura e urbanistica a Napoli al tempo di Pietro Metastasio“. Näher bei der Theaterpraxis und der Musik sind die Artikel: Maria Teresa Marcialis, „Un’imperfetta tragedia che non può avere applauso fuori delle note e del canto“. Il melodramma fra bizzarria e illusione“; Elena Sala Di Felice, „Non solo i classici: Metastasio lettore delle ‚Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture‘ di Jean-Baptiste Du Bos“; Francesco Coticelli / Paologiovanni Maione, „Funzioni e prestigio del modello metastasiano a Napoli: Saverio Mattei e le proposte di una nuova drammaturgia“; Fabrizio Coscia, „La scena del mito nel teatro di Metastasio“; Teresa Maria Gialdroni / Agostino Ziino, „Quella grazia che non nasce dalla stravaganza“. Osservazioni sul gusto musicale di Metastasio“; Cecilia Campa, „Metastasio, Napoli e l’Europa: omologazione del melodramma tra estetica dell’imitazione e modelli riformistici“; Paola Cinque, „La declamazione tra parlato e canto nel secondo Settecento e Pietro Metastasio“; Reinhart Meyer, „Die Rezeption der Dramen Metastasio im 18. Jahrhundert“. Der Anhang des Bandes bietet: Antonio Sorella, „Tre lettere autografe di Pietro Metastasio ad Anna de Amicis“.

In Rom fanden 1998 gleich drei Metastasio-Kongresse statt. Zwei wurden vom genannten Comitato Nazionale veranstaltet, einer von der Fondazione Marco Besso (Rom).

Der Bericht des letzteren Kongresses erschien noch im selben Jahr (Collana della Fondazione Marco Besso XVI, con i tipi della Nuova Arti Grafiche Pedanesi). Der Titel: *Metastasio da Roma all’Europa*, Atti a cura di Franco Onorati.

Dem Thema gemäß findet man gewichtige Artikel über römische Bezüge der Dichtung Metastasio: Saverio Franchi, „Patroni, politica, impresari: le vicende storico-artistiche dei teatri romani e quelle della giovinezza di Metastasio fino alla partenza per Vienna“; Maria Teresa Acquaro Graziosi, „Pietro Metastasio e l’Arcadia“; Laura Biancini, „Dalla ‚Didone‘ alla ‚Didona‘. Il ‚travestimento‘ in romanesco della ‚Didone abbandonata‘ di Pietro Metastasio“ (mit dem Text der Parodie). Über das Thema Rom hinaus gehen: Fran-

co Onorati, „Dalla *Semiramide riconosciuta* alla *Semiramide in villa*“; Giangiorgio Satragni, „La decadenza dell'opera secondo Metastasio e *La clemenza di Tito* con musica di Gluck (1752): rinnovamento prima della ‚Riforma‘“.

Der größere der vom Comitato Nazionale 1998 veranstalteten römischen Kongresse hatte das Thema: *Il melodramma di Pietro Metastasio. La poesia, la musica, la messa in scena e l'opera italiana nel Settecento*. Der Bericht wurde von Elena Sala Di Felice und Rossana Caira Lumetti herausgegeben und erschien 2001 bei Aracne, Rom. Dem weitgespannten Thema gemäß wurde über recht verschiedene Dinge referiert: von der Struktur der Metastasianischen Libretti bis hin zu Aufführungen in Russland. Die einzelnen Arbeiten:

Paola Luciani, „Metastasio e la ‚mischiatura degli affetti‘“; Maria Grazia Accorsi, „Teoria, poetica, morfologia del dramma metastasiano“; Daniela Goldin Folea, „Le ‚tragiche miniature‘ di Metastasio: poesia e dramma nei recitativi metastasiani“; Mario Valente, „Pietro Metastasio, tra mondo classico e modernità“; Elena Sala Di Felice, „Osservazioni sulla meccanica drammaturgica di Metastasio“; Gilles De Van, „Il groviglio dell'intreccio: appunti sulla drammaturgia di Metastasio“; Rosy Candiani, „Il giovane Metastasio a Napoli: le feste teatrali del 1720–1722“; Lucio Tufano, „Itinerari librettistici tra Sei e Settecento: de la *Forza della virtù* di Domenico David a *Siface* di Pietro Metastasio“; Alberto Beniscelli, „Luci della pastorale e ombre della tragedia nel trittico viennese: *Demetrio*, *Olimpiade*, *Demofonte*“; Mariasilvia Tatti, „La romanità rivisitata dei melodrammi di Metastasio“; Franco Vazzoler, „Didone e l'impresario“; Oliver Rouvière, „Métastase et Crébillon (contribution à une recherche sur les rapports unissants théâtre français et livret italien)“; Beatrice Alfonzetti, „Figurazioni sceniche e allegoriche del giuramento nei melodrammi italiani di Pietro Metastasio“; Erika Kanduth, „A proposito delle rappresentazioni melodrammatiche di Metastasio alla corte di Vienna“; Alberto Basso, „Pietro Metastasio a Torino“; Francesco Cotticelli, „Per comodità della rappresentazione: scelte drammaturgiche ed echi letterari nella *Didone abbandonata* (Napoli, Teatro di San Bartolomeo, 1724)“; Reinhart Meyer, „Trattamento e adattamento dei testi delle opere metastasiane nel '700: sull'esempio de *La clemenza di Tito*“; Edoardo Sanguineti, „In margine alle lettere di Pietro Metastasio“; Renato Di Benedetto, „Pergolesi e il Metastasio: trapianti, trasferimenti, parodie dall'*Adriano in Siria* all'*Olimpiade*“; Raffaele Mellace, „Le feste teatrali viennesi di Metastasio e Hasse“; Anna Laura Bellina, „Tra Leopoldo I e Leopoldo II: in margine alla *Clemenza di Tito*“; Francesco Paolo Russo, „*Nitteti* e *Demetrio* alla corte di Caterina II. Su alcuni adattamenti di testi metastasiani in Russia nella seconda metà del XVIII secolo“; Paologiovanni Maione, „Napoli 1794: la crisi di fine secolo nella *Didone* di Paisiello“; Teresa Maria Gialdroni, „Soggetti metastasiani nel ballo pantomimo tra Sette e Ottocento“; Mercedes Viale Ferrero, „Le dimore degli eroi ‚son quegli archi, que' templi e quelle mura‘“; Rossana Caira Lumetti, „Le illustrazioni di alcune edizioni settecentesche di Metastasio“; Giovanni Da Pozzo, „I giudizi di Voltaire su Metastasio e su la *Tragédie-opéra*“; Gabriele Muresu, „Il Metastasio di Ranieri de' Calzabigi: le ragioni di un'abiura“; Guido Nicastro, „Calzabigi e il melodramma metastasiano“; Franco Fido, „Bertola e Metastasio“; Cecilia Campa, „L'Armonioso Filosofo de' cori: apologia e crisi del gusto metastasiano nella Roma di fine '700“; Friedrich Lippmann, „Rileggendo i lavori di Nino Pirrotta su Metastasio“; Giulio Ferroni, „Rousseau et Metastasio“; Marina Mayrhofer, „Formule metastasiane in alcuni drammi riformati e di genere misto“; Andrea Sommer-Mathis, „La fortuna di Pietro Metastasio in Spagna“; Clara Leri, „Intermittenze metastasiane negli *Inni sacri* di Manzoni“.

Der zweite vom Comitato Nazionale in Rom 1998 veranstaltete Kongress war thematisch stärker eingegrenzt: *Metastasio nell'Ottocento*. Der Bericht, herausgegeben von Francesco Paolo Russo, erschien 2003 bei Aracne, Rom. Die Beiträge:

Agostino Ziino, „Ritorna vincitor!: proposte per una ricerca sulla fortuna di Metastasio nell'Ottocento“; Mario Valente, „L'Ottocento e Pietro Metastasio. Un modello di vita per la borghesia come nostalgia del Bello“; Bianca Maria Antolini, „Metastasio nella trattatistica musicale italiana del primo Ottocento“; Friedrich Lippmann, „La revisione dei drammi metastasiani nello sviluppo dell'opera seria dal 1770 al 1830“; Francesco Paolo Russo, „Su alcuni libretti metastasiani intonati da Saverio Mercadante“; Alessandro Lero, „*L'Achille in Sciro* da Pietro Metastasio a Rapisarda-Coppola“; Giuseppina Mascari, „Il primo periodo artistico di Giovanni Pacini: *Temistocle* e *Alessandro nell'Indie*“; Pierluigi Petrobelli, „Metastasio e il me-

lodramma (alcuni spunti)"; Roman Vlad, „Metastasio e la Scuola Classica viennese"; Markus Engelhardt, „Metastasio ‚ottocentesco‘. La situazione nei paesi di lingua tedesca"; Laura Biancini, „La *Didone der Metastasio*. Metastasio e il teatro popolare romano".

Im selben Jahr 1998 fand am Conservatorio di musica Domenico Cimarosa in Avellino der Kongress *Pietro Metastasio. Il testo e il contesto* statt. Der gleichnamige Kongressbericht wurde von Marta Columbro und Paologiovanni Maione 2000 bei Altrastampa in Neapel herausgegeben. Der Inhalt:

Marta Columbro / Eloisa Intini, „Considerazioni sulla condizione sociale e lavorativa del musicista napoletano nel Sei Settecento"; Saverio Ricci, „Dall'animale-macchina alla macchina del teatro. La cultura e la visione civile di Pietro Metastasio"; Fabrizio Coscia, „Lo specchio del mito. La parola e l'immagine nella scena metastasiana"; Paola Cinque, „La drammaturgia di Metastasio nel *Sistema melodrammatico* di Pietro Napoli Signorelli"; Alfredo Tarallo, „L'impegno editoriale di Saverio Mattei: brevi note all'edizione napoletana dell'opera di Metastasio (1780–1785)"; Raffaella Palumbo, „Il libretto e la sua importanza"; Marina Mayrhofer, „Un poeta cesareo all'ombra di Metastasio: Marco Coltellini, librettista di Gluck e Salieri"; Renato Di Benedetto, „Metastasio e il compositore docile"; Rosy Candiani, „Originalità e serialità nella scrittura del Metastasio: l'esempio delle cantate"; Francesco Cotticelli, „Il ritorno dei numi da Vienna. *Gli Orti Esperidi* di Pietro Metastasio a Napoli nel 1721 e nel 1751"; Paologiovanni Maione, „Le intonazioni settecentesche della *Didone abbandonata* a Napoli"; Francesca Seller, „La *Didone abbandonata* di Saverio Mercadante (1825)"; Anthony R. Deldonna, „La *Semiramide riconosciuta*: new perspectives on the transmission of Metastasio's opera seria"; Elena Sala Di Felice, „Segreti, menzogne e coatti silenzi nella *Clemenza di Tito* del Metastasio"; Antonio Carocchia, „Ve lo canto in cinese': rivendicazioni e fascino esotico nell'*Eroe cinese* di Domenico Cimarosa"; Marina Marino, „Metastasio secondo le ‚presenti esigenze del teatro': la *Nitteti* di Stefano Pavesi (1811)".

Im Jahr 1999 veranstaltete das Conservatorio di musica Benedetto Marcello, Venedig, den Metastasio-Kongress *Il canto di Metastasio*. Der gleichnamige Bericht, herausgegeben von Maria Giovanna Miggiani, erschien in zwei Bänden 2004 bei Forni in Bologna. Die Arbeit des venezianischen Konservatoriums wurde unterstützt vom Ministero per i Beni e le Attività culturali sowie vom mehrfach genannten Comitato Nazionale.

Der Kongress hatte eine starke Komponente in Beiträgen, die sich mit Fassungen und ‚Revisionen‘ beschäftigen: Mario Armellini, „Tra Napoli, Roma e Venezia: note sull'*Artaserse* di Metastasio e i suoi debutti"; Francesca Menchelli, „Il libretto dell'*Adriano in Siria*: vent'anni di rappresentazioni (1732–1754)"; Tarcisio Balbo, „Quando il poeta tace (o parla sottovoce): rimandi e sottintesi in un'aria del *Demofonte* metastasiano, nelle quattro intonazioni di Niccolò Jommelli"; Teresa Maria Gialdroni, „Migrazioni di arie nella tradizione testuale della *Didone abbandonata* di Metastasio: 1724–1758"; Francesco Cotticelli, „Metastasio a Napoli dopo Metastasio. La riprese della *Didone* del 1730 e del 1737"; Antonella Zaggia, „Le *Didone* abbandonate. Metastasio per *bambocci* a Venezia"; Paologiovanni Maione, „La lezione di Metastasio nel secondo Settecento napoletano: il caso della *Didone abbandonata*"; Mario Valente, „I viaggi di *Didone* da Napoli a Venezia e Roma". Mit dem Thema „Metastasio und Venedig“ beschäftigen sich: Raffaele Mellace, „*Viriate*, ossia *Siface*: una negletta esperienza veneziana di Hasse (e Metastasio)"; Maria Giovanna Miggiani, „La Romanina e l'Orso in peata. I primi drammi metastasiani a Venezia tra evidenza documentaria e invenzione metateatrale (1725–26)"; Giorgio Bussolin / Camilla Delfino, „Presenze metastasiane nelle biblioteche di Venezia". Verschiedene Themen, sei es des Gehalts, der Struktur, der Szenerie oder der Wirkung der Dichtungen Metastasios behandeln: Friedrich Lippmann, „*Semplicità e naturalezza* in Metastasio: a proposito di alcuni guidizi sul suo stile formulati nel secondo Settecento"; Leonella Grasso Caprioli, „Le parole sul canto nell'epistolario del Metastasio"; Costantino Maeder, „Processi argomentativi e iconici nell'aria metastasiana"; Dino Villatico, „Struttura musicale delle rime nelle arie della *Didone abbandonata* e altri drammi. Predeterminazione letteraria della costruzione musicale"; Cecilia Campa, „L'articolazione musicale del testo di Metastasio e la *gradatio* emotiva in opere di Hasse per Venezia: alcune tipologie di arie"; Bruno Brizi, „Metastasio, la *Semiramide* e la musica di Salieri"; Andrea Chegai, „Forme limite ed eccezioni formali in mezzo secolo di intonazioni metastasiane. Cavatine, arie pluristrofiche, rondò e altro";

Franco Vazzoler, „Metastasio ‚alla moda‘: *L’impresario delle Canarie*“; Reinhard Strohm, „Metastasio at Hamburg: Newly-Identified Opera Scores of the Mingotti Company. With a Postscript on *Ercole nell’Indie*“; Piermario Vescovo, „L’armonia dei cucchiari: Metastasio nello specchio dei comici“; Giorgio Mangini, „Il Metastasio recitato e altri paradossi“; Rita Zambon, „Metamorfosi dei soggetti metastasiani nel teatro di danza tra Sette e Ottocento“; Guglielmina Verardo Tieri, „Sogni e favole io fingo‘: analogie e differenze tra la scenografia d’opera secentesca e quella metastasiana“; Rosy Candiani, „La cantante e il librettista: il sodalizio artistico del Metastasio con Marianna Benti Bulgarelli“; Licia Sirch, „Metastasio nella lirica vocale da camera dell’Ottocento. Un primo approccio“.

Den Reigen der Metastasio-Kongresse beschloss eindrucksvoll ein vom genannten Comitato Nazionale in Wien (Österreichische Nationalbibliothek) 2000 veranstalteter: *La tradizione classica nelle arti del XVIII secolo e la fortuna di Metastasio a Vienna*. Der gleichnamige Kongressbericht, herausgegeben von Mario Valente und Erika Kanduth, erschien 2003 bei Artemide Edizioni, Rom.

Dem Thema entsprechend spielten die Beziehungen des Dichters zu Wien und zur „Wiener Klassik“ eine starke Rolle: Erika Kanduth, „Metastasio e Vienna“; Roman Vlad, „Metastasio, Salieri e la scuola viennese“; Werner Telesko, „Pietro Metastasio und das Programm für die Fresken in der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien. Überlegungen zum Verhältnis zwischen Kunst und Aufklärung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts“; Rossana Caira Lumetti, „Gli italiani a Vienna all’epoca di Metastasio“; Leopold Maximilian Kantner, „Die Töchter Maria Theresias als Sängerinnen in Metastasianischen Werken“; Dagmar Glüxam, „Metastasio in Wien 1730–1740: Werke, Besetzungen, Instrumentalstil“; Elena Sala Di Felice, „Metastasio Cesareo: lodi e lezioni per la corte“. Über diese Thematik gehen folgende Beiträge hinaus: Teresa Maria Gialdroni / Agostino Ziino, „*Il trionfo di Clelia*: Hasse e Gluck a confronto“; Cecilia Campa, „Gli equivoci della melopea: varianti di un mito musicale tra Seicento e Settecento“; Elena Biggi Parodi, „Soluzioni drammaturgiche ne *La passione di Gesù Cristo Signor Nostro* di Pietro Metastasio e Antonio Salieri“; Johann Herzog, „Wandel des Joasch-Bildes zwischen Klassizismus und Klassik“; Marina Mayrhofer, „Parodie e prestiti metastasiani in alcuni drammi di genere eroicomico rappresentati a Vienna tra il 1780 e il 1790“; Mario Alberto Pavone, „Il panorama figurativo nella memoria del Metastasio“; Pietro Gibellini, „Metastasio e la mitologia“; Marco Cerruti, „Teatro antico‘ e ‚Teatro moderno‘ nel carteggio di Pietro Metastasio e Saverio Mattei“; Rosy Candiani, „Due modelli di drammaturgia logocentrica a confronto: Seneca e Metastasio“; Francesco Cotticelli, „Classicità di Metastasio: il Poeta Cesareo modello e contraddizione del teatro del suo tempo“; Paologiovanni Maione, „Classicità di Metastasio: la virtù del poeta e il mestiere del teatro. Musicisti viaggianti e itinerari della scena nell’Europa del Settecento“; Elisabeth Theresia Hilscher, „*La clemenza di Tito* von Antonio Caldara (1734) und Wolfgang Amadeus Mozart (1791)“; Maria Grazia Accorsi, „Etica nicomachea‘ e ‚Poetica‘ nei primi drammi ‚italiani‘ di Metastasio“; Friedrich Lippmann, „Zur Klassizität Pietro Metastasios“; Erika Kanduth, „La concezione dell’ ‚opera totale‘ alla luce di testi metastasiani“; Mario Valente, „Pietro Metastasio nella tradizione culturale europea“.

Seit Walter Binnis bedeutender Metastasio-Monographie von 1963⁸ und dann mit anderen wertvollen Arbeiten, in Buchform besonders der von Elena Sala Di Felice⁹, hat Italien in der Metastasio-Forschung die absolute Führungsrolle inne.¹⁰ Die großen Jubiläen von 1983 und 1998 brachten eine Fülle neuer Erkenntnisse. 1998 und in den direkt folgenden Jahren erschienen hervorragende Bücher, die eingangs gewürdigt wurden, darunter eine neue kritische Ausgabe der Hauptwerke. Und an Aufsätzen waren diese Jahre so fruchtbar wie kaum eine andere Zeit davor. Es wird vieler Arbeit bedürfen, sie alle zu lesen und wahrhaft zu rezipieren. Aber die Arbeit lohnt sich angesichts der Bedeutung und Wirkungsmächtigkeit dieses Dichters.

⁸ Walter Binni, *L’Arcadia e il Metastasio*, Florenz 1963, Nuova Italia.

⁹ Elena Sala Di Felice, *Metastasio. Drammaturgia, ideologia, spettacolo*, Mailand 1983, Angeli.

¹⁰ Das schmälert nicht die Verdienste von einigen Forschern aus anderen Ländern, wie besonders Jacques Joly (s. Anm. 4, ferner ders., „Metastasio e la sintesi della contraddizione“, in: *Metastasio/Anfossi, Adriano in Siria*, Mailand 1984, Ricordi [= *Drammaturgia musicale veneta*, Vol. 24]).

Greifswald, 13. bis 15. September 2006: „Universität und Musik im Ostseeraum“

von Martin Loeser, Greifswald

Die mittlerweile elfte vom Institut für Kirchenmusik und Musikwissenschaft der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald veranstaltete internationale „Musica Baltica“-Konferenz rückte ein Thema in den Mittelpunkt, das dem 550jährigen Gründungsjubiläum der Greifswalder Universität Tribut zollte, vor allem aber die Bedeutung der Institution Universität für die Geschichte des Ostseeraums und seine Musikkultur greifbar zu machen suchte. Walter Werbeck (Greifswald) verwies in seiner Einführung auf die historische Relation von Universität und Musik, auf die universitäre Musiklehre als Bestandteil der *artes liberales* und die neuen Funktionen der Musik nach 1600.

In der ersten Tagungssektion „Zwischen *musica theoretica* und *musica practica*“ galt das Interesse insbesondere Veränderungen des Musikverständnisses im 16. und 17. Jahrhundert. Während Werner Braun (Saarbrücken) Universitätsschriften im Hinblick auf „Aspekte des Klingenden“ untersuchte, beleuchtete Rainer Bayreuther (Frankfurt am Main) die „Musikausbildung zwischen 1550 und 1650 an der Artistenfakultät der Universität Jena“. Gudrun Viergutz (Jyväskylä) nahm das Musikprogramm bei den Einweihungsfeierlichkeiten der finnischen Universität Turku im Jahr 1640 in den Blick.

Die zweite Sektion „Beispiel Danzig: Vom Gymnasium Dantiscanum zur Akademia Muzyczna“ verfolgte die Entwicklung einer akademischen Einrichtung und ihrer Musikkultur in einer der zentralen Metropolen des Ostseeraums. Mit Blick auf das 17. Jahrhundert charakterisierte Danuta Szlagowska (Danzig) die „Music for the Professors of Gymnasium Dantiscanum“, und Danuta Popinigis (Danzig) vertiefte dies anhand von Werken Thomas Struthius', die in Kooperation mit dem dortigen Rector entstanden. Die Danziger Situation im 19. Jahrhundert wurde zunächst von Jolanta Wozniak anhand eines Fallbeispiels, der „Festkantate von F. Th. Kniewel (1817) zur Feier der Vereinigung des Akademischen Gymnasiums“ untersucht, um dann in eine von Jerzy M. Michalak (Danzig) akribisch zusammengestellte Gesamtschau über „Die Musik am Danziger Gymnasium 1817–1914“ zu münden. Violetta Kostka (Danzig) unternahm schließlich anhand der „Students' performances of operas in the Academy of Music in Gdansk“ einen Ausblick auf die akademische Musikkultur des 20. Jahrhunderts.

Nach dieser Konzentration auf einen institutionellen Ort fokussierte die dritte Sektion „Universitäres Musikleben und berufliche Karrieren“ die Ausprägung akademischer Musikämter in Rostock (Andreas Waczkat, Münster), St. Petersburg (Wladimir Gurewitsch, St. Petersburg) und Dorpat (Geiu Rohtla, Tartu) sowie die von akademischen Institutionen ausgehenden kulturellen Transfervorgänge und Netzwerkbildungen. Letzteres exemplifizierte Klaus-Peter Koch (Bonn) anschaulich anhand der Verbreitung studentischer Orgel- und Lautentabulaturen im Ostseeraum des 16. und 17. Jahrhunderts, während Felix Pourtov (Leipzig) die Arbeit von Absolventen deutscher Universitäten als Musikverleger im 18. Jahrhundert in St. Petersburg darstellte. Unter dem Motto „Goldenes Leben im Gesang“ gab Harald Lönnecker (Koblenz) schließlich einen instruktiven Einblick in das sich weit verzweigende Netzwerk des deutschen akademischen Gesangvereinswesens im 19. Jahrhundert und dessen Einfluss auf musikalische Karrieren.

Die Referenten und Referentinnen der vierten Sektion zum Thema „Frühe Musikwissenschaft im Ostseeraum“ verfolgten die Anfänge des Faches in Dorpat (Karl Traugott Goldbach, Weimar) und Königsberg (Lucian Schiwietz, Bonn) sowie die Bedeutung der deutschen Musikwissenschaft für die Ausprägung des Faches in Schweden (Folke Bohlin, Lund) und Estland (Urve Lippus, Tallinn).

Im Zentrum der fünften Sektion „Musik an der Universität Greifswald“ stand schließlich der *genius loci*. Peter Tenhaef (Greifswald) beschäftigte sich mit Musik als Bestandteil akademischer Festakte, Ekkehard Ochs (Greifswald) schilderte ihre Rolle im Rahmen universitärer Lehre, Hol-

ger Kaminski (Hamburg) umriss Leben und Werk seines Großvaters, des Greifswalder königlich-akademischen Universitätsmusikdirektors Friedrich Reinbrecht (1895-1907), und Eckhard Oberdörfer (Greifswald) thematisierte die ambivalente Funktion von Musik als Mittel des Protestes, aber auch der Propaganda in Greifswald zur Zeit der DDR.

Insgesamt machten die zahlreichen Beiträge deutlich, wie sehr voneinander abweichende soziokulturelle Rahmenbedingungen beispielsweise in Rostock, Greifswald, Danzig und Dorpat/Tartu deutliche Auswirkungen auf die Ausgestaltung der Ämter von Universitätsmusiklehrern und Universitätsmusikdirektoren hatten. Zudem zeichnete sich ab, dass insbesondere die Bedeutung akademischer Netzwerke, namentlich von akademischen Gesangsvereinen, Verbindungen und Burschenschaften, hinsichtlich ihrer Relevanz für die Musikkultur des 19. und frühen 20. Jahrhunderts bislang von der Musikforschung erheblich unterschätzt bzw. vernachlässigt wurde. So wäre zukünftig insbesondere ihrem Einfluss auf die Besetzung musikalischer Ämter und Stellen nachzugehen, ebenso der Eingebundenheit von Komponisten und Interpreten in akademische Beziehungsgeflechte. Zum Ausdruck kam nicht zuletzt, dass es wünschenswert sei, 2008 erneut eine Tagung abzuhalten, auf der die unterschiedlichen, an der Erforschung der Musikkultur im Ostseeraum beteiligten Institutionen über den Stand ihrer jeweiligen Projekte zur *Musica Baltica* berichten sowie bestehende und neue Forschungsvorhaben weiter entwickelt und vernetzt werden sollen.

Berlin, 19. bis 23. September 2006:

„Challenges and Objectives in Music Archaeology – Herausforderungen und Ziele der Musikarchäologie“

von Ellen Hickmann, Hannover

Man hatte sich seit 1998 in Michaelstein eingerichtet: Die International Study Group on Music Archaeology tagte alle zwei Jahre in der Abgeschiedenheit des ehemaligen Zisterzienserklosters im Harz nahe Blankenburg. Tagsüber waren Neuerkenntnisse, rezente Funde und Interpretationen des interdisziplinären Fachgebiets in Beiträgen der ausgewählten Musikwissenschaftler, Archäologen, Ethnologen, Ägyptologen, Assyrologen, Lateinamerikaspezialisten, Prähistoriker und Vertreter anderer Fachrichtungen vorgetragen worden, die Abende waren ausgefüllt mit Workshops und Konzerten, die bis in die Nacht ausgedehnt werden konnten: In den Kreuzgängen des alten Klosters hörte man Klänge von Nachbauten früherer Instrumente, vor allem nordische Luren, irische Hörner, den keltischen Karynx, Doppeloboen verschiedener Provenienz, im Refektorium auch Chordophone wie Kithara und Lyra sowie Lauten.

Die Verlegung des Symposiums nach Berlin, Museum für Völkerkunde, in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Archäologischen Institut (Orient-Abteilung), war, dem diesmaligen Gesamtthema entsprechend, eine Herausforderung an Organisatoren und Mitwirkende. Der Ablauf der einzelnen Tage und Abende wurde zwar beibehalten, doch da in Berlin mehr Platz zur Verfügung stand, konnten sehr viel mehr Teilnehmer, insgesamt mehr als 60 aus 22 Nationen, samt vielen Zuhörern und Medienvertretern zu der auch diesmal von der Deutschen Forschungsgemeinschaft großzügig geförderten Tagung begrüßt werden. Damit erweiterte man auch die Thematik erheblich; die Musikarchäologie hat sich ständig neue Ziele gesetzt und sich immer neuen Herausforderungen gestellt, bestehend aus variierenden Bereichen, was besonders auf dieser Tagung zu erkennen war. Die festgelegten wissenschaftlichen Rahmen, innerhalb derer vormals verlesen und diskutiert wurde, entfielen, eine allgemeinere Formulierung der Ziele, nämlich diese selbst, traten an ihre Stelle.

Neben den Vorträgen lief eine Poster Session im geräumigen Foyer des Museums, die sich aus Präsentationen von Großfotos musikarchäologischer Prozeduren und deren Ergebnisse zusammensetzte. Zu ihnen gehört, wie auch zu den Referaten, von jeher die Vorstellung und kritische

Betrachtung neuer Funde, die zum Teil ausgestellt waren. Nur einige Beispiele aus der Fülle der vielen, nicht weniger wichtigen Präsentationen seien genannt.

Sensationell ist die Ausgrabung von fünf keltischen Trompeten vom Typ des Karnyx und weiteren Bruchstücken solcher Instrumente in einem als Heiligtum interpretierten Fund latène- bzw. gallorömischer Zuordnung in den Arènes de Tintignac (Nave-Corrèze) durch Christophe Maniquet, der das gesamte Umfeld detailliert darlegte. Hansjörg Brem stellte die vor einiger Zeit im größten Feuchterhaltungsgebiet der Schweiz entdeckte Panflöte vor, die unterdessen nachgebaut wurde. Mit der goldenen Leier von Ur zeigten Andy Lowings und sein Team ein nunmehr spielbares, zu den berühmtesten Instrumenten der Welt zählendes Chordophon als aufwändigen Nachbau. Aufregend waren die neu aufgefundenen nordischen Leiern, eine von Prittlewell bei London (Elizabeth Barham, Graeme Lawson), eine weitere, sehr gut erhalten, von Trossingen (Barbara Theune-Großkopf, die Ausgräberin selbst). Viele der vorgestellten Klangwerkzeuge wurden im Rahmen übergreifender Themen behandelt, wie „Music and Myth“, „Instruments from Musicians' Graves“ u. a., so der Aulos von Pydna durch Stelios Psaroudakes, Blechblasinstrumente im Begräbniskontext durch Cristina-Georgeta Alexandrescu, Musikinstrumente im Opferkult der Shang und Zhou Dynastie durch Fang Jianjun, chinesische Trommeln des Neolithikums durch Bo Lawergren, diese in chinesischen Museen, Moche-Trompeten im Ethnologischen Museum Berlin durch Arnd Adje Both und Friedemann Schmidt. In vielen Darstellungen spielte das klangliche Umfeld (sound scape), ob einst beabsichtigt oder nicht, eine große Rolle (Cajsa S. Lund, Gjermund Kolltveit, Cornelia Kleinitz und Jose Pérez de Arce, der eine regelrechte Klanginstallation bot).

Akustische und ikonografische Untersuchungen bildeten weitere Themenfelder, wobei belegt werden konnte, welche Spannweite die Musikarchäologie inzwischen umfasst. Ein Workshop zur Konstruktion und Reparatur von indischen Saiteninstrumenten (Radhey Shyam Sharma) konnte während des gesamten Kongressverlaufs im Museum für Ethnologie besucht werden wie auch eine Ausstellung lateinamerikanischer Instrumente vortspanischer Kulturen aus den reichen Museumsbeständen. Eine Führung durch das historische Schallarchiv ergänzte die Veranstaltung.

Ruprechtshofen, 6. und 7. Oktober 2006:

„Heinrich Heine in zeitgenössischen Vertonungen“

von Andrea Harrant, Wien

Die bereits fünfte internationale Biedermeier-Tagung, veranstaltet von der Benedict Randhartinger-Gesellschaft in St. Pölten und Ruprechtshofen, war anlässlich seines 150. Todestages Heinrich Heine und den zahlreichen Vertonungen seiner Gedichte gewidmet.

Heine stellte das Idealbild eines deutschen Dichters dar, der sich nach ersten Veröffentlichungen schnell einen gewissen Ruhm erwarb (Margarete Wagner, Wien). Das *Buch der Lieder* erfreute sich bald besonderer Beliebtheit sowohl beim lesenden Publikum als auch bei den Komponisten seiner Zeit. Ab 1870 wurde Heine „Mode“, wie Volkmar Hansen (Düsseldorf) ausführte. Er nannte als Beispiel Eduard Lassen (1830–1904), der 20 Texte von Heine vertonte. Martin Krickl (Wien) näherte sich der Problematik der Erfassung von Heines Gedichten von germanistischer Seite.

Rund 10000 Vertonungen von Heine-Texten von ca. 1822 bis in unsere heutigen Tage sind bekannt. Andrea Harrant (Wien) gab einen Einblick in die Rezeption von Nordamerika bis Russland, von Norwegen bis Spanien. Herbert Seifert (Wien) vermittelte detailreiche Einblicke in die Vertonungen der Heine-Texte durch Benedict Randhartinger, den vor allem die dunkle nächtliche Seite, das Irreale und der Liebeskummer der Heine'schen Lyrik anzogen. Die *Lorelei*-Vertonungen und die Vielfalt ihrer kompositorischen Ausdeutungen zeigte Michael Aschauer (Rum/Innsbruck) an Vertonungen von Joseph Klein, Franz Lachner, Johann Vesque von Püttlingen, Clara Schumann und anderen. Elena Ostleitner (Wien) betrachtete Heine-Vertonungen durch Komponistinnen ausgehend vom biographisch-sozialen Kontext: Clara Schumann, Fanny Hensel, Johanna Kinkel und Josephine Lang.

Besonders beliebt war das Gedicht *Du bist wie eine Blume*, das in rund 400 Vertonungen vorliegt. Das einfache metrische Grundkonzept des Textes erlaubte es Komponisten aller Nationen, ihn in allen Taktarten zu vertonen – das Gedicht stellt das „ideale Liebeslied“, das Ideal eines Strophenliedes dar, wie Erich Partsch und Harald Schmutz (Wien) ausführten. In Johann Vesque von Püttlingen fand Heine jenen Komponisten, der die Ironie seiner Gedichte am besten erfasste. Von seinen rund 100 Vertonungen Heinescher Texte steht die *Heimkehr*, ein Zyklus von 88 Gedichten im Mittelpunkt. Margarete Wagner und Erich Partsch exemplifizierten an einigen Beispielen daraus dieses Phänomen.

Den effektvollen Abschluss bildete der Liederabend von Markus Schäfer und Christian de Bruyn mit Liedern von Randhartinger, Lachner, Schumann und Vesque von Püttlingen. Zu Beginn der Tagung konnte der Tagungsbericht 2004 *Tanzkultur im Biedermeier* (Publikationen des Instituts für österreichische Musikedokumentation, Bd. 31) präsentiert werden.

Berlin, 12. Januar 2007:

„Thinking Big: Musik zur Zeit des Kaiserreichs 1871ff.“

von Michael Custodis, Berlin

Im Rahmen des DFG-Sonderforschungsbereiches „Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste“ veranstaltete das von Albrecht Riethmüller geleitete Teilprojekt einen eintägigen Workshop zum Thema „Thinking Big: Musik zur Zeit des Kaiserreichs 1871ff.“ am Seminar für Musikwissenschaft der Freien Universität Berlin. Alexander Rehding (Cambridge, Mass.) eröffnete die erste, von Friedrich Geiger geleitete Sektion mit einem Referat zum musikalischen Denkmalsbegriff im späteren 19. Jahrhundert, das die Entstehung dieser besonderen Publikationsform sowie das Selbstverständnis ihrer Begründer nachzeichnete. Christa Brüstle (Berlin) kontrastierte diese Überlegungen mit einem Beitrag zu Anton Bruckners Sinfonik und hinterfragte kursierende Interpretationen des Verhältnisses seiner Musik zur Geschichte der Gattung Sinfonie mithilfe des Stichworts der Monumentalität.

In der folgenden, von Michael Custodis moderierten Sektion lotete Federico Celestini (Graz und Berlin) am Beispiel Friedrich Nietzsches die Kategorie des musikalisch Erhabenen in ästhetischer und philosophiegeschichtlicher Hinsicht aus. Martin Kaltenecker (Paris und Berlin) erweiterte die Debatte um eine europäische Perspektive mit Bemerkungen zum französischen Naturalismus und Symbolismus am Beispiel der Veränderungen im Pariser Musik- und Kulturleben zur Zeit des *Fin de siècle*. Im letzten Referat ging Beatrix Borchard (Hamburg) nationalistischen und geschlechtsdiskriminierenden Grundmustern der Wilhelminischen Gesellschaftsordnung nach und demonstrierte an Joseph Joachim und den von ihm geleiteten Quartettabenden der Berliner Singakademie praktische Auswirkungen der Stereotypen ‚groß‘, ‚männlich‘ und ‚deutsch‘.

Das abschließende Gespräch führte zentrale Gedanken, die im Anschluss an die Referate diskutiert worden waren, noch einmal zusammen und wurde von Moritz Csáky (Wien) mit Bemerkungen zu zeitgeschichtlichen Spezifika der Operette sowie von Manfred Pfister (Berlin) zu parallelen und gegenläufigen Tendenzen in der englischen Dichtung dieser Zeit interdisziplinär komplettiert.

Bamberg, 19. und 20. Januar 2007:

„Perspektiven der Libretto-Forschung“

von Carolin Fritz und Hanna Zühlke (Erlangen)

Das von Albert Gier (Bamberg) und Laurine Quetin (Tours) organisierte deutsch-französische Kolloquium eröffnete Daniela Sautter (Tübingen) mit einem Vortrag über die Bedeutung des *pietà*-Motivs in Libretti italienischer Schäferspiele: Durch das Erregen von Mitleid machen Figuren eine(n) zunächst vergeblich Angebetete(n) für die Liebe empfänglich und führen ihre Geschichte so zu einem *lieto fine*.

Michael Klaper (Erlangen) stellte Überlegungen zum Beginn der Operngeschichte in Paris an: Er entlarvte die vermeintliche Geburtsstunde der Oper in Frankreich, die in der Forschungsliteratur mit der ersten Aufführung von *La finta pazza* 1645 in Paris angesetzt wird, als Mythos und machte deutlich, dass dafür ebenso gut die früheste Darbietung der ersten vollständig gesungenen Oper, nämlich *L'Orfeo* aus dem Jahr 1647, benannt werden könnte. Adrian La Salvia (Erlangen) präsentierte neue Erkenntnisse zur wohl nur mäßig erfolgreichen ersten Aufführung einer *Tragédie en musique* in Italien – der *Armide* von Lully, die 1690 in Rom inszeniert wurde. Sylvie de Moël (Tours) referierte über die Adaption von narrativen Quellen im Libretto des letzten Viertels des 18. Jahrhunderts.

Herbert Schneider (Saarbrücken) stellte in seinem Beitrag Voltaires Arbeit als Librettist vor: Dieser verfasste für die Zusammenarbeit mit Jean-Philippe Rameau innovative, von aufgeklärtem Gedankengut geprägte Reformlibretti, deren Prologe besondere Berühmtheit erlangten. Laurine Quetin (Tours) verglich zwei *Lucio Silla*-Libretti von Giovanni De Gamerra aus den Jahren 1772 und 1802 und zeigte die vom Autor vorgenommenen Modifikationen auf, wie etwa die Entwicklung von der Drei- zur Zweiaktigkeit und den häufigeren Wechsel des Bühnendekors. Pierre Degott (Metz) sprach über die Theateradaption des Romans *Pamela* von Samuel Richardson (1740) durch Goldoni (*Pamela nubile*, 1750), auf der wiederum Piccinnis *La buona figliuola* (1760) basiert. Bernard Banoun (Tours) berichtete von seinen Forschungen über die langjährige Zusammenarbeit Hofmannsthal und Wellesz', welche vor allem das Ziel verfolgte, die Oper vom Einfluss des Wagnerismus zu befreien und an die Barockoper anzuknüpfen.

Siegwart Döhring (Bayreuth) erläuterte in seinen Ausführungen zur ‚*parola scenica*‘ (frei übersetzt ‚Schlagwort‘) Verdis deren Funktion als Höhe- bzw. Wendepunkt einer Szene, eines Aktes oder sogar einer ganzen Oper: Sprache soll der Verdichtung von Handlung dienen, ohne dabei die Musik in den Hintergrund zu drängen.

Marco Rosa Salva (Bologna) stellte seine Erkenntnisse zu *Licinio Imperatore* (Libretto von Matteo Noris) aus dem Jahr 1684 vor. In ihrem Vortrag über „Wagners Erben“ kam Andrea Schindler (Bamberg) zu dem Ergebnis, dass ein Rückgriff auf mittelalterliche Stoffe in der Nachfolge Wagners ohne Bezugnahme auf den Bayreuther Komponisten kaum möglich war, auch wenn – wie bei Wagner selbst – das Mittelalter nur als nicht zwingend notwendiger Hintergrund für heroische Ereignisse diente.

Wenngleich sich Tolkien, Autor der Trilogie *Der Herr der Ringe*, den Vergleich mit Wagners *Ring der Nibelungen* verbat („Both rings were round and there the resemblance ceased“), scheute ihn Anja Müller (Bamberg) nicht und erörterte die Frage, ob ein Einfluss Wagners auf Tolkien tatsächlich möglich sein könnte oder ob die Ähnlichkeiten auf inhaltlicher Ebene lediglich auf der gemeinsamen Stoffwahl basierten. Im Anschluss daran berichtete Nicolas Moron (Tours) über seinen Fund aus den Prokofiev-Archiven in London: einer Vokal-Suite aus der auf einem Roman Valery Brioussovs basierenden Oper *L'Ange de Feu*. Die Vortragsreihe beschloss Thorsten Preuss (Erlangen) mit Erörterungen zur Rundfunkoper, die als relativ teures Unterfangen ihre Blüte vor der Verbreitung des Fernsehens hatte und nur als „Fußnote“ in die Operngeschichte eingegangen ist. Der Referent schilderte die Probleme, mit denen sich Komponisten und Librettisten dieses Genres konfrontiert sahen.

In der abschließenden Podiumsdiskussion zeigte sich Hauptorganisator Albert Gier zufrieden mit dem aktuellen Stand der Libretto-Forschung; seiner Meinung nach gilt es jedoch im Weiteren eine Methodik und Systematik der Libretto-Edition zu definieren. Zudem forderte er eine engere Zusammenarbeit zwischen Übersetzungstheoretikern und Opernforschern und erhoffte sich, dass die Literaturwissenschaft dabei in Zukunft ihre Scheuklappen ablegen würde. Die erfreulich vielen jüngeren Studien zu Libretti des 17. Jahrhunderts müssten durch solche zur neueren Operngeschichte, insbesondere im Bereich des deutschen Librettos des 20. Jahrhunderts, ergänzt werden.

Die Vorträge des Kolloquiums liegen bereits gedruckt in der *Revue Musicorum de Tours* vor.

Wien, 19. bis 21. Januar 2007:

„NiveauNischeNimbus. 500 Jahre Musikdruck nördlich der Alpen“

von Ulrike Hascher-Burger, Utrecht

Anlässlich des runden Jubiläums veranstaltete das Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien und die Österreichische Gesellschaft für Musikwissenschaft ein internationales musikwissenschaftliches Symposium, auf dem insgesamt 14 Fachleute aus Australien, Deutschland, Großbritannien, Österreich und den USA zu verschiedenen Themenbereichen des frühen Musikdrucks im deutschsprachigen Raum sprachen; die Leitung des Symposiums lag in Händen von Birgit Lodes.

Als Einstieg verglich Lodes unter Bezugnahme auf die Leitbegriffe Niveau, Nische und Nimbus die Erzeugnisse jener beiden Musikdrucker, die im Jahr 1507 als Erste nach Petrucci den Typendruck nördlich der Alpen für mehrstimmige Musik anwendeten: Gregor Mewes in Basel und Erhard Oeglin in Augsburg. Über herausragende Drucke der Inkunabelzeit sprach Mary Kay Duggan (University of California, Berkeley) am Beispiel Basels als Zentrum des einstimmigen liturgischen Buchdrucks nördlich der Alpen. Andrea Lindmayr-Brandl (zur Zeit Stanford) konnte in ihrer Betrachtung der Produkte aus der Offizin Peter Schöffers des Jüngeren nicht zuletzt mit den Vorlagen für das Titelblatt von Schlicks *Spiegel der Orgelmacher* aufwarten.

Aspekte des Markts und des Marketings wurden in verschiedenen Beiträgen beleuchtet: Hans-Jörg Künast (Augsburg) beschrieb die vielfältigen Beziehungen zwischen Buchdruck und Vertrieb. Neue Methoden zur Erfassung der Musikdistribution stellte Stanley Boorman (New York) vor. John Kmetz (New York) nahm die Tatsache, dass deutsche Musik zu Beginn des 16. Jahrhunderts im Ausland nicht rezipiert wurde, zum Anlass, die Gesetzmäßigkeiten eines „closed market“ zu charakterisieren, während Royston Gustavson (Canberra) die kompetitiven Strategien der (Musik-)Drucker, Verleger, Buchhändler und Auftraggeber in den Jahren von 1530 bis 1550 darstellte.

Einen breiten Raum im frühen Musikdruck nahm der Lieddruck ein, dem drei Beiträge gewidmet waren: Frieder Schanze (Tübingen) referierte über deutsche Liederinblattdrucke des 15. und 16. Jahrhunderts, Nicole Schwindt (Trossingen) über den mehrstimmigen Lieddruck in Augsburg, David Fallows (Manchester) über die erfolgreichen kleinformatigen Liederbücher des Christian Egenolff. Gedruckte Musiklehren sowie, damit verbunden, gedruckte Instrumentalmusik waren Themen von Thomas Röder (Erlangen) und Markus Grassl (Wien). Michele Calella (Wien) beschäftigte sich mit den Auswirkungen eines steigenden Bedürfnisses nach Status auf die Nennung des Komponistennamens in Musikdrucken. Thomas Schmidt-Beste (Bangor) schloss die Reihe der Referate ab mit Überlegungen zu den vielfältigen Wechselbeziehungen zwischen Handschrift und Druck.

Ergänzt wurden die Tagungsbeiträge von einem überaus interessanten Konzert, in dem Studierende der Musikwissenschaft zahlreiche in den Vorträgen behandelte Werke zu Gehör brachten, sowie einem Besuch in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, wo unter der fachkundigen Leitung von Thomas Leibnitz einige der behandelten Drucke im Original bewundert werden konnten. Insgesamt eine überaus reichhaltige, informative und ausgezeichnet organisierte Tagung, deren Beiträge bald auch in einem Berichtband eingesehen werden können.

Paris, 10. Februar 2007:

„Le retour de Rachel“. Kolloquium anlässlich der Wiederaufnahme von Eugène Scribes und Fromental Halévy's „La Juive“ durch die Pariser Oper

von Karl Leich-Galland, Montpeyroux/Hérault

Die Rückkehr der *Juive* in die Pariser Oper, Spielstätte Bastille, nach einer Unterbrechung von nicht weniger als 73 Jahren war sicherlich für das Musikleben der Hauptstadt und darüber hinaus von ganz Frankreich – vor allem auch in Anbetracht des außergewöhnlichen Publikumserfolgs der insgesamt zehn Vorstellungen – ein bedeutsames Ereignis.

Seiner Vorbereitung sollte das oben genannte ganztägige Kolloquium dienen, das mit Unterstützung der Universität Paris III Sorbonne Nouvelle (Arnaud Laster) im Konservatorium des 10. Arrondissements stattfand.

Einleitend erwog Isabell Moindrot (Tours), in welcher Weise und in welchem Ausmaß Scribes Libretto der *Juive* von Marlowes *Barabas* und Shakespeares *Merchant of Venice* beeinflusst wurde. Die unterschiedlichen Haltungen von Eléazar (*La Juive*) und Kotschubej (*Mazeppa*) angesichts ihrer bevorstehenden Hinrichtung stellte Tatjana Zolozova (Paris) gegenüber. Diana R. Hallman (Lexington/Kentucky) beleuchtete Stadien der Entstehung von Scribes Libretto. Eine instruktive Zusammenfassung der Pariser Uraufführungskritiken bot Marie-Hélène Coudroy-Saghai (Orsay). Der bislang verbreiteten Ansicht, dass Paliantis Beschreibungen von Operninszenierungen denjenigen der Pariser Uraufführungen entsprechen, widersprach überzeugend Arnold Jakobshagen (Bayreuth) in Bezug auf die erste Pariser Inszenierung der *Juive*. Tatsächlich beschreibt Palianti eine wesentlich spätere Pariser Inszenierung dieser Oper.

Eigenheiten von Halévy's musikalischem Idiom, wie es in der *Juive* hörbar wird, versuchte Gérard Streleteski (Villemoisson sur Orge) begrifflich zu fassen. Den mit jeder Produktion in Paris und Wien sich immer wieder wandelnden Formen dieses Werks ging Karl Leich-Galland nach. Er stellte jedoch diesen sich stets verändernden aktuellen Aufführungsgestalten der *Juive* die Werkgestalt gegenüber, die Halévy in den Pariser Klavierauszügen dieser und anderer Opern der Mit- und Nachwelt übermitteln wollte. Schließlich suchte Olivier Bara (Lyon) eine Antwort auf die immer wieder gestellte Frage, ob die *Juive* als eine jüdische Oper betrachtet werden könne. Diese Frage muss, was die Musik betrifft, mit Ausnahme der Melodie zur berühmten Arieneinleitung auf den Text „Rachel, quand du Seigneur“ sicherlich verneint werden (laut Auskunft von Israel Katz, New York) – inhaltlich jedoch muss sie angesichts der „tragischen und sublimen Darstellung des Judentums“, die uns in der „Größe des Martyriums der Juden“ (Olivier Bara) entgegentritt, wohl bejaht werden.

Als eine Art Entr'acte spielte Françoise Tillard nach der Mittagspause Franz Liszts *Réminiscences de „La Juive“*, *Fantaisie brillante pour piano seul* auf eindrucksvolle, eben ‚brillante‘ Weise vor einem beifallfreudigen Publikum. Die in französischer Sprache vorgetragenen Referate sollen bald veröffentlicht werden.

Bangor, 29. März bis 1. April 2007:

„On the Relationship of Imitation and Text Treatment: The Motet Around 1500“

von Melanie Wald, Zürich

Ludwig Finscher entwarf 1972 ein Erklärungsmodell für die Motette der Josquin-Zeit anhand der komplementären Prinzipien Imitation (als kompositionstechnisches Merkmal) und Text-Darstellung (als rhetorisch-syntaktisches Verfahren). Dieses zwingende Konzept bot jetzt die Folie für den Versuch, das Repertoire einer so zentralen musikalischen Gattung auch als Ganzes in den Blick zu nehmen, um so zu einem ausgewogeneren, nicht mehr einzig von Josquin dominierten Bild der

Entwicklungen um 1500 zu gelangen. Initiator und Organisator dieses ambitionierten Vorhabens war Thomas Schmidt-Beste, der über dreißig Musikwissenschaftler, darunter fast alle einschlägigen großen Namen aus dem In- und Ausland, in das so zauberhaft gelegene walisische Bangor mit seinem stimmungsvollen College-Gebäude von 1907 eingeladen hatte. Josua Rifkin (Boston) setzte mit seiner Keynote Address „The Motet Around 1500: A Black Hole?“ den inhaltlichen Rahmen.

In den elf thematisch locker geordneten Sektionen wurde diese Absicht dann hauptsächlich über die genaue Analyse kompositionstechnischer Verfahren und Details verfolgt. Julie Cummings (Montréal) entwickelte eine Typologie der imitatorischen Verfahren in den ersten fünf Motetten-Drucken Petruccis, woran Sean Gallagher (Harvard) mit seinen Untersuchungen zur fünfstimmigen Motette um 1500 anknüpfte. Rob Wegman (Princeton) wiederum führte auf anschauliche Weise die englische Technik des ‚cantus fractus‘ als probates Kompositionsmittel anspruchsvoller Polyphonie vor. Der Frage, seit wann es so etwas wie das Konzept eines musikalischen Themas bzw. Soggetto gegeben haben könnte, ging Jeffrey Dean (Manchester) mithilfe theoretischer und praktischer Zeugnisse nach. Mit den kontrapunktischen Techniken Josquins und dem ihnen zugrunde liegenden „combinative impulse“ beschäftigte sich John Milsom (Oxford). Patrick Macey (Rochester) legte eine Systematik der Dissonanzbehandlung vor, während Timothy Pack (Eugene) mit ähnlichem Anspruch eine Typologie des Ostinato-Cantus firmus zu entwickeln suchte. Der semantische und intertextuelle Gehalt des Cantus-firmus-Gebrauchs stand im Mittelpunkt des Referats von Melanie Wald (Zürich). Gegen eine Überinterpretation des Hexachords wandte sich Stefano Mengozzi (Ann Arbor) am Beispiel von Josquins *Ut Phoebi radiis*.

Einen zweiten Schwerpunkt bildete die systematische Erschließung von Einzelrepertoires, sei es einer bestimmten kodikologischen oder geographischen Überlieferung, sei es eines bestimmten Komponisten. Die große Bedeutung der französischen Gattungsbeiträge konnten Mary Natvig (Bowling Green) anhand von Busnoys, John Brobeck (Tucson) anhand von Févin sowie Marie-Alexis Colin (Montréal) am Beispiel Mathieu Gascognes und Christina Thomas Leimeir (Bangor) mit einer Untersuchung zu den Formprinzipien bei Mouton klar nachweisen. Dem spanischen Repertoire widmete sich Kevin Kreitner (Memphis), für Italien stand exemplarisch Gaffurio, dessen Schaffen Daniele Filippi (Pavia/Cremona) vorstellte, während Lenka Mra kova (Prag) sich dem Repertoire des Codex Specíálník und damit der Frage nach der Überlieferung und Rezeption in Zentraleuropa zuwandte. Philipp Weller (Nottingham) nahm Obrecht näher in den Blick, Adam Gilbert (Los Angeles) versuchte die Einflüsse Isaaks und Josquins auf das Schaffen Senfls herauszustellen. Das Problem des künstlerischen Einflusses stand, am Beispiel von Martini und Josquin, auch im Zentrum des Beitrags von Murray Steib (Muncie). Richard Wexler (College Park) untersuchte den Medici Codex auf die in ihm versammelten Komponisten und seine Funktion als Hochzeitsgeschenk für den Neffen Leos X. Laura Youens (Washington) unternahm am Beispiel von Jean Courtois den Versuch, die Gattung Motettenchanson zu konturieren.

Ein Augenmerk auf die Texte und den kompositorischen Umgang mit ihnen richteten folgende Teilnehmer: Stephen Rice (Oxford) widmete sich ausgewählten Verstößen gegen den Wortakzent und versuchte sie als Konzession an den melodisch-musikalischen Fluss zu deuten, während Leofrank Holford-Strevens (Oxford) die nicht immer in lupenreinem, ‚humanistischem‘ Latein verfassten Texte der Motetten von Regis einer philologischen Kritik unterzog.

Weitere Beiträge waren durch Details von Zuschreibung, Werkform und Überlieferung inspiriert. Während Bonnie Blackburn (Oxford) für eine original sechs-, nicht fünfstimmige Version von Josquins *Huc me sydereo* plädierte, machte David Fallows (Manchester) auf launige Art plausibel, dass Moulus *Mater floreat* kaum eine Staatsmotette, vielmehr ein Scherz unter Musiker-Kollegen sei. Jennifer Thomas (Gainesville) widmete sich einmal mehr der Kontroverse um die Zuschreibung von *Absalon fili mi*.

Auch Deutungen, die über das Kompositionstechnische hinausgingen, wurden erprobt: Jaap van Benthem (Utrecht) versuchte in Josquins Poliziano-Motette *Virgo salutiferi* eine Kongruenz von musikalischer Struktur und numerischen Wort-Werten aufzudecken. Warwick Edwards problematisierte das hermeneutische Etikett ‚Humanismus‘. Auf die Relevanz von theologisch-philosophischen Auslegungen der Liebesthematik für Hohelied-Motetten verwies Remi Chiu (Montréal).

Jane Hatter (Montréal) schlug als Kunden der in den Petrucci-Drucken so zahlreich vertretenen einfacheren Marien-Motetten die über ganz Europa verbreiteten Rosenkranz-Bruderschaften vor.

Der reibungslos verlaufene Kongress wurde durch ein Konzert des Brabant Ensembles unter der Leitung von Stephen Rice in Caernarfon ergänzt, in dem vieles von den Überlegungen der Teilnehmer auch hörbar wurde. Zugleich bot der Anlass den geeigneten Rahmen, um die Gründung eines Center for Research in Early Music (CREaM) der Universität Bangor anzukündigen.

Ein Kongressband wird in der Reihe *Épitome musical* erscheinen.

Oberschützen, 14. bis 15. April 2007:

„Kulturelle Identität durch Musik? – Das Burgenland und seine Nachbarn“

von Klaus Aringer, Graz

Die Organisatoren der Tagung Ilona Ferenczi, Bernhard Habla und Klaus Aringer konnten 13 Referenten aus fünf Ländern (Polen, Slowakei, Tschechische Republik, Ungarn und Österreich) in Oberschützen begrüßen. Eine erste Gruppe von Vorträgen widmete sich der Musik in den Franziskaner-Klöstern der burgenländisch-ungarischen Ordensprovinzen. Pál Richter (Budapest) erläuterte das geistliche Liedgut des Ordens und stellte Unterschiede wie Gemeinsamkeiten in der Text- und Melodieüberlieferung heraus. Ladislav Kaic (Bratislava) nahm die gesamte Musikpflege der burgenländischen Franziskaner-Klöster im 17. und 18. Jahrhundert unter die Lupe, wobei er die Bedeutung von Kloster Güssing und einzelne Musikergestalten des Ordens (wie P. Laurentius Dettelbach) besonders hervorhob. Ilona Ferenczi (Sopron) machte anhand eines wieder entdeckten Tagebuchs auf das Schicksal eines protestantischen Musikers aus dem 17. Jahrhundert aufmerksam, der in Rust geboren und nach Jahren des Exils in Regensburg als Kantor in Ödenburg eine Heimat fand.

Eine zweite Gruppe von Referaten behandelte die kulturgeschichtliche Einbettung des Schaffens von vier Komponisten. Dem Tanztypus der Polonaise im Kontext polnischer Hofkultur in Dresden und ihren Auswirkungen auf das Schaffen Johann Sebastian Bachs widmete sich Szymon Paczkowski (Warszawa); Klaus Aringer (Graz/Oberschützen) stellte eine neu entdeckte Klavier-sonaten-Bearbeitung eines anonymen Autors nach vier Instrumentalsätzen aus Michael Haydns Singspiel *Die Wahrheit der Natur* vor und Lujza Tari (Budapest) beleuchtete Vorbilder aus der Unterhaltungsmusik für das „Ungarische“ im *Andante e rondo ungarese* op. 35 für Fagott und Orchester von Carl Maria von Weber. Wie komplex sich Fragen der kulturellen Identität in eigener und fremder Wahrnehmung mitunter stellen, zeigte László Gombos (Budapest) am Falle des jungen Ernst von Dohnányi auf, der in Bratislava geboren wurde, in Budapest studierte und seine ersten großen künstlerischen Erfolge in Wien feierte.

Der dritte Block von Referaten kehrte mit dem Vortrag von Jarmila Gabrielova (Praha) über die Kanonisierung des tschechischen musikalischen Repertoires um 1890 zu einer in den letzten Jahren verstärkt diskutierten allgemeinen Fragestellung zurück, während die Beiträge von Marta Hulková (Bratislava) zur Überlagerung kultureller Einflussphären im Zips-Gebiet des 17. Jahrhunderts und Eva Lengová (Bratislava) über die Interkulturalität im Repertoire der Musik- und Gesangsvereine in der Slowakei zwischen 1860 und 1918 wiederum geographisch konkret angesiedelte Fallstudien vorstellten.

Schließlich thematisierte Eva Radics (Oberschützen) das Problem der kulturellen Identität durch Musik bei den Ungarn mit einem weit gespannten musikalischen Bogen von der Volksmusik bis zur Rockoper. Gerhard Winkler (Eisenstadt) präsentierte konkrete Thesen zur Frage einer „burgenländischen Musikgeschichte“ oder „Musikgeschichte im Burgenland“ (mit den beiden Leitfiguren Joseph Haydn und Franz Liszt) und plädierte dabei für ein möglichst offenes Konzept. Daran anschließend präsentierte Bernhard Habla (Oberschützen) einen detaillierten Abriss zu gesellschaftlichen und künstlerischen Aspekten der Tätigkeit von Komponisten im Burgenland.

Zwei Konzerte mit Harmoniemusik rundeten die Tagung ab, deren Vorträge im nächsten Band der Reihe *Musica Pannonica* veröffentlicht werden.

Salzburg, 27. bis 30. April 2007:

**„Igor Strawinsky – Movimento et Volumina“
Internationales Symposium im Museum der Moderne Rupertinum**

von Jürg Stenzl, Salzburg

In Zusammenarbeit des Instituts für Musik- und Tanzwissenschaft der Universität Salzburg mit der Basler Paul Sacher Stiftung und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth fand – man glaubt es kaum – das überhaupt erste Igor Strawinsky-Symposium auf deutschsprachigem Boden statt. Es markierte zugleich das Ende der durch das Salzburger Museum der Moderne mit der Sacher-Stiftung (Ulrich Mosch) und den Derra de Moroda Dance Archives der Salzburger Tanzwissenschaft (Gunhild Oberzaucher-Schüller) ausgerichteten Ausstellung zum 125. Geburtstag des Komponisten (*Igor Strawinsky. Ich muss die Kunst anfassen*, Katalog hrsg. von Eleonora Louis, 117 S., Weitra 2007).

Gerade weil die Initiative und die Konzeption dieses internationalen Symposiums mit zwei Dutzend Teilnehmenden von der Tanzwissenschaftlerin Gunhild Oberzaucher-Schüller ausging, war für einmal Interdisziplinarität nicht nur Mode- und Wunschvorstellung. Für die Musikforschung erweisen sich „performative“ Zugänge und Fragestellungen, die die immer wieder behauptete, aber kaum je konkretisierte „Körperlichkeit“ von Strawinskys Musik betreffen, als Herausforderungen (etwa durch Stephen Walsh, Cardiff und Ulrich Mosch) verstehen. Umgekehrt kam von der Musikforschung die Frage nach einer „puren Verdoppelung“ musikalischer Strukturen, Perioden oder rhythmischer Muster durch den Tanz, gerade auch angesichts der rekonstruierten ursprünglichen Choreographie des *Sacre du printemps* (Monika Woitas, Bochum, Vladimir Zvara, Bratislava) und auch von Bühnenbildern für *The Rake's Progress* (Stéphane Roussel, Paris).

Unvermeidlich, dass Georges Balanchines 41 Ballette zu 28 verschiedenen Werken Strawinskys einen Mittelpunkt bildeten (George Dorris und Jack Anderson, New York) und dass in dieser hoch ästhetischen und virtuosen Form ‚Neoklassik‘ in den USA kaum alterte, geschweige denn verschwand. Diese Produktionen sind selbst zu ‚Klassikern‘ geworden; erstaunlicherweise ist gerade hier die Frage nach den Interaktionen zwischen Tanz und Musik, Stephanie Jordans (Roehampton) Frage nach einem „Counterpointing Strawinsky?“, nicht eigentlich gestellt worden (Jörg Rothkamm, Leipzig und, vom Grundsätzlichen ausgehend, Claudia Jeschke, Salzburg). Von hohem Informationswert waren die Beiträge von Svetlana Savenko und Elizabeth Souritz aus Moskau, insbesondere im Hinblick auf die Wirkungen Strawinskys – des während Jahrzehnten Abwesenden – auf die russische Tanz- und Musikkultur.

Dass Strawinsky auch bei den Salzburger Festspielen ein halbes Jahrhundert lang abwesend und durch seine Epigonen verdrängt worden war, verdeutlichten die Tagungsleiterin und Thomas Steiert, dass das in der Zeit nach Karajan durch Gérard Mortier und Hans Landesmann anders geworden ist, machte ein Roundtable u. a. mit Markus Hinterhäuser, dem Pianisten und neuen Leiter der Konzerte der Festspiele, deutlich. Es wurde klar angesprochen, welch geringe Rolle – im Vergleich nicht nur zur Wiener Schule – der als Klassiker ‚neutralisierte‘ Strawinsky für jüngere Generationen gespielt hat und in welchem Maße das dodekaphone Spätwerk von der Musikwissenschaft intensiv analysiert, in der Konzert- und Tanzkultur jedoch verschollen ist. Adornos „höhere Kritik“ Strawinskys (Carl Dahlhaus in *NZfM* 148, 1987) und ihre langen Schatten sind in Europa unverkennbar selbst Geschichte geworden, sogar für den Adorno der Sechzigerjahre – „als die Gefahr gebannt war“, wie beiläufig zu erfahren war.

Wie viel es aber über Strawinskys Herkunft, die Grundlagen seines Komponierens und die Ausbildung seiner Ästhetik noch zu erforschen gibt, machte Roland Wiley (Ann Arbor) für die früheste Zeit und Valérie Dufour am Beispiel von Pierre Souvtchinsky, Strawinskys „maître penser“, ihre Studie *Stravinski et ses exégètes (1910–1940)*, Bruxelles 2006, weiterführend, ebenso deutlich wie Andreas Wehrmeyer (Regensburg) die verschlungenen Pfade der Hanslick-Rezeption in Russland und ihre – indirekten – Wirkungen auf Igor Strawinsky.

Eine wirkliche Bereicherung waren die von Costas, Balanchines letztem Fotografen, ausgestellten Bilder im Vortragssaal, verbunden mit der Anwesenheit des Künstlers. Die Vorträge des Symposiums waren erfreulicherweise – mit Erlaubnis des Rektorates – in den Studiengang der Salzburger Musik- und Tanzwissenschaft integriert worden; so war es besonders aufschlussreich, anstelle eines formalen Schlusswortes der Tagungsleitung am Ende drei engagierte kritische Berichte von studentischer Seite zu hören und zu diskutieren.

Die Referate werden im Rahmen der Publikationen der Salzburger Musik- und Tanzwissenschaft im Druck erscheinen.

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 Diplomanden- und Dissertantenseminaren sowie Kolloquien ohne nähere inhaltliche Bestimmung.

Nachtrag Sommersemester 2007

Augsburg. Eckhard Böhringer M. A.: Ü: Musikpaläographie III: Neumen- und Modalnotation. □ Prof. Dr. Johannes Hoyer: HS: „Musikwissenschaft in Museen“ – „GeistReiches Augsburg“: Projekte Kartausenmuseum Buxheim und Musikgeschichte Augsburgs (3) – S: „Musikwissenschaft in Museen“: Projekt Sängermuseum Feuchtwangen (Landesforschung).

Basel. *Musikgeschichte.* Prof. Dr. Matthias Schmidt: Eine „One-man-history“ des 20. Jahrhunderts. Der Komponist und Schriftsteller Ernst Krenek (1900–1991) – S: Liebe. Macht. Musik: Richard Wagners *Tristan und Isolde* – Ü: Leidenschaftliches Denken. Beethovens Sinfonien.

Frankfurt. Dr. Kerstin Helfricht: PS: Einführung in die Musikwissenschaft.

Graz. VProf. Dr. Klaus Aringer: Musikhistorische Entwicklungen (4). □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Werner Jauk: PS: Empirische Methoden der Musikwissenschaft – Ü: Musik und elektronische Medien – Koll: Kolloquium zu aktuellen Forschungsfragen – Pop-Sound und Theorien der Pop-Kultur. □ Dr. Kordula Knaus: PS: Aspekte der Oper im 19. Jahrhundert. □ Univ.-Prof. Dr. Richard Parncutt: Psychoacoustics and music perception. Musikphysiologie – PS: Psychologie des Musizierens – S: Musik und Religion – Koll: Kolloquium 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).

Halle. Prof. Dr. Wolfgang Hirschmann: Geschichte des Instrumentalkonzerts (in Paradigmen) – S: Drei Konzeptionen der Konzertmusik: Bach, Händel, Telemann – HS: Die Motettenkunst des 15. Jahrhunderts als Problem der musikalischen Analyse.

Hamburg. *Systematische Musikwissenschaft.* Dr. Christiane Neuhaus: S: Musik und Neurokognition (2).

Köln. Fabian Kolb, M. A.: PS: „faire entendre exclusivement les œuvres de compositeurs français vivants“. Zur französischen Symphonik um 1900.

Leipzig. Prof. Dr. Sebastian Klotz: Vom *cantare e sonare* zur Laptop-Improvisation – PS: Qualitative Sozialforschung in der Musik – S: Musikedynastien zwischen Feudalprivileg und Unternehmertum. □ Dr. Peter Wollny: S: Heinrich Schütz und die deutsche Musik des 17. Jahrhunderts.

Wintersemester 2007/2008

Augsburg. Eckhard Böhringer M. A.: Ü: Aufführungsversuche: Ignaz von Beeckes *Requiem* (1798). □ Erwin Herthenstein M. A.: Ü: Musikwissenschaftliches Arbeiten. □ Prof. Dr. Johannes Hoyer: HS: Musikalische Liturgie – liturgische Musik (3) (gem. mit Prof. Dr. Josip P. Gregur). □ Prof. Dr. Johannes Hoyer: 1594–1767: ein musikgeschichtlicher Überblick – PS: Ausgewählte Werke der Operngeschichte – PS: Sonaten von Ludwig

van Beethoven (1770–1827) [Analyse]. □ PD Dr. Erich Tremmel: S: Erstellung einer Multi-Media-Präsentation [Methodik] (gem. mit Jean Goldenbaum B. A.) – S: Instrumentarium der Renaissance (Instrumentenkunde) – Ü: Musikpaläographie I: Mensuralnotation.

Basel. Prof. Dr. Andreas Haug: Geschichte und Ästhetik des mittelalterlichen Liedes – S: Reichenau und St. Gallen. □ Dr. Martin Kirnbauer: PS: Einführung in das Verständnis musikalischer Werke – PS: Musik und neue Medien – der frühe Notendruck. □ PD Dr. Ulrich Mosch: Ü: Der Komponist Beat Furrer. □ Dr. Dominique Muller: PS: Satzweisen und Kompositionsprobleme im 17. und 18. Jahrhundert (Historische Satzlehre III). □ Dr. des. Simon Obert: Ü: Musikalisches Sampling in der Geschichte und als Geschichte (gem. mit Dr. des. Jeremy Llewellyn). □ PD Dr. Martin Pfeleiderer: Ü: Einführung in die Musiksoziologie □ Prof. Dr. Matthias Schmidt: Affekt – Empfindung – Gefühl. Musikalische Seelenkunde im 18. Jahrhundert – S: Musik und Aufklärung – PS: Musik und Sprache im 20. Jahrhundert – Ü: Schreibwerkstatt (gem. mit Dr. des. Simon Obert) – Koll: Arbeitsgemeinschaft zu Forschungsfragen der älteren und neueren Musikgeschichte (gem. mit Prof. Dr. Wulf Arlt). □ Dr. Silvia Wälli: PS: Grundlagen der Einstimmigkeit des Mittelalters: Choral, Liturgie, Neumen – Ü: Petrarca-Vertonungen von Dufay bis Monteverdi. □ Prof. Dr. Joseph Willmann: Ü: Salvatore Sciarrino (*1947) und sein neuestes Bühnenwerk *Da gelo a gelo* (UA 2006) (mit Opernbesuch in Genf). □ Lic. phil. Philipp Zimmermann: Ü: Lyrik als Lied und Text. Puschkin-Vertonungen des 19. und 20. Jahrhunderts (gem. mit Prof. Dr. Andreas Guski).

Bayreuth. *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Thomas Betzwieser: Die Musik der europäischen Romantik – HS: Musiktheatrale Konzepte des 20. Jahrhunderts – PS: Einführung in die Musikwissenschaft: Beethovens 9. *Sinfonie* – Musik- und Theaterwissenschaftliches Kolloquium (gem. mit Prof. Dr. Anno Mungen). □ PD Dr. Michael Fend: PS: Beethovens Klaviersonaten. □ Anne Henrike Wasmuth M. A.: Einführung in den Computernotensatz.

Musiktheaterwissenschaft. Prof. Dr. Thomas Betzwieser: Die Musik der europäischen Romantik – PS: Einführung in die Musikwissenschaft: Beethovens 9. *Sinfonie*. □ PD Dr. Michael Fend: PS: Beethovens Klaviersonaten. □ Dr. Rainer Franke: HS: Inszenierungsanalyse – PS: Die Anfänge der Operette in Frankreich. □ Julia Franzreb: PS: Genauso wie mit Erwachsenen oder ganz anders? Oper für Kinder – Kinderoper – Ü: Schreiben und Präsentieren. □ Dr. Sven Friedrich: PS: Richard Wagners Theaterästhetik. □ PD Dr. Manuela Jahrmärker: Stationen der Opéra comique. □ Prof. Dr. Martina Leeker: S: Theater und Mediengeschichte – Ü: Projekte im Digitalen Studio. LICHT. Installationen, Medien-/Performances, Experimenteller Film – Ü: Eichendorff goes Video. Mediale Vermittlung. Fernsehsendung. Experimenteller Theaterfilm. □ PD Dr. Marion Linhardt: 1660–1760–1860. Konzepte für Praktiken szenischer Realisation im europäischen Theater. □ Prof. Dr. Anno Mungen: Was ist Musiktheater? – Ü: Musik/Werk/Performance. □ Dr. Thomas Steiert: PS: Sakraler Tanz – Ü: Einführung in die Theaterwissenschaft – Ü: Grundbegriffe und Methoden der Analyse von Inszenierungen. □ Prof. Dr. Susanne Vill: Wagnervisionen – HS: Macht in Performance – S: Mozart Rezeption – Ü: Ring und Gral – Ü: Das Theater der Macht. □ Anne H. Wasmuth M. A.: Ü: Einführung in den Computernotensatz. □ Dr. Sebastian Werr: PS: Bellini, Donizetti und die italienische Oper um 1830. □ Saskia M. Woyke: Ü: Musiker- und Künstlerbiografien: Konstruktionen von Lebens- und Schaffensgeschichte(n). □ PS: Audiovisuelle Vorstellung exemplarischer Werke des Theaters und Musiktheaters (Dr. Rainer Franke, Julia Franzreb, PD Dr. Manuela Jahrmärker, Prof. Dr. Martina Leeker, PD Dr. Marion Linhardt, Prof. Dr. Anno Mungen, Dr. Thomas Steiert, Prof. Dr. Susanne Vill, Anne H. Wasmuth M. A., Dr. Sebastian Werr, Dr. Saskia M. Woyke).

Berlin. *Freie Universität.* Prof. Dr. Bodo Bischoff: Prozess und Form in der Musik des 17. bis 19. Jahrhunderts – HS: Alban Berg – Komponist und Musikschriftsteller. □ Lehrbeauftragt. Dr. Christa Brüstle: HS: Serenaden und Divertimenti des 18. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Jürgen Maehder: Olivier Messiaen – HS: O. Messiaen, P. Boulez und K. Stockhausen: an der Schwelle zur seriellen Musik – HS: Editionspraxis: Die Edition einer italienischen Oper des 19. Jahrhunderts – HS: Methodenprobleme der Forschung. □ Lehrbeauftragt. PD Dr. Franz Michael Maier: HS: Marcel Proust und die Musik. □ Prof. Dr. Albrecht Riethmüller: „Musik über Musik“ im 20. Jahrhundert – HS: Lieder nach Heine (Kompakt- und Wochenendseminar) – HS: Antike Texte zur Musik – OS: Musik und Ethik: Der Fall Furtwängler II. □ Lehrbeauftragt. Dr. Oliver Vogel: HS: Die Musik zum *Roman de Fauvel*.

Seminar für Vergleichende Musikwissenschaft. Markus Schmidt M. A.: PS: Musikethnologie heute – Versuch einer Standortbestimmung. □ Prof. Dr. Gert-Matthias Wegner: Schulen und Personalstile im nordindischen Tablaspiel – Kurs: Nordindisches Tabla-Trommelspiel – HS: Musikalischer Wandel in Südasien I. □ Lehrbeauftragt. Dr. Virginia Yep: Ü: Nachbereitung einer Feldforschung in der Musikethnologie (praktische Übung mit dem Material einer Forschungsreise nach Peru).

Berlin. *Humboldt-Universität.* Dr. Camilla Bork: HS: Die Musikernovelle im 19. Jahrhundert – S: Methoden der Opernanalyse. □ Dr. Pietro Cavallotti: HS: Komponieren in einer postmodernen Epoche. □ Dr. Clemens Fanselau: HS: Die Rolle der Musik im Denken Ludwig Wittgensteins. □ Ingolf Haedicke: PS: Einführung in die Akustik. Schwerpunkt Elektroakustik. □ Ellen Hünigen: PS: Aquitanische Mehrstimmigkeit des 11. und 12. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Christian Kaden: Musikalische Kommunikation: Probleme, Thesen, Theorien – PS: Hornbosteliana: Zur Ideengeschichte von Musikethnologie und Systematischer Musikwissenschaft – HS: Musik und Bedeutung im 19. Jahrhundert – Koll: Forschungsseminar Musiksoziologie. □ Dr. Jin-Ah Kim: S: Musik und Nation. □

Dr. Lars Klingberg: PS: Zu Editionstechniken Alter Musik: Quellen, Kataloge und Editionen. □ Prof. Dr. Reiner Kluge: S: Stimmungen und Intonation: historisch, systematisch, ethnologisch. □ Dr. habil. Andreas Meyer: S: Arnold Schönberg. □ Jens-Gerrit Papenburg: PS: Die Ära der Schallplatte in der Popmusik – PS: Musik und Medien. Kategorien des Symbolischen und Realen nach MIDI (gem. mit Martin Carlé). □ Prof. Dr. Gerd Rienacker: Grundrisse einer Geschichte der Notenschrift – Einführung in die Dramaturgie des Musiktheaters – S: Das Spätwerk von Hanns Eisler im Zeichen der Remigration. □ Dr. Ullrich Scheideler: S: Einführung in das musiktheoretische Denken Heinrich Schenkers – Ü: Choralatz im 17. und 18. Jahrhundert – Ü: Kompositionstechniken des 20. Jahrhunderts – Ü: Instrumentation. □ Jan-Philipp Sprick: Ü: Höranalyse. □ Dr. des. Jutta Toelle: PS: Musik in der Mission: Christianisierung, Kolonialisierung und Musikpraxis. □ Prof. Dr. Peter Wicke: Zwischen Mikrofon und Mischpult. Geschichte der Musikproduktion – PS: Musikindustrie. Einführung in Geschichte und Entwicklung – PS: Popmusik in der Analyse. Einführung – HS: Musikalische Gestalten und kulturelle Formen. Populäre Musik analytisch betrachtet – Koll: Forschungskolloquium Popmusik.

Berlin. Technische Universität. Dr. Thomas Ahrend: S: John Cage als Komponist. □ Dr. Martha Brech: S: Forschung in der musikalischen Lebenswelt. □ Dr. Tobias Faßhauer: S: Hanns Eislers Theorie und Praxis der Filmmusik. □ Prof. Dr. Heinz Loesch: S: Musik als Aufführung und als Werk. Zu einer Fundamentalkategorie der europäischen Kunstmusik. □ Prof. Dr. Christian M. Schmidt: Schönberg, *Moses und Aron* – HS: Referatsseminar „Variationen“ – S: Thomas Mann und die Musik (gem. mit Dr. Friederike Wißmann) – S: Bruckners *VIII. Symphonie*. □ Dr. Elisabeth Schmierer: S: Die Oper im Spiegel der Gesellschaft. □ Oliver Schwab-Felisch: Ü: Methoden der Musikanalyse – Ü: J. S. Bach, *Das Wohltemperierte Klavier*, Band 2 – Ü: J. S. Bach, *Das Wohltemperierte Klavier*. Satztechnische Übungen – Ü: Das musikalische Wien in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – Ü: Adam Ockelford, *Repetition in Music: Theoretical and Metatheoretical Perspectives*. □ Prof. Dr. Elena Ungeheuer: Musikgeschichte von 1950 bis heute – S: Musik und Medien. □ Dr. Friederike Wißmann: S: Musikwissenschaftliches Arbeiten in Theorie und Praxis.

Berlin. Universität der Künste. Prof. Dr. Rainer Cadenbach: Forschungsfreisemester. □ Prof. Dr. Susanne Fontaine: Musikgeschichte im Überblick: Das 19. Jahrhundert – HS: E. T. A. Hoffmann und die Musik – PS: Bachs Kantaten. □ Prof. Dr. Dörte Schmidt: Exil und Nachkriegskultur – HS: Aufführungslehren der Wiener Schule (gem. mit Prof. Dr. Ulrich Mahler, Kooperation mit Prof. Axel Bauni) – PS: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. em. Peter Rummenhöller: Beethoven: Sonate, Symphonie, Variation. □ Philine Lautenschläger: PS: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. Martin Supper: PS: Algorithmus und Klangorganisation. □ Dr. Monika Bloss: PS: Zwischen Timbre und Technik: Stimme und Gesang in der Popmusik. □ Dr. Ellinore Fladt: PS: Die Motette vom 13.–20. Jahrhundert. Gattungsgeschichte und Kompositionsgeschichte. Kompositionstechniken des 20. Jahrhunderts. □ Claudia Knispel: Das Klavierkonzert. Zur Geschichte der Gattung. □ PD Dr. Lars Koch: PS: Methoden, Ziele und Geschichte der Musikethnologie. □ Dr. Christine Mast: PS: „Zukunft@BPhil“. Zeitgemäße Education-Arbeit bei Sinfonieorchestern am Beispiel der Berliner Philharmoniker. □ Matthias Pasdzierny: Musikwissenschaft für Musiker. □ Dr. Christiane Tewinkel: PS: Einführung in die Musikwissenschaft – PS: Musikgeschichtsschreibung. □ Dr. Werner Grünzweig: PS: Aspekte der Emigration: Wolfgang Stresemann (1904–1998). □ Prof. Dr. Albert Richenhagen: Madrigale von Claudio Monteverdi. Studien zur *Seconda Pratica*. □ Prof. Dr. Patrick Dinslage: Ludwig van Beethoven und seine Duosonaten (Violine, Violoncello, Horn) – Edvard Grieg und das „Goldene Zeitalter“ in Norwegen. Studien zu Musik, Kunst und Kultur. □ Prof. Dr. Hartmut Fladt: Modales Komponieren im 20. Jahrhundert. Arrangieren und Komponieren für Jazz- und Pop-Chor (gem. mit Prof. Dr. Albert Richenhagen) – Analyse und Interpretation in der praktischen Arbeit (gem. mit Prof. Dr. Martin Ullrich). □ Prof. Dr. Martin Ullrich: Analyse-Seminar. Liedkompositionen nach Texten Joseph von Eichendorffs. □ Cordula Heymann-Wentzel: PS: „Nacht ruht auf fremden Wegen“. Chorwerke von Komponistinnen (gem. mit Mirjam Sohar).

Bern. Prof. Dr. Anselm Gerhard: Meyerbeer und die französische „Grand Opéra“ – PS/HS: Heinrich Schütz – GS: Musikalische Analyse in Beispielen – Koll: Forum Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Klaus Pietschmann: Musik und Politik in der Renaissance – PS: Einführung in die Musik des Mittelalters – PS/HS: Shakespeare-Vertonungen von Purcell bis Henze: *The Tempest* und *A Midsummer Night's Dream* – Koll: Forum Musikwissenschaft. □ Dr. Arne Stollberg: GS: Einführung in die Musikwissenschaft – GS: Gewusst wo. Einführung in die Techniken musikwissenschaftlicher Recherche.

Bonn. Prof. Dr. Erik Fischer: S (Master): Einführung in die Sound Studies (gem. mit V. Kramarz) – HS: Musik seit Beginn des 20. Jahrhunderts – HS: Musikalische Gattungstheorie – OS: Kulturwissenschaftliches Forschungs- und Doktorandenseminar (gem. mit B. Schlüter sowie mit St. Conermann, J. Fohrmann, E. Geulen, G. Hirschfelder, D. Lucke, T. Mayer und S. Sielke). □ Dr. Martina Grempler: PS: Musik im Mafiafilm – HS: Musikklassiker des Broadway. □ Dr. Horst-Willi Groß: S (Master): Musikstrukturen. □ Dirk Köhlhaas M. A.: PS: „Der Klang der Glocken ist ein Stück Heimat.“ Musik/Sound und ‚Erinnerung‘. □ Dr. Volkmar Kramarz: S (Bachelor-Minor): Musik in der Gegenwartskultur – PS: Einführung in die musikalische Analyse. Das Gitarrensolo in Rock und Pop. □ Annelie Kürsten M. A.: S (Master): Klangkörper und Klangräume. □ AMD Walter L. Mik: PS: J. S. Bach: *Die Kunst der Fuge*. □ PD Dr. Bettina Schlüter: S (Bachelor-Minor): Einführung in die Musikwissenschaft (gem. mit Sarah Brasack M. A.) – HS: *Hoffmanns Erzählungen* und *Les*

Contes d'Hoffmann von Jaques Offenbach – HS: „Notre Musique“. Die Tonspur in den Filmen von Jean-Luc Godard – OS: Wissenschaftstheorie.

Bremen. Prof. Dr. Veronika Busch: S: Körperbewegung und Musikerleben – S: Grundfragen der Musikpsychologie. □ Prof. Dr. Andreas Lehmann-Wermser: S: Klassik unterrichten – S: Musik der Türkei – S: Musik und Sprache – S: Musik in der Ganztagesesschule – GS: Einführung in die Musikpädagogik. □ Prof. Dr. Ulrich Tadday: S: Antonio Vivaldi und das Konzert im 18. Jahrhundert – S: Klaus Huber. Ein Komponistenporträt – GS: Einführung in die Musikgeschichte – GS: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten – GS: Notationskunde.

Bremen. Hochschule für Künste. Prof. Dr. Greta Haenen: Musikgeschichte III: 1650–1700 – Historische Instrumentenkunde: Organologische Neuerungen im 17. Jahrhundert – S: Aufführungspraktische Quellen der Buxtehude-Zeit. □ Prof. Dr. Michael Zywiets: Die Messe als musikalisches Kunstwerk im 15. und 16. Jahrhundert – S: Georg Friedrich Händel. Leben und Werk – S: Die kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegungen des 20. Jahrhunderts – HS: Die Oratorien Georg Friedrich Händels (gem. mit Prof. Dr. Greta Haenen).

Detmold/Paderborn. PD Dr. Jürgen Arndt: HS: Sound Design oder Klangkunst? Avantgarde in der Gegenwart – PS: Beethoven 1970 – PS: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. Irlind Capelle: PS: Vom „Begräbnisgesang“ bis zum „Gesang der Parzen“. Zu den Chor-Orchesterwerken von Johannes Brahms. □ Prof. Dr. Rebecca Großjahn: HS: Bach in Leipzig – HS: Geschichte der Oper I: Von Monteverdi bis Mozart (gem. mit Prof. Dr. Werner Keil) – PS: Orpheus' Welt – PS: Sinfonik nach Beethoven – PS: Instrument und Gender. □ Prof. Dr. Werner Keil: Allgemeine Musikgeschichte I – HS: Rossinis Opern – PS: Lektüre I – Koll: Forschungskolloquium. □ Prof. Dr. Annegrit Laubenthal: HS: Musik am Hofe der Margarethe von Österreich – PS: Die späten Kompositionen Gustav Mahlers – PS: Musik und Malerei. □ Stephan Reinke M. A.: PS: Zwischen *Zauberflöte* und *Donauweibchen*. Die Tradition des Wiener Singspiels. □ Dr. Paul Thissen: PS: Das Neue und das Alte im Mittelalter. *Ars antiqua, Ars nova*. □ Prof. Dr. Joachim Veit: HS: Editionsseminar: Carl Maria von Webers *Klarinettenkonzert f-Moll* – Ü: MeisterWerk-Kurs (gem. mit Dr. Irlind Capelle, Dr. Stephen Perry, Lydia Steiger).

Dresden. Technische Universität. Dipl.-Komponist Carsten Borkowski: Ü: Musiktheorie III. □ Dipl.-Musiktheoretikerin Sylvia Färber: Ü: Erfassen von Melodik und Harmonik – Ü: Kompositionsgeschichte in Schlaglichtern. □ Prof. Dr. Manfred Fechner: S: Wandel des Komponierens im Barock-Zeitalter. Heinrich Schütz. □ Dr. Horst Hodick: S: Akustik/Instrumentenkunde. □ Prof. Dr. Werner Jokubeit: Ü: Musik im Hörfunk. □ Dr. des. Wolfgang Mende: S: Musikästhetik – S: Exemplarische Studien zur musikalischen Kulturwissenschaft – Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten. □ PhDr. Lenka Mráčková: Musikgeschichte von der Antike bis zum 16. Jahrhundert – S: Exemplarische Studien zur Musikgeschichte. □ Thomas Napp M. A.: S: *Musica poetica*: Sinn und Un-Sinn musikalisch-rhetorischer Figuren. □ Prof. Dr. Hans-Günter Ottenberg: S: Exemplarische Studien zur musikalischen Regionalkunde – HS: Datenbanken „Alte Musik in Dresden“, „Sächsische Musikerbiographien“ – HS: Robert und Clara Schumann in Dresden.

Dresden. Hochschule für Musik. Prof. Dr. Manuel Gervink: Musik des 19. Jahrhunderts I – S: Musikgeschichte bis 1500 und Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten (für Schulmusiker). □ Prof. Dr. Michael Heinemann: S: Musikgeschichte 1730–1830 (für Schulmusiker) – HS: Schumanns Witwe – HS: *Unhappy end*. Tod auf der Bühne um 1900 – OS: Autor & Zeichen. □ Prof. Dr. Matthias Herrmann: Musikgeschichte im Überblick. Mittelalter und Renaissance (mit PS) – Europäische Musikgeschichte. Ein Überblick, Teil I – HS: Heinrich Schütz. Biographie und Werk – HS: Musik im Sachsen des 19. Jahrhunderts. □ Dr. Jörn Peter Hiekel: Komposition im 20. Jahrhundert I (1900–1950) – HS: Leoš Janáček und das Musiktheater des frühen 20. Jahrhunderts – HS: Musik und Sprache – S: Aufführungspraxis heutiger Musik. □ Dr. Stephan Riekert: HS: Musikrecht und Musikwirtschaft. Existenzgründung und Existenzsicherung als Musiker. □ Dr. Johannes Roßner: HS: Goethe-Vertonungen in der Vokal- und Instrumentalmusik des 19. und 20. Jahrhunderts – HS: Tanzformen und ihre Funktion in der Instrumental- und Vokalmusik des 18. und 19. Jahrhunderts.

Düsseldorf. Prof. Dr. Andreas Ballstaedt: PS: Die Solo-Kadenz als Ort von Geschichte – PS: Einführung in die Musikwissenschaft (Die Kastraten) – PS: Schönberg-Aspekte – OS/HS: Filmmusik. □ Dr. des. Achim Heidenreich: PS/Ü: Real-Time und Interface: Medienkunst in der Musik. □ Prof. Dr. Dr. Volker Kalisch: PS: Franz Schubert – PS: Musikbegriff und ästhetisches Denken – OS/HS: Busoni und Pfitzner. Prinzipienstreit oder Polemik? □ Prof. Dr. Gustav-Adolf Krieg: PS: Zwischen Historismus und Postmoderne. Kirchenmusik im 20. und 21. Jahrhundert. □ Dr. Uwe U. Pätzold: PS/Ü: Finale Wandlungen. Musik in Zeremonien zum Lebensende in verschiedenen Ethnien. □ Dr. Yvonne Wasserloos: PS: Geschichte des Streichquartetts – Ü: Geschichte des Streichquartetts. □ N. N.: Geschichte und Praxis der deutschen Militärmusik im 20. Jahrhundert.

Eichstätt. Prof. Dr. Christoph Louven: S: „Wie einst Lili Marleen ...“ Musik in Politik und Propaganda – Ü: „MIDI-Führerschein“. Einführung in die Arbeit im MIDI-Labor – Koll: Aktuelle musikwissenschaftliche Literatur und Forschungsvorhaben – Von Pythagoras bis Alois Hába. Tonsysteme, Stimmungen, Intonationen im Wandel der Zeit. □ Rudolf Pscherer: S: 1000 Jahre Musikgeschichte (900–1900). □ Dr. Jürgen Schöpf:

S: Analysemethoden der Musikethnologie. Einführung in die Musikethnologie. □ Dr. Iris Winkler: S: Te Deum laudamus. Gottes- und Herrscherlob in Musik und Geschichte – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft.

Erlangen-Nürnberg. Prof. Dr. Andreas Haug: HS: Sankt Gallen und die Reichenau – OS: Projekt Musik und Vers (gem. mit Dr. Michael Klaper, Dr. Margret Jestremski, Dr. Thomas Röder, Konstantin Voigt). □ Konstantin Voigt: MS: Lieder Anton Weberns. □ Dr. Thomas Röder: S: Editionsprobleme von Vokalmusik des 18. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Eckhard Roch: Geschichte der Instrumentation – HS: Geschichte und Methodik der musikalischen Analyse.

Essen. Folkwang-Hochschule. Prof. Dr. Matthias Brzoska: Im Zeichen von Wagner und Verdi: Musiktheater in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts – PS: Einführung in wiss. Arbeiten/ Methodik – S.: Inszenierungsgeschichte (gem. mit Prof. Dr. Norbert Abels). □ Dr. Stefan Drees: PS: Instrumentales Theater und mediale Reflexion. Aspekte des Schaffens von Mauricio Kagel – S: Zeitgenössische Musik zwischen Globalisierung und Tradition. □ Dr. Heiner Klug: PS: Literatur- und Interpretationskunde. □ Dr. Claus Raab: S: Über das Groteske in der Musik – S: Zur Beethovenrezeption im 19. Jahrhundert. □ PD Dr. Elisabeth Schmierer: PS: Musiksoziologie: Oper im Spiegel der Gesellschaft – S: Crossover: Klassik und Pop. □ Prof. Dr. Udo Sirker: PS: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft – S: Musik und Zahl – S: Geschichte der Bläsermusik. □ Prof. Dr. Horst Weber: Grundlagen der Musikgeschichte I – S: Konzertgestaltung: Programmgestaltung – S: Orchesterkunde. □ Dr. Wolfgang Winterhager: PS: Die Orchesterwerke Friedrich Smetanas – PS: Paul Hindemiths frühe Opern.

Frankfurt am Main. PD Dr. Rainer Bayreuther: Strauss, Mahler, Schönberg – PS: Einführung in Musikwissenschaft – HS: Künstler und Intellektuelle. Künstler als Intellektuelle in der Frühen Neuzeit – S: Musikalische Affektenlehre vom 16. bis zum frühen 18. Jahrhundert. □ Dr. Markus Fahlbusch: S: Athanasius Kircher (Lateinische Theoretikerlektüre) – S: Die frühen Vokalwerke der Wiener Moderne. □ Dr. Kerstin Helfrich: S: Ballettmusik im 20. Jahrhundert – HS: Das Kunstlied in der Romantik – HS: Musikalische Metamorphosen. Geschichte der Bearbeitung (Teil II). □ UD Dr. Gisa Jähnichen: S: Grundlagen der AV-Archivierung für Musik- und Medienwissenschaftler. Soziale Kontexte und technische Möglichkeiten / Basic course on AV-Archiving: social contexts and technical possibilities (teilweise in Englisch). □ PD Dr. Linda M. Koldau: Monteverdi und seine Zeit – S: U-Boot-Filme und ihre Musik – PS: Akustische und visuelle Analyse ausgewählter Filmausschnitte – HS: Musik im deutsch-dänischen Konflikt des 19. Jahrhundert. □ PD Dr. Ulrike Kienzle: HS: Anton Bruckner. Ausgewählte Symphonien. Analysen und Interpretationsvergleiche. Mit Hörpraktikum. □ PD Dr. Andreas Meyer: Musikalische Transkulturation im altanischen Raum – S: Musikfeature im dualen Rundfunk – PS: Klassifikation der Musikinstrumente – HS: Instrumentale Volksmusik und Folklorismus mit Exkursion ins Vogtland (Instrumentenbau). □ PD Dr. Martin Thrun: HS: Musikalische Quellen zur Stadt-, Regional- und Landesgeschichte im deutschsprachigen Raum nach 1750 (Quellenkunde). □ Michael Quell: PS: Von Schönberg bis Ligeti's Klangflächenkomposition. Einführung in die musikalische Analyse.

Frankfurt. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Prof. Dr. Peter Ackermann: Forschungssemester. □ Dr. Peer Findeisen: S: Klavier-Üben durch die Jahrhunderte. Ein Überblick über die Etüde als Vortragsstück. □ Dr. Oliver Fürbth: PS: Einführung in die Musikwissenschaft/Musikgeschichte im Überblick I (gem. mit Veronika Jezovšek M. A.) – S: Mozart-Marginalien. □ Dorothea Gail: S: Zeitgenössisches Musiktheater von Komponistinnen. □ Prof. Dr. Susanna Großmann-Vendrey: PS: Einführung in die Musikwissenschaft/Musikgeschichte im Überblick II. □ Dr. Ann-Katrin Heimer: S: Heinrich Schütz im geistigen Umfeld seiner Zeit. □ Dr. Sandra Müller-Berg: S: US-amerikanische Musik im 20. Jahrhundert. □ Dr. Gerhard Putschögl: S: Geschichte des Jazz I. □ Dr. Cristina Ricca: S: Händels italienische Opern. □ Prof. Dr. Gisela Schubert: S: Französische Oper um 1900. □ Christoph Schulte: S: Akustik für Musiker. □ Prof. Dr. Christian Thorau: S: Konzert, Bildung und musikalisches Hören im 19. Jahrhundert. Ein Projektseminar zum Symposium Frankfurter Museumsgesellschaft (gem. mit PD Dr. Ferdinand Zehentreiter). □ PD Dr. Ferdinand Zehentreiter: „Systematische Musikwissenschaft“. Struktur und Funktion. □ N. N. (Hindemith-Institut Frankfurt in Zusammenarbeit mit der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst): S: Kompositionen für Laien im 20. Jahrhundert. Der Weg von Hindemiths *Spiel für Kinder* zu Lachenmanns *Kinderspielen*.

Musiktheorie. Prof. Gerhard Müller-Hornbach: S: Neue Vokaltechniken im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Christian Thorau: S: Der Klang selbst: Musik von und nach John Cage. □ Astrid Bolay: S: Beethoven-Analysen. □ Franz Kaern: S: Wiener Walzer. Analyse und Stilkopien. □ Julian Klein: S: Musik und Bühne. Analyse- und Projektseminar. □ Ernst August Kloetzke: S: Filmmusik. Analyse und Übungen. □ Claus Kühnl: „Musikalisches Material“ und Kompositionsgeschichte. □ Frank Gerhardt: Einführung in die elektronische Musik und ihre Geschichte II.

Freiburg. Prof. Dr. Christian Berger: Analytische Methoden der Musikwissenschaft – S: Josquin Desprez, Messen und Motetten – S: Schubert: *Winterreise* (gem. mit Prof. Dr. Günter Schnitzler) – PS: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten. Haydns Sinfonien – Koll: Kolloquium zu aktuellen Forschungsfragen (gem. mit Prof. Dr. Gösta Neuwirth). □ Prof. Dr. Konrad Küster: Musik des Mittelalters bis 1350 – S: Editionstechnik. Musik der Düben-Sammlung – PS: Gregorianischer Choral: Notation, Formen, Komposition. □ Prof. Dr. Günter Schnitzler: Literaturoper im 20. Jahrhundert (gem. mit Prof. Wilfried Gruhn). □ Dr. Matteo Nanni:

PS: Einführung in die Paläographie. Modal- und Mensuralnotation – PS: Ars Antiqua. Von Frankreich nach Italien. □ Christian Schaper M. A.: PS: Frédéric Chopin – PS: Alban Berg, *Wozzeck*. □ Alexander Dick: PS: Vom Merker zum Vermarkter? Zu Tätigkeit und Rollenverständnis des Musikkritikers in einer sich verändernden Medienlandschaft (mit praktischen Übungen). □ Dr. Frauke Schmitz-Gropengießer: Ü: Schola cantorum.

Freiburg. *Staatliche Hochschule für Musik.* Dr. Michael Belotti: S: Geschichte der Orgelmusik: Orgelmusik des norddeutschen Barock – S: Geschichte der Kirchenmusik: Musik zur Vesper. □ Prof. Dr. Janina Klassen: Musik im 20. Jahrhundert – S: Strawinsky – S: Musik und Geld (Blockveranstaltung). □ Prof. Dr. Joseph Willmann: Die Musik des Mittelalters – S: Maddalena Casulana (ca. 1540–ca.1590) und das italienische Madrigal – Ü: Zur Deutung der Neumen: Lektüre zur Semiologie nach Eugène Cardine.

Fribourg. Therese Bruggisser: C: Mythos Spätwerk. Vermächtnis, Vollendung oder Verklärung? □ Doris Lanz: PS: Musikalische Analyse – S: Musikalische Analyse – S: Musikalische Analyse (S3: nach 1900). □ François Seydoux: E: *Ecriture musicale II* – C: Aufführungspraxis – E: *Paléographie Musicale II* – C: *Eléments de la vie musicale en Suisse. Miroir de la musique européenne?* □ Delphine Vincent: E: Introduction à la bibliographie musicale – PS: Analyse musicale. □ Prof. Luca Zoppelli: C: *Histoire générale de la Musique V/VI* – S: *Textes poétiques pour musique* – S: *Dramaturgie musicale* – C: *La Musique de chambre de Johannes Brahms* – C: *Claudio Monteverdi* – UES: *Le visuel dans le théâtre musical: projections et analyses*.

Gießen. Ralf von Appen: PS: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft (gem. mit André Doehring) – PS: Wege der Analyse populärer und nicht-notierter Musik. □ Prof. Dr. Claudia Bullerjahn: Einführung in die Musikpsychologie – PS/S: Musik und Kind – PS: Musical. Gattungstheorie, Geschichte und Werke – PS/S: Leonard Bernstein. Dirigent, Komponist, Musikpädagoge und Musiktheoretiker. □ Prof. Dr. Peter Nitsche: PS: Einführung in die Musikästhetik – PS: Instrumentation und Instrumentenkunde – PS/S: Neue Musik in Donaueschingen – PS/S: Die Opern von Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal. □ Prof. Dr. Thomas Phleps: PS/S: *Black Music I: Nothing But The Blues*. □ Str.i.H. Dr. Dietmar Pickert: PS: Analyse I. Harmonik und Form an ausgewählten Beispielen, Methoden musikalischer Analyse – S: Kammermusik des 18. und 19. Jahrhunderts – S: Hörübungen: Kammermusik des 18. und 19. Jahrhunderts. □ Karsten Schäfer: PS: Einführung in die Tonstudientechnik. □ N. N.: PS: Musiksozialgeschichte zwischen Rock und Pop – PS: Methoden der historischen Musikwissenschaft – S: Johann Sebastian Bach. Tradition und Innovation – S: Sozial-geschichtliche Grundlagen der musikalischen Gattungen.

Göttingen. Prof. Dr. Rudolf Brandl: Lektürekurs: Grundfragen der Musikethnologie I – S: Seminar zum Bereich Musikalische Struktur und Kognition – Aufbaumodul Musikethnologie. □ Dr. Klaus-Peter Brenner: S: Einführung in die Musikinstrumentenkunde. □ AMD Ingolf Helm: S: Lesen und Singen in Gottesdienst und Unterricht. Liturgische Präsenz im Gottesdienst. □ PD Dr. Ralf Martin Jäger: S: Projektseminar „Musik im interkulturellen Dialog“, Teil 1. □ Alexander Kuhl: S: Kirchenmusik. □ N. N.: Europäische Musikgeschichte im Überblick I – S: Projektseminar „Musikgeschichte und ihre Vermittlung“, Teil 1: Musikgeschichte und Publizistik – S: Seminar zur jüngeren europäischen Musikgeschichte – S: Seminar zur älteren europäischen Musikgeschichte – HS: N. N. – Ü: Musikethnologische Analyse – S: Analyse von Werken der jüngeren Musikgeschichte. □ Karen Thöle M. A.: Ü: Paläographie I.

Graz. PD Dr. Federico Celestini: S: Die Lieder Franz Schuberts. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Werner Jauk: PS: Soziologie der populären Musik. Musikmarkt, Rezeption, Medienanalyse. □ Dr. Kordula Knaus: PS: Musik & Gender – Ü: Musikwissenschaftliche Arbeitstechniken. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Josef Lederer: Musikhistorische Entwicklungen 3 – PS: Tabulaturen für Tasten- und Saiteninstrumente – Koll: Kolloquium zu aktuellen Forschungsfragen. □ Univ.-Prof. Dr. Michael Wälder: Geschichte der Oper 1: 17./18. Jahrhundert. Die Pariser Grand Opéra – S: Grand Opéra: Hauptwerke. □ N. N.: S: Musikalische Ästhetik – Current Issues in Music Psychology.

Graz. *Universität für Musik und darstellende Kunst. Institut 1 – Komposition, Musiktheorie, Musikgeschichte und Dirigieren.* O. Univ.-Prof. Mag. Richard Dünser: S: Musiktheoretisches Seminar – V/Ü: Formenlehre. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Ernst Hötzel: Musikgeschichte 3. Geschichte der Vokalliteratur. □ O. Univ.-Prof. Dr. Peter Revers: Historische Avantgarden im Theater und Musiktheater (gem. mit O. Univ.-Prof. Dr. Evelyn Deutsch-Schreiner) – Musik nach 1900 (gem. mit Prof. Dr. Klaus Aringer) – Musikgeschichte 1 (Antike, Mittelalter) – S: Geschichte der Etüde (gem. mit Prof. Dr. Klaus Aringer).

Institut 4 – Blas- und Schlaginstrumente. Mag. Dr. Josef Pilaj: Angewandte Akustik und Instrumentenkunde 1 – Ü: Computergestützte Stimmanalyse 1,2.

Institut 6 – Kirchenmusik und Orgel. Mag. Karl Dorneger: Orgelkunde 3. □ O. Univ.-Prof. Dr. Johann Trummer: Spezialvorlesung Theologie 1 (gem. mit Dr. Ernst Hofhansl) – Liturgik katholisch 1 – Hymnologie 1 – Auführungspraktische Spezialvorlesung 1. □ O. Univ.-Prof. Dr. Franz Karl Praßl: Gregorianischer Choral 1 – Semiologie 1 – S: Gregorianik 1 – Repertoire der Kirchenmusik 1 – Musikhistorische Entwicklungen 1.

Institut 12 – Oberschützen. VProf. Dr. Klaus Aringer: Wiener Klassiker und deutsche Romantik (Musikgeschichte 3) – Die Tondichtungen von Richard Strauss – Kulturgeschichte des Konzerts – S: Die Etüde (gem. mit

O. Univ.-Prof. Dr. Peter Revers). □ VAss. Mag. Dr. Bernhard Habla: Einführung in die Technik wissenschaftlichen Arbeitens 1 – Einführung in ausgewählte wissenschaftliche Disziplinen 1.

Institut 13 – Musikethnologie. Dr. Helmut Brenner: V/Ü: Musik in Mexiko. Von der Tradition zum Kommerz – S: Country & Western Music. Geschichte, Stile, Interpreten – S: Wissenschaftliches Arbeiten für musikethnologische Themen. Bibliographische Grundlagen und Arbeitsorganisation. □ Univ.-Prof. Dr. Gerd Grupe: Einführung in die Musikologie (Ringvorlesung) – Musikwissenschaft aktuell (Ringvorlesung) – Einführung in ausgewählte Musiktraditionen der Welt – V/Ü: Theorie und Praxis nichtwestlicher Musik 1 – Ü: Musikalisches Praktikum Musikologie: Gamelan-Ensemble 2 – PS: Transkription und Notation. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Alois Mauerhofer: S: Musikfolklore und Musikfolklorismus.

Institut 14 – Wertungsforschung. Ao. Univ.-Prof. Dr. Renate Bozić: Ü: Verbalisieren von Musik (gem. mit Ao. Univ.-Prof. Dr. Ingeborg Harer) – S: Produktions- und Rezeptionsästhetik. Musik, Gesellschaft und Politik in Zentraleuropa von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Versuch einer anderen Musikgeschichte. □ Univ.-Prof. Dr. Andreas Dorschel: Musikästhetik I/Spezialvorlesung SP Kammermusik – V: Musik und Gesellschaft I/Soziologie der europäischen Kunstmusik I. □ Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Harald Haslmayr: Kulturgeschichte I/Kultur- und Sozialgeschichte der Musik – S: Produktions- und Rezeptionsästhetik: Musik, Gesellschaft und Politik in Zentraleuropa von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Versuch einer anderen Musikgeschichte – S: Die Ordnung der Künste. Philosophische Klassifizierungen und Wahrnehmungen in der Kunstformung von der Antike bis zur Gegenwart. □ Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Karin Marsoner: V: Einführung in die musikbezogene Frauen- und Geschlechterforschung/PS: Musik und Gender (gem. mit Ao. Univ.-Prof. Dr. Ingeborg Harer).

Institut 15 – Alte Musik und Aufführungspraxis. Ao. Univ.-Prof. Dr. Ingeborg Harer: Musikbezogene Frauen- und Geschlechterforschung 1 – Ü: Verbalisieren von Musik und traditionelle Medien/Printmedien (gem. mit Ao. Univ.-Prof. Dr. Renate Bozić) – PS: Musik und Gender – Historische Aufführungspraxis 1. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Klaus Hubmann: Studio Alte Musik 1 – Historische Aufführungspraxis 3 – Historische Instrumentenkunde 1.

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

Institut 17 – Elektronische Musik und Akustik. Alberto De Campo: Praktikum für Elektronische Musik. □ Univ.-Prof. Dr. Gerhard Eckel: S: Computermusik 1+3 – S: Computermusik und Multimedia 1+3 – Elektroakustische Komposition 1–4 – V/Ü: Einführung in die Computermusik 1 – V/Ü: Digitale Verfahren und Klanganalyse – PR: Toningenieur Projekt. □ Klaus Hollinetz: Ästhetik der Elektronischen Musik 1 – Ü: Sound Design 2. □ O. Univ.-Prof. Dr. Robert Höldrich: Musikalische Akustik 1 – Akustik 1 – Instrumentenkunde und Akustik 1 – Einführung in die musikalische Akustik und Instrumentenkunde – S: Algorithmen in Akustik und Computermusik 2. □ Ao. Univ.-Prof. DI DDr. Peter Kautsch: Bauphysik und Lärm – Ü: Bauphysik und Lärm. □ Dr. Martin Pflüger: Psychoakustik 1. □ VAss. Dr. Gerhard Nierhaus: V/Ü: Algorithmische Komposition. □ DI Markus Noisternig: Signalverarbeitung in akustischen MIMO-Systemen. □ Ao. Univ.-Prof. DI Winfried Ritsch: Einführung in die Elektronische Musik 1 – Einführung in die Signalverarbeitung und Musiktechnologie 1 – Klangsynthese 1 – Computermusiksysteme – VU: Elektronische Klangerzeugung und Musiktechnologie 1 – SE: Klangsynthese in Echtzeit – S: Kunst und Neue Medien. □ Univ.-Ass. DI Dr. Alois Sontacchi: Aufnahmetechnik 1 – V/Ü: Digitale Verfahren und Klanganalyse – V/Ü: Music Information Retrieval – V/Ü: Aufnahmeanalyse. □ DI Stefan Warum: Mehrkanaltechnik – LÜ: Aufnahmetechnik 1. □ DI Johannes Zmölnig: Ü: Künstlerisches Gestalten mit Klang 1 – LÜ: Kunst und Neue Medien. □ DI Franz Zotter: Ü: Algorithmen in Akustik und Computermusik 2. □ N. N.: Geschichte der Elektroakustischen Musik und der Medienkunst 2 – S: Musikalische Akustik – S: Seminar Modul D BAKK: Musikalische Akustik - LÜ: Aufnahmetechnik 3 – LÜ: Aufnahmetechnik 1 – LÜ: Beschallungstechnik und Klangregie 2.

Greifswald. N. N.: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft – Ü: Grundlagen der Analyse – Ü: Notationskunde. □ Beate Bugenhagen: S: Musik und Sprache. Vokalmusik nach 1950. □ Dr. Jürgen Trinkewitz: S: Historisch orientierte Aufführungspraxis. Claviermusik zwischen „Vorklassik“ und Frühromantik. □ Prof. Dr. Walter Werbeck: Allgemeine Musikgeschichte I – S: Klassik in der Musik: Mozarts Streichquartette – S: Sinfonie und Sinfoniekonzert im 19. Jahrhundert.

Halle. Prof. Dr. Wolfgang Auhagen: PS: Funktionelle Musik – HS: Carl Seashore – Koll: Forschungskolloquium Systematische Musikwissenschaft – Wahrnehmung und Erinnerung musikalischer Strukturen. □ Stephan Blaut M. A.: Ü: Notationskunde (Tabulaturen). □ Dr. Kathrin Eberl-Ruf: HS: John Cage – Ü: Einführung in die Musikanalyse – Ü: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten. □ PD Dr. Rainer Heynik: Ü: Angewandte Musikwissenschaft. Zum Arbeiten mit Quellen. □ Prof. Dr. Wolfgang Hirschmann: S: Grundformen ein- und mehrstimmiger Musik – Koll: Forschungskolloquium Historische Musikwissenschaft – Musikgeschichte im Überblick: Ältere Musikgeschichte – Musik des Mittelalters und der Renaissance. □ Dr. A. Jung: HS: Der Shashmaqam in der höfischen Musik Bucharas. □ Dr. Juliane Riepe: PS: Händel in Italien – HS: Das Oratorium im 17. und 18. Jahrhundert. Stationen der Gattungsgeschichte. □ Prof. Dr. Gretel Schwörer-Kohl: Forschungs-

freisemester. □ Kendra Stepputat M. A.: PS/S: Musikkulturen weltweit – Instrumente, Tonsysteme, Musiker. □ Cordula Timm-Hartmann M. A.: Ü: Historische Aufführungspraxis.

Hamburg. *Historische Musikwissenschaft.* Janine Droese: PS: Die Motetten Guillaume Du Fays*. □ Prof. Dr. Friedrich Geiger: Die Musik des „langen“ 19. Jahrhunderts – PS: Einführung in die Historische Musikwissenschaft – S: Hector Berlioz – HS: Forschungsprojekt: Richard Mohaupt (I) (1) – S: Aktuelle Arbeiten in der Historischen Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Oliver Huck). □ Prof. Dr. Oliver Huck: S: Die Trobadors, ihre Nachfolger in anderen europäischen Ländern und ihr Nachwirken. □ PD Dr. Dorothea Schröder: S: Musikalische Beziehungen zwischen Deutschland und Italien im 17. Jahrhundert*.

Systematische Musikwissenschaft. Prof. Dr. Rolf Bader: PS: Methodenlehre musikalischer Bedeutung – HS: Akustische Holographie (3) – S: Kolloquium zu aktuellen Fragen der Systematischen und Vergleichenden Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Albrecht Schneider). □ Dr. Alenka Barber-Kersovan: PS: (Populäre) Musik und Politik: Eine problematische Beziehung. □ Dipl.-Ing. Klaus Frieler: S: Computergestützte Musikanalyse. Music Information Retrieval. Techniken und ihre Grundlagen*. □ PD Dr. Martin Pfeleiderer: S: Stimme und Gesang* – S: Sozialgeschichte afroamerikanischer Musik*. □ Prof. Dr. Tiago de Oliveira Pinto: PS: Einführung in die Musikethnologie*. □ Prof. Dr. Albrecht Schneider: Grundlagen der Systematischen Musikwissenschaft – HS: Tonsysteme, Stimmungen, Intonationspraxis: Akustische, musikpsychologische und musiktheoretische Konzepte (3).

* Vorbehaltlich der Genehmigung entsprechender Haushaltsmittel.

Hannover. Kerstin Klenke M. A.: S: N. N. □ Dipl.-Psych. Marco Kobbenbring: S: Kinder und Jugendliche erleben Musik. Psychologische Forschungsergebnisse zu Gebrauchsformen von Musik, Musikpräferenzen und Einflussfaktoren. □ Prof. Dr. Reinhard Kopiez: S: Komponistenbiografien im Film (gem. mit Prof. Dr. Johannes Herwig) – S: Der Musikgeschmack – Koll: Aktuelle Forschung aus Musikpsychologie und Musikmedizin (gem. mit Prof. Dr. Altenmüller) – Koll: Filmkolloquium zum Seminar „Komponistenbiografien“ (zus. mit Prof. Dr. Johannes Herwig). □ Dr. Lorenz Luyken: S: Grundlagen musikwissenschaftlichen Arbeitens 1 – S: Grundlagen musikwissenschaftlichen Arbeitens 2 – S: Franz Schubert. Wanderer zwischen den Zeiten – S: Jean Sibelius – Koll: Einblicke in aktuelle Forschungserträge (gem. mit Prof. Dr. Ruth Müller-Lindenberg, Dr. Nina Noeske, Prof. Dr. Susanne Rode-Breymann, Dr. Melanie Unsel, Prof. Dr. Stefan Weiss). □ Prof. Dr. Ruth Müller-Lindenberg: S: Orchesterlieder von Richard Strauss – S: Musikleben im 19. Jahrhundert: die Familie Mendelssohn, die Berliner Singakademie und viele andere ... – S: Eine komponierende Fürstin im 18. Jahrhundert: Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth – S: Komische Oper. Komisches in der Oper. □ Dr. Nina Noeske: Musik | Szene | Osteuropa. Gender-Topographien (gem. mit Dr. Melanie Unsel) – S: Komponieren in der DDR (gem. mit Prof. Dr. Stefan Weiss). □ Prof. Dr. Susanne Rode-Breymann: S: Die Motette. Notierung, Komposition, Funktion – S: Vanitas. Trauer und Tod in der Musik des 17. Jahrhunderts. □ Sabine Sonntag: S: Programmhefte. Begleitseminar zur Opernproduktion – S: Die Oper, ein Missverständnis. Operngeschichte in vier Jahrhunderten (Teil 1: 1600–1700: Barockoper von Monteverdi bis Händel) – S: Mozart: *Die Zauberflöte* (Analyse-Seminar) – S: Jacques Offenbach: *Hoffmanns Erzählungen* (Analyse-Seminar) – S: Film & Oper, eine Liebesgeschichte – S: Happy Birthday Maestro: Giacomo Puccini zum 150. Geburtstag. □ Carolin Stahrenberg: S: Von Maschinen, Wolkenkratzern und Warenhäusern. Orte der Moderne im Musiktheater des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Stefan Weiss: Musikgeschichte im Überblick I – S: Geschichte der musikalischen Formen, Teil 1: Variieren und Variation – S: Karl Amadeus Hartmann. □ Dr. Irving Wolther: S: Geschichte der deutschsprachigen Unterhaltungsmusik.

Heidelberg. Prof. Dr. Mathias Bielitz: Der Choral und seine Notation – S: *Die Musica Enchiriadis*. □ Dr. Katharina O. Brand: PS: Carl Philipp Emanuel Bach. □ Dr. Elke Lang-Becker: Ü: Musikgeschichte in Beispielen II. Das 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Silke Leopold: Benjamin Britten's Opern – S: Musik und Drama im Werk Georg Friedrich Händels – S: Alejo Carpentier und die Musik (gem. mit Prof. Dr. Gerhard Poppenberg). □ Prof. Dieter Mack: „Zeit und Raum“. Komposition im 20. und 21. Jahrhundert im Spannungsfeld bi- und multikultureller Erfahrungen. □ Dr. Hendrik Schulze: PS: Jimi Hendrix: Performance as Experience. □ Dr. Joachim Steinheuer: PS: Notationskunde – PS: Werkanalyse II – PS: Kulturtransfer und Interkulturalität in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts – PS: Grundkurs Musikgeschichte IV (ca. 1850 bis in die Gegenwart) – S: Komponieren nach Modellen: Zitat, Entlehnung, Kontrafaktur, Parodie, Rekomposition. □ Dr. Antje Tumat: PS: Trecento: italienische Musik des 14. Jahrhunderts – S: Schauspielmusik im 19. Jahrhundert.

Hildesheim. U. Bartels: Musikgeschichte I – PS: Instrumentalmusik von Wolfgang Amadeus Mozart – PS: Gustav Mahler und sein sinfonisches Schaffen – HS: Der Musiker und seine Reisen. Zur Bedeutung der Fremderfahrung in der Musikgeschichte. □ K. Bretschneider: PS: Beziehungsaspekte in der Musik. □ K. Höppner: PS: *Turn of the screw* von Benjamin Britten und das 3. Sinfoniekonzert – PS: Elementare Akustik und Elektroakustik sowie technische Grundlagen der elektronischen und digitalen Musik – HS: Liedgut sammeln, sichten und bewerten – HS: Musik im Radio: Konzipieren, Recherchieren und Verfassen von Rundfunksendungen über Musik. □ R. Krieger: PS: Musik im Rundfunk. □ M. Kruse: PS: Lernziel Musik – PS: Einführung in das Studium der Musik – HS: Die Entwicklung der Musikerziehung von 1800 bis 2007. □ B. Leipold: HS: Musikpsychologie II. □ W. Löffler: HS: Systematische Einführung in die Komposition III. Instrumentationslehre. □ M. Müller: HS: Vom Krautrock zum Deutschpop. Der „deutsche Sonderweg“ am Beispiel von deutschsprachiger Rock- und Popmu-

sik. □ M. Oster: HS: Musikforschung. □ M. Rebstock: PS: Klang, Raum, Bewegung: Klangkunst und installative Performance (gem. mit A. Seebach) – HS: Oper: neue Möglichkeiten einer unmöglichen Gattung. □ C. Suckel: PS: Musik mit psychisch Kranken. □ U. Wegner: Die Geschichte des Jazz I – PS: Instrumentenkunde – PS: Arabische Musik: Tradition und Wandel vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart.

Innsbruck. R. Ammann: PS: Musik und Zauber in Ozeanien – S: Theorien zum Ursprung der Musik. □ M. Fink: PS: Einführung in die systematische Musikwissenschaft – PS: Einführung in die historische Musikwissenschaft – S: Bild-Vertonungen im 19. und 20. Jahrhundert. □ K. Drexel: PS: Harmonik in der Populärmusik. □ H. Mori: Einführung in die japanische Musik. □ E. Tremmel: Erstellen von musikwissenschaftlichen Präsentationen – PS: Instrumentenkunde.

Karlsruhe. Prof. Dr. Thomas Seedorf: Reformopern. Opernreformen – GK: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten – S: Wilhelm Heines *Hildegard von Hohenstadel*. Ein Musikroman des späten 18. Jahrhunderts – S: Grundfragen der Interpretation von Musik. □ Prof. Dr. Thomas A. Troge: Angewandte Musikinformatik 1 – Spezielle Musikinformatik 1 – Muss neue Musik nervtötend sein? Musik nach 1945 I – S: Musik, Kreativität und Künstliche Intelligenz (in Koop. mit Univ. Karlsruhe und Hochschule für Gestaltung Karlsruhe) S: Klangsynthese. Methoden und Ästhetik in der elektronischen Kompositionspraxis. □ Prof. Dr. Matthias Wiegandt: Franz Schubert – S: Solo. Künstlerische und wissenschaftliche Betrachtungen des Für-sich-Seins – S: Entdecken. Beharren. Durchbrechen. Zögern. Musikgeschichte 1890–1914 – S: Schubert-Reflexe in der zeitgenössischen Musik. □ N. N.: V/S: Musikkritik (in Koop. mit Inst. LernRadio).

Kassel. Prof. Dr. Jan Hemming: S: Eine Kulturgeschichte von Musik und Drogengebrauch – PS: Musikindustrie – S: Beatlesforschung. □ Prof. Dr. Matthias Henke: S: Schlüsselwerke des 20. Jahrhunderts. Analysen – S: Geschichte der Sinfonie: Von den Anfängen bis zu Johannes Brahms – S: „Ein Ozean der Empfindungen“. Musik und Kunst der 1960er-Jahre – S: Mittelalterliche Mystik und romantisches Raunen. □ Prof. Reinhard Karger: S: Béla Bartók. Leben und Werk.

Kiel. Dr. Werner Bodendorff: S: Alta musica. Blasmusikkultur der Renaissance. □ Prof. Dr. Siegfried Oechsle: Forschungssemester. □ Dr. Signe Rotter-Broman: S: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Franz Schuberts Klaviertrios. □ Prof. Dr. Bernd Sponheuer: Grundprobleme der Musikgeschichtsschreibung – S: Programmatische Texte zur Methodik der Musikgeschichtsschreibung vom 18. bis zum 20. Jahrhundert – S: Gustav Mahler, *Das Lied von der Erde* (3). □ Dr. Friedrich Wedell: S: Von der Zwölftontechnik zur seriellen Musik.

Koblenz-Landau. *Campus Landau.* Dr. Marion Fürst: PS: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten – PS: Zum Musikleben einer Pfälzer Kleinstadt. Landaus Musikvereine und Musikinstitutionen – S: Virtuosen, Salondamen, Komponistinnen: Frauen der Musikgeschichte. □ Prof. Dr. Achim Hofer: Forschungsfreisemester. □ Prof. Dr. Christian Speck: Musikgeschichte im Überblick: Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts – PS: Die Sonatensatzform – S: *Figaros Hochzeit* von Mozart.

Köln. *Historische Musikwissenschaft.* Dr. Horst-Willi Groß: PS: Musiktheorie I (Kurs A) – PS: Musiktheorie II (Kurs A). □ Prof. Dr. Dieter Gutknecht: PS: Frühe Mehrstimmigkeit. 9.–13. Jahrhundert – HS: Musik und Musikbegriff des 17. Jahrhunderts. □ Dr. Hartmut Hein: PS: Glenn Gould, oder: „So You Want to Play (a Fugue)?“. □ Dr. Tobias Janz: PS: Bela Bartók. Eine Einführung in das Gesamtschaffen und Analysen ausgewählter Werke. □ Fabian Kolb M. A.: PS: „denn die Noten haben doch einen ebenso bestimmten Sinn, wie die Worte“. Mendelssohn und die Konzertouvertüre. □ René Michaelsen M. A.: PS: Einführung in die Methoden der Historischen Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller: HS: Die Instrumentalmusik des Mittelalters und der Renaissance. □ Prof. Dr. Albert Richenhagen: PS: Musiktheorie I (Kurs B) – PS: Musiktheorie II (Kurs B). □ Prof. Dr. Wolfram Steinbeck: Musikgeschichte III: 1750–1830 – PS: Einführung in die Musikalische Analyse – HS: Gustav Mahler und das Lied – Koll: Aktuelle Fragen der Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Hans-Joachim Wagner: Ü: Musiktheater in NRW. Operndramaturgisches Praktikum zu aktuellen Produktionen.

Musik der Gegenwart. Prof. Dr. Christoph von Blumröder: Neue Musik im Spannungsfeld von Krieg und Diktatur – PS: Die Musik François Bayles – HS: Elektroakustische Stadt- und Landschaftsportraits. □ Marcus Erbe M. A.: PS: Von den Trobadors zu *Deutschland sucht den Superstar*: Die Gattungsgeschichte des Sängertwettstreits – PS: Umberto Eco's Schriften zur Musik. □ Jan Simon Grintsch M. A.: PS: Von der *Nativité* zu den *Éclairs sur l'au-delà*. Komposition und Theorie bei Olivier Messiaen. □ Dr. Ralph Paland: PS: Organized Sound. Die Musik von Edgard Varèse.

Systematische Musikwissenschaft. Son-Hwa Chang M. A.: Ü: Kognitionswissenschaft und Musikästhetik. □ PD Dr. Roland Eberlein: PS: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft. □ Andreas Gernemann-Paulsen M. A.: PS: Ausgewählte Themen zur Multimedia-Technologie. □ Jin Hyun Kim M. A.: Ü: Musik und Emotion: Theoretische und experimentelle Untersuchungen. □ Dipl. Vis. Komm. Julian Rohrer: Ü: Algorithmische Akustik. □ Lüder Schmidt M. A.: Ü: Science of Music 1. □ Prof. Dr. Uwe Seifert: Ü: Einführung in die CASMI (gemeinsam mit R. Schumacher, O. Seibt und L. Schmidt) – PS: Theoretical Foundations of Cognitive Musicology: An Elementary Introduction to the Cognitive Science of the Musical Mind – PS: Embodiment and Music

Cognition – Robots in New Media Art, Music and Music Research – HS: Cognitive Neuroscience of Music (SM A Kognition/Spezialisierung/Methode).

Musikethnologie. Prof. Dr. Antonio Bispo: HS: Musikkulturforchung und Politik in Lateinamerika: Aktuelle Probleme. □ Prof. Dr. Robert Günther: PS: Theorie und Praxis der traditionellen Hofmusik Japans (Gagaku und Bugaku) (gem. mit Y. Shimizu und H. D. Reese). □ PD Dr. Lars-Christian Koch: HS: iPod&Co. Digitale Archive und der Umgang mit Musik. □ Dr. Marion Mäder: PS: Aspekte jüdischer Musik. □ Prof. Dr. Rüdiger Schumacher: Musik in Ozeanien – Ü: Methoden der Datenerhebung – Ü: Einführung in die CASMI (gem. mit U. Seifert, O. Seibt und L. Schmidt) – PS: „Sounding the Sacred“. Musik in den Religionen der Welt – HS: Domestikation des Groove. Populärmusik in Asien. □ Oliver Seibt M. A.: PS: World Musix 1: Einführung in die Kulturwissenschaftliche Musikforschung.

Köln. Hochschule für Musik. Dr. Peer Abilgaard: S: Anatomie und Physiologie der menschlichen Stimme. □ Prof. Dr. Heinz Geuen: S: *Carmen*-Variationen: Zwischen Oper, Folklore, Pop und Mythos (gem. mit Prof. Michael Rappe). □ Dr. Florian Heesch: S: Welche Meister machen den Master? Gender, Meisterwerke und ein neuer Kanon für ein neues Jahrhundert (gem. mit Katrin Losleben M. A. und Dr. Tobias Petterson). □ Prof. Dr. Arnold Jacobs: Von Beethoven bis Puccini. Die Oper im 19. Jahrhundert – PS: Programmsymphonie und Symphonische Dichtung bei Berlioz, Liszt und Strauss – HS: Stimmprofile und Geschlechterrollen in der Oper – Stimmen. Aspekte des Vokalen in der Musik (Ringvorlesung). □ Harald Jers: Akustik der Stimme. □ Prof. Dr. Annette Kreuziger-Herr: PS: Einführung in die Historische Musikwissenschaft – HS: Die Stadt der Frauen. Eine europäische Musikgeschichte weiblicher Handlungsfelder (gem. mit Dr. Florian Heesch) – Koll: Kulturwissenschaftliche Methoden – V/S: „Wie der Hirsch schreit ...“: Geistliche Vokalmusik aus vier Jahrhunderten (gem. mit Prof. Dr. Winfried Böning, Prof. Tilmann Claus und Prof. Gerald Hambitzer). □ Prof. Dr. Hans Neuhoff: PS: Grundbegriffe der Musikpsychologie und Musiksoziologie – V/S: Nordindische Kunstmusik – HS: Musikalische Sozialisation – Ü: Qualitative Forschungsmethoden: Das Interview. □ Dr. Rainer Nonnenmann: S: Jenseits des Gesangs. Sprache und Musik im 20. Jahrhundert. □ Prof. Michael Rappe: Rap Voice and black intertextuality (gem. mit Murat Güngör). □ Frank Rohde: S: *Hoffmanns Erzählungen*: Frauen- und Männerbilder. □ Dr. Olaf Sanders: PS: *Becoming Woman*. Geschlechter anders denken bei Gilles Deleuze und Rosie Braidotti. □ Dr. des. Christine Siegert: S: Joseph Haydn. Zugänge zu Leben und Werk.

Leipzig. Dr. Eszter Fontana: Historische Instrumentenkunde. □ Dr. Birgit Heise: Ü: Grundlagen der musikalischen Akustik. □ Dr. Stefan Keym: S: Die Musik Wolfgang Riehms. □ Prof. Dr. Sebastian Klotz: Opern-Anthropologie. Vernunft und Affekt im 17. und 18. Jahrhundert – PS: Linguistik, Mathematik und Informatik. Modelle in der Musiktheorie – S: Musikalische Aufschreibesysteme, 1600 bis 1900 – Koll: Kolloquium zur systematischen Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Helmut Loos: Die Musik des 19. und 20. Jahrhunderts (Musikgeschichte im Überblick IV) – PS: Felix Mendelssohn Bartholdy: Geistliche Musik – HS: Musik des Expressionismus – S: Seminar zu aktuellen Fragen der Musikwissenschaft. □ Gilbert Stöck M. A.: S: Wien und die musikalische Moderne um 1900 – PS: Musikästhetik und kompositorische Praxis in der DDR – Ü: Formanalyse I. Vokalmusik – Ü: Formanalyse II. Instrumentalmusik – Ü: Übung zur Formanalyse – Ü: Gamelan beleganjur.

Leipzig. Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“. Prof. Dr. Marianne Betz, Dr. Martin Krumbiegel, Prof. Dr. Thomas Schipperges, Prof. Dr. Christoph Sramek: Grundkurs (V und GS): Musikgeschichte im Überblick I (Europäische Musikgeschichte bis 1600) und III (Das 19. Jahrhundert). □ Prof. Dr. Marianne Betz: S: Brahms, *Ein deutsches Requiem*. □ Dr. Wolfgang Gersthofer: S: *Salome* und *Die Frau ohne Schatten*. Stationen Strauss'scher Musikdramatik. □ Dr. Martin Krumbiegel: S: Quellenkunde zur historischen Aufführungspraxis. □ Prof. Dr. Claus-Steffen Mahnkopf: Postmoderne I. □ Prof. Dr. Thomas Schipperges: S: Schreiben über Musik – S: Neue Musik nach 1945 in Ost- und Westdeutschland (gem. mit Prof. Dr. Christoph Sramek). □ Prof. Dr. Gesine Schröder: S: Geschichte der Musiktheorie.

Fachrichtung Dramaturgie. HD Dr. Jörg Rothkamm: V/S: Geschichte des Schautanzes – S: Dramaturgie des Tanztheaters und seiner Musik – Ü: Tanz[Musik]Theater Filme – BS: Exkursion „Tanz und Musik“.

Magdeburg. Prof. Dr. Tomi Mäkelä: S: Musik und Religion. – S: Das romantische Klavierkonzert von Beethoven bis Reger – Ü: Übung zum Seminar „Das romantische Klavierkonzert“. □ Dr. Charlotte Seither: S: *Giacinto Scelsi* – S: Olivier Messiaen, *La Cité céleste*.

Mainz. Prof. Dr. Axel Beer: Musikgeschichte im Überblick IV: 19. bis 20. Jahrhundert – S: Beethoven und die Bearbeitungen seiner Werke – PS: Proseminar zur Vorlesung (ausgewählte Aspekte der Musikgeschichte des 19. bis 20. Jahrhunderts) – PS: Georg Philipp Telemann – 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: Bläserorchester in Afrika – PS: Einführung in die moderne afrikanische Musik. □ Dr. Albert Gräf: S: Algorithmische Komposition – PS: Einführung in die Musiquantik – Ü: Audio-Programmierung. □ Dr. Christoph Hust: PS: „Schenkerian Analysis“. Konzepte und Methoden – Ü: Norddeutsche Claviermusik um Carl Philipp Emanuel Bach (gem. mit Prof. Karin Germer). □ HD Dr. Ursula Kramer: S: England als Musiknation – Ü: Praxisfelder der Musikwissenschaft: Musik im Rundfunk. □ Dr. Peter Niedermüller: PS: „The great gig in the sky“. Zum Phänomen „Progressive Rock“ – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft (1). □

N. N.: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft (2). □ PD Dr. Daniela Philippi: Ü: Notationskunde II. □ Tobias Untucht M. A.: PS: Akustik und Instrumentenkunde. □ Prof. Dr. Reinhard Wiesend: S: Liedvertonungen von Reichardt bis Schönberg.

Marburg. Carsten Dufner/Manfred Staiger: Seminar Berufspraxis Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Sabine Henze-Döhring: V/S: Musikästhetik – S: Orchestermusik im frühen 19. Jahrhundert – S: Gustav Mahler – Koll: Aktuelle Forschungsfragen. □ Dr. Panja Mücke: S: Claudio Monteverdi – Ü: Paläographie. □ Stefanie Rauch, M. A.: Einführung Musikwissenschaft. □ Martin Schüttler: Ü: Instrument und Stimme – Ü: Einführung Musiktheorie. □ Prof. Dr. Martin Weyer: S: Lyrik und Lied im 19. Jahrhundert.

München. PD Dr. Claus Bockmaier: Ü: Vokale und instrumentale Gattungen bei J. S. Bach. □ Dr. Jürgen Brandhorst: Ü: Einführung in das Kulturmanagement. □ PD Dr. Fred Büttner: S: Geistliche Musik des Mittelalters. □ Dr. Bernd Edlmann: PS: Mozart: *Così fan tutte* – PS: Canti carnascialeschi – Ü: Richard-Strauss-Arbeitsgruppe: *Der Rosenkavalier* – Ü: Lektürekurs Georgiades: *Nennen und Erklären*. □ Dr. Joseph Focht: Ü: Genealogie in der Musikforschung. Workshop zur Methode familienkundlicher Forschung in der Musikwissenschaft. □ Dr. des. Inga Groote: PS: Brüche im Pathos: Dada, Futurismus und andere (gem. mit N. N. im Rahmen des Winterkollegs Kunstwissenschaften „Pathos und Atmosphäre“). □ Dr. des. Janina Hofmann: PS: Frédéric Chopin. □ Dr. des. Christian Lehmann: PS: Biologische Grundlagen der Musik. □ Prof. Dr. Wolfgang Rathert: Musikgeschichte im Überblick V: 20. Jahrhundert – HS: Franz Liszt – S: Musikkritik und musikalische Avantgarde (gem. mit Dr. Klaus Peter Richter). □ Prof. Dr. Hartmut Schick: Das italienische Madrigal von Verdelot bis Monteverdi – HS: Requiem-Vertonungen des 19. Jahrhunderts – S: Beethovens Symphonien. □ Dr. Michael Schmidt: Ü: Einführung in den Rundfunk-Musikjournalismus. □ Prof. Dr. Dr. Lorenz Welker: Musikgeschichte im Überblick I: Mittelalter (Vorlesung mit Übung) – HS: Der Kanon in der abendländischen Musikgeschichte: Entstehung. Funktion. Kritik.

München. *Hochschule für Musik und Theater.* HD Dr. phil. habil. Claus Bockmaier: Geschichte der Klaviermusik III – HS: Vokale und instrumentale Gattungen bei J. S. Bach. □ Prof. Dr. Siegfried Mauser: Musikgeschichte V.

Münster. Andrea Ammendola/Dr. Daniel Glowotz: S: Formen und Symbolik der polyphonen Messe im 15. und 16. Jahrhundert. □ Garry Crighton: Ü: Musikpraxis des Mittelalters und der Renaissance: Renaissance- und Frühbarockmusik aus Ost- und Mitteldeutschland. □ Prof. Dr. Klaus Hortschansky: S: Gattungen und Formen in der Musik der Wiener Klassik. □ Prof. Dr. Andreas Jacob: Oper im 19. Jahrhundert – S: Grundlagen der systematischen Musikwissenschaft – S: Edition von Meyerbeer-Opern – S: Olivier Messiaen. Konzeption und Erstellen einer Ausstellung zum 100. Geburtstag des Komponisten – S: Musikkontexte: Impressionismus ... 20. Jahrhundert plus – Ü: Übung zur Vorlesung. □ PD Dr. Ralf Martin Jäger: S: Einführung in die Historische Musikwissenschaft – S: Grundlagen der Musikethnologie – Ü: Analyse. □ Dr. Rebekka Sandmeier: S: Musik und Gesellschaft I: Musik vor 1600 – Ü: Notationskunde. Weiße Mensuralnotation. □ Dr. Berthold Warnecke: Musikwissenschaft in der Praxis: Einführung in die Musikdramaturgie.

Oldenburg. Dr. Cornelia Bartsch: S: Gattung und Gender. Zur Kulturgeschichte des Streichquartetts im 18. und 19. Jahrhundert. □ Eckart Beinke: S: Neugier auf neue Klänge. Situation der Neuen Musik in der Metropolregion Bremen-Oldenburg. □ Prof. Dr. Susanne Binas-Preisendörfer: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Localize, globalize. Ethnische Repräsentationen in populären Musikformen – Koll: Lektüre- und Methodenkolloquium Musik und Medien – S: Sampling. Eine KulturTechnik. □ Karin Bösel: S: Selbst- und Fremdwahrnehmung. Wirkung von unterschiedlichen Methoden und Modellen der Musiktherapie auf emotionales, funktionales und bedürfnisnahes Erleben. □ Sarah Chaker: S: „Smells like teen spirit“. Konzepte jugendlicher Vergemeinschaftung in Theorie und Praxis. □ Prof. Violeta Dinescu: S: Streichquartette in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts – Koll: Komponistenkolloquium: Streichquartette unserer Zeit (gem. mit Jörg Siepermann). □ Barbara Filser: S: Vom Faktischen zum Fiktionalen in Neuen Medien. □ PD Dr. Kadja Grönke: S: Hofkapellmeister August Pott. Anfänge des öffentlichen bürgerlichen Musiklebens. □ Lydia Grün: S: Das Musikleben der Weimarer Republik im Spiegel der Publizistik – S: Podcasting: Konzeption, Redaktion, Distribution. □ Dr. Anja Herold: Einführung in Grundfragen des Musiklernens und -lehrens – S: Theorie und Praxis der außerschulischen Musikvermittlung – Koll: Musikpädagogische Forschungsprojekte. □ Anke Hoffmann: S: Die Zeitoper der 20er/30er-Jahre. Zeitoper heute. □ Prof. Dr. Freia Hoffmann: S: Geschlechterverhältnisse in der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts – S: Didaktik der Instrumentenkunde. □ Dr. Inge Karger: S: Sozialpsychologie der Musik. Diskussion empirischer Untersuchungen. □ Dr. Markus Kosuch: S: Szenische Interpretation von *La Traviata*. Zu einer Produktion des Staatstheaters Oldenburg 2008 (gem. mit Hanna Wanders). □ Bettina Küntzel: S: Musikunterricht in der Haupt- und Realschule. □ Julio Mendivil: S: „Jenseits der Grenzen“. Einführung in die Musikethnologie. □ Dr. Christoph Micklisch: S: Planung und Analyse von Musikunterricht. □ Dr. Wolfgang Rumpf: S: „Phonetische Poesie. Musik im Rundfunkhörspiel“. □ Volker Steinkopf: S/Ü: Oh, du fröhliche ...?! Weihnachten audiovisuell konstruiert und dekonstruiert (gem. mit Prof. Violeta Dinescu). □ Prof. Dr. Wolfgang Martin Stroh (em.): S: Hör- und musikpsychologische Experimente. □ Axel Weidenfeld: S: Musik in der Zeit der Renaissance.

Osnabrück. Prof. Dr. Bernd Enders: V/Ü: Apparative Musikpraxis II: Einführung in Musikelektronik/Multimedia – S: Klassik am Computer, arrangiert für Rock/Pop/Jazz-Ensembles – S: Vom Trommelstock zur Maus (virtuelles Seminar, gem. mit Apl. Prof. Dr. Joachim Stange-Elbe). □ OstR Mechthild Esch-Klemme: S: Unterrichtsmaterialien für den Musikunterricht am Gymnasium. □ PD Dr. Stefan Hanheide: S: Versuch über Mozarts Genialität – Ü: Einführung in die Historische Musikwissenschaft – Musikgeschichte im Überblick I: 1000–1720 – S: Hörseminar zur Vorlesung Musikgeschichte I. □ Prof. Dr. Dietrich Helms: Musikgeschichte II: 1750–1910 – S: Geschichte des Musiktheaters für Kinder – S: Die Ästhetik des Musikvideos – S: Methoden zur Analyse und Interpretation populärer Musik. □ UMD Dr. Claudia Kayser-Kadereit: S: Instrumentation/Partiturspiel. □ Ildiko Keikutt: S: Musik und Folklore: Dvořák, Bartók, Gershwin. □ Prof. Dr. Hartmuth Kinzler: Musikgeschichte im Überblick III: 20. Jahrhundert – Ü: Musik des 20. Jahrhunderts zum Kennenlernen (Audio- und Videobeispiele zur Vorlesung). □ Prof. Dr. Bernhard Müßgens: S: Grundlagen der Musikpädagogik – S: Musik und Bewegung (gem. mit Prof. Dr. Renate Zimmer, Sportwissenschaft) – S: Musikpädagogische Konzepte und Theorien – S: Psychologie des Musiklernens. □ StD Ludger Rehm: S: Didaktische Modelle und Methoden des Musikunterrichts ab 1945. □ Joachim Siegel: S: Singspiele und Spielmusiken für Grundschulen. □ Peter Witte: S: Jazz-Harmonielehre.

Regensburg. Dr. Bettina Berlinghoff-Eichler: PS: Repertoirekunde: Richard Strauss – Ü: Programmheftgestaltung. □ Graham Buckland: Ü: Instrumentationskunde – Ü: Komposition I – Ü: Dirigierkurs I. □ Prof. Dr. Siegfried Gmeinwieser: Georg Friedrich Händel und seine Zeit. □ Prof. Dr. David Hiley: Allgemeine Musikgeschichte IV (Romantik, Moderne) – Arnold Bax (1883–1953): the symphonic works (in englischer Sprache) – Kirchengesang in St. Emmeram (Regensburg) in der Blütezeit des 11. Jahrhunderts – HS: Die Choralbearbeitung in der protestantischen Kirchenmusik des Barock. □ Prof. Dr. Wolfgang Horn: HS: Kleinmeister im 19. Jahrhundert – PS: Einführung in die musikalische Analyse: Madrigale des 16. Jahrhunderts – PS: Notationskunde II (Weisse Mensuralnotation und Tabulaturen). □ Dr. Andreas Pfisterer: PS: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten: J. J. Froberger (1616–1667) – Ü: Lektüre: Grundlagen des mittelalterlichen Tonsystems. □ Dr. Michael Wackerbauer: Ü: Neue Kammermusik der 1920er-Jahre.

Rostock. Hochschule für Musik und Theater. Prof. Dr. Hartmut Möller: Historisch informierte Aufführungspraxis. Anspruch und Wirklichkeit (gemeinsam mit Prof. Dr. Britta Sweers) – HS: „Rostock Night Fever“ Reloaded. Qualitative Musiksoziologie der Jugendszene (gem. mit Dirk Villani M. A.) – HS: Representing colonial encounters through film and film music: The British in India (gem. mit Prof. Dr. Gabi Linke) – S: Vor und zurück. Musikwerke in Zeiten des Umbruchs (Videokonferenz-Seminar mit Otfried Büsing/Freiburg) – S: TheaterMusik-Theater (gem. mit Dr. Peter Ulrich) – S: Kosegarten-Vertonungen. □ Sarah Ross M. A.: Der Klang der Diaspora. Eine Einführung in jüdische Musiktraditionen. □ Prof. Dr. Britta Sweers: S: Musiktraditionen Afrikas. □ Prof. Dr. Walter Werbeck: Sinfonie und Sinfoniekonzert im 19. Jahrhundert – S/Ü: Klassik in der Musik: Mozarts Streichquartette.

Saarbrücken. Dr. Christoph Flamm: Musikgeschichte im Überblick (Antike bis 18. Jahrhundert). – HS: Debussy – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft □ Fabian Freisberg M. A.: Ü: Musikkritik. CD-Besprechungen und Konzertrezensionen. □ Prof. Dr. Wolf Frobenius: Josquins Messen, Motetten und Chansons. □ Dr. Christoph Gaiser: Georges Bizet und seine Oper *Carmen*. □ Stephanie Klauk M. A.: Ü: Laute, Vihuela und Gitarre. □ Wolfgang Korb: Musikwissenschaft und Rundfunk. □ Dr. Theo Schmitt: Ü: Notensatz. □ Dr. Ulrike Voltmer: PS: Musikpsychologie. □ PD Dr. Markus Waldura: HS: Franz Berwald. □ Prof. Dr. Rainer Kleinertz: Forschungsfreiemester.

Salzburg. Ao. Prof. Dr. Manfred Bartmann: PS: Aus der Musikethnologie/Systematischen Musikwissenschaft – S: Aus der Systematischen Musikwissenschaft, Stimmklänge im interkulturellen Vergleich. □ Dr. Robert Crow: Ü: Historische Satzlehre 1 – Ü: Historische Satzlehre 3. □ U.-Ass. Dr. Nicole Haitzinger: Einführung in die Tanzwissenschaft – Tanzgeschichte, Tanztheorien. □ Dr. Ernst Hintermaier: Musikwissenschaftliche Spezialgebiete. □ O. Prof. Dr. Claudia Jeschke: S: Aus der Tanzwissenschaft, Ballets Russes – V/Ü: John Cranko (gem. mit Dr. Ulrich Mosch). □ Ao. Prof. Dr. Andrea Lindmayr-Brandl: S: Historische Musikwissenschaft, Studien am Musikautograph. □ N. N.: Ü: Notationskunde 2. □ U. Ass. Dr. Gunhild Oberzaucher-Schüller: PS: Aus der Tanzgeschichte. Die Tanzstunde als Topos des Bühnentanzes – V/Ü: Tanzwissenschaftliche Spezialgebiete. Wien – Berlin um 1900. □ Dr. Katja Schneider: PR: Berufsspezifische Anwendungen. □ O. Prof. Dr. Jürg Stenzl: GS: Einführung in die Musikwissenschaft 1 – Musikgeschichte 4 – PS: Aus der Hist. Musikwissenschaft. Oper und Kirchenmusik im Frankreich des „Roi Soleil“.

Siegen. Prof. Dr. Hermann J. Busch: Musikgeschichte I – S: Ausgewählte Beispiele der Streicherkammermusik von Joseph Haydn bis Franz Schubert – S: Liederzyklen des 19. Jahrhunderts – S: Französische Orgelmusik von César Franck bis Olivier Messiaen – Ü: Formenlehre. □ Prof. Martin Herchenröder: S: Filmmusikkomposition – S: Grundlagen der musikalischen Komposition – Ü: Tonsatz I – Ü: Tonsatz II – Ü: Tonsatz III. □ Prof. Dr. Werner Klüppelholz: Filmmusik – S: Musik hören und Musik machen – S: Jugend und Musik – S: Musikvermittlung in den Medien (Print, Hörfunk, Fernsehen). □ Prof. Dr. Maria Luise Schulten: S: Musik und Malerei – Einführung

in die Musikpädagogik – Systematische Musikwissenschaft – S: Angewandte Musik. □ Dr. Thorsten Wagner: S: Neue Medien – S: Aktuelle Tendenzen des Jazz im Unterricht.

Stuttgart. *Musikvermittlung.* Prof. Dr. Hendrikje Mautner: PS: Musiktheater für Kinder und Jugendliche – PS/Projekt: Klaviermusik vermitteln – HS/Projekt: Hörspielproduktion: Ein Hörspiel über die Stimme (in Kooperation mit dem SWR).

Musikpädagogik. Prof. Dr. Mautner: PS: Musiktheater für Kinder und Jugendliche. □ N. N.: PS: Mit welchen Fragen beschäftigt sich die Musikpädagogik? Eine Einführung. □ Prof. Dr. Scharenberg: Musikdidaktische Modelle – HS: „auf ihre Ohren: abgestanden!“. Paul Dessau 1894–1979 – HS: Spielarten politischer Musik im Unterricht.

Musikwissenschaft. Andreas Münzmay: PS: Das „Theatralische“ als Problem und Chance der Kirchenmusik im 17. und 18. Jahrhundert.

Trossingen. *Staatliche Hochschule für Musik.* Prof. Dr. Thomas Kabisch: Musik im 20. Jahrhundert – PS: Offenes musikwissenschaftliches Seminar – HS: Hanns Eisler. □ N. N.: Kirchenmusikgeschichte III. □ Prof. Dr. Nicole Schwindt: Musikgeschichte im Überblick: Von Corelli bis Bach – PS: Quellenkunde der Musik bis 1800 – S: Musiker-Gedenken: Déploration, Tombeau, Lamento – HS: Der Oxford-Kodex und seine Musik.

Tübingen. Prof. Dr. August Gerstmeier: Divertimento und Serenade im 18. Jahrhundert – S: Franz Schubert: Klaviersonaten – S: Politisches Lied im 19. und 20. Jahrhundert. □ UMD Tobias Hiller: Ü: Solistisches Vokalensemble. □ Dr. Michael Kube: Ü: Max Reger: Orchesterwerke. □ PD Dr. Stefan Morent: Musikgeschichte I. □ Dr. habil. Gerhard Poppe: Dresdner Hofkirchenmusik im 18. und frühen 19. Jahrhundert. – S: Die Oratorien von Johann Adolf Hasse. □ Dr. Christian Raff: Ü: Analysekurs: Bruckner. □ Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid: Joseph Haydn, Streichquartette. – PS: Schlüsselwerke der Musikgeschichte – HS: Joseph Haydn: Sinfonien. □ Dr. Ann-Katrin Zimmermann: PS: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten: Quellenkunde.

Weimar-Jena. Prof. Dr. Detlef Altenburg: Hector Berlioz und seine Zeit – S: Musik und Rhetorik – 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, Prof. Dr. Frank Hentschel, Prof. Dr. Albrecht von Massow, Prof. Dr. Helmut Well). □ Prof. Dr. Michael Berg: „Meine Sprache verstehet man durch die ganze Welt“ – Joseph Haydn und die Aufklärung. □ Cornelia Brockmann M. A.: Ü: Aspekte zur Geschichte der Sinfonie von 1750 bis 1800. □ Dr. Harald Eggebrecht: Kultur- und Musikkritik als Herausforderung. □ Prof. Dr. Helen Geyer: Zwischen Frömmigkeit, Andacht und Theater II: Höhepunkte des Oratoriums ca. 1750–1830 – PS: Die deutsche Oper im 17. und 18. Jahrhundert – Ü: Instrumentenkunde. □ Dirk Haas: Ü: Gehörbildung – Musiktheorie I. □ Prof. Dr. Frank Hentschel: Musikgeschichte im Überblick I: Antike und Mittelalter – S: Musik in der Globalisierung – PS: Das Organum – Ü: Notationskunde II. □ Dr. Andreas von Imhoff: Vertriebs- und Labelarbeit als Selbstständiger in der Musikindustrie. □ PD Dr. Ralf Martin Jäger: S: Europa und der Orient. Musik im interkulturellen Dialog. □ Juri Lebedev: Ü: Partiturspiel/Partiturlkunde. □ Dr. Arne Langer (Theater Erfurt): Ü: Verdi im Theater. □ Dr. Irina Lucke-Kaminiarz: Ü: Einführung in die Archivkunde. □ Prof. Dr. Albrecht von Massow: Die Kunst des freien Willens. Möglichkeiten und Grenzen musikalischer Autonomie im 20. Jahrhundert – S: Quer zum herrschenden ästhetischen Diskurs? – Anton Bruckner (gem. mit Prof. Dr. Helmut Well) – PS: Zu welchen Interpretationsmöglichkeiten animiert Neue Musik? (gem. mit Prof. Ulrich Beetz) – Ü: Musikanalyse (Aufbaukurs). □ Christoph Meixner M. A.: Ü: Deutschsprachiges Musiktheater. Vom Singspiel zur romantischen Oper. □ Daniel Ortuno-Stühning: Ü: Formenlehre. □ Dr. Axel Schröter: Ü: Beethovens Klaviersonaten im Zeitalter der Schellack- und Langspielplatte. □ Prof. Dr. Helmut Well: Musikgeschichte im Überblick I. Von der Antike bis ca. 1600 – Musikgeschichte im Überblick III. Von der Wiener Klassik bis in die Moderne – Ü: Musikanalyse (Grundkurs). □ Saskia Woyke M. A.: Ü: Die menschliche Stimme. Phänomen im kulturellen Kontext.

Würzburg. *Musikpädagogik.* Prof. Dr. Friedhelm Brusniak: Geschichte der musikalischen Bildung – Einführung in die musikpädagogische Psychologie – S: Handlungsfelder außerschulischer Musikpädagogik (mit Exkursion). □ Bernd Kremling: Ü: Praxis der populären Musik. □ Barbara Metzger: S: Arbeitsfelder und Methoden der Elementaren Musikpädagogik und deren Modifikation für unterschiedlichste Zielgruppen. □ Elke Szczepaniak: S: Einführung in die Musikpädagogik – S: Quellentexte zur Geschichte der Musikpädagogik – S: Planung und Reflexion von Musikunterricht. □ PD Dr. Erich Tremmel: S: Grundlagen der Musikinstrumentenkunde. □ Sonja Ulrich: PS: Musikalisches Lernen und Lehren als Gegenstand empirischer Forschung. □ Wolfgang Friedrich: S: Hören – Spüren – Spielen: Programm zur basalen Förderung rhythmisch-musikalischer Elemente im Kontext Förderschule.

Musikwissenschaft. Dr. Frohmut Dangel-Hofmann: Ü: Lektüre lateinischsprachiger Texte zur Musiktheorie. □ Dr. Hansjörg Ewert: S: Wiederholung – S: Mehrstimmigkeit. □ Prof. Dr. Bernhard Janz: Chromatik in der Musik des 16. Jahrhunderts – S: Die Kammermusik von Johannes Brahms – S: Kammer- und Orchestermusik des 18. und 19. Jahrhunderts. Editionspraxis – Koll: Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (gem. mit Prof. Dr. Just und Prof. Dr. Osthoff). □ Prof. Dr. Ulrich Konrad: Antike Grundlagen der Musikgeschichte – S: Einführung in die Historische Musikwissenschaft – S: „Neue Wege“ zur Sonatenform: Ludwig van Beethoven und Franz

Schubert – Koll: Kolloquium über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten. □ Prof. Dr. Andreas Lehmann: S: Systematische Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Wolfgang Osthoff: S: Konstitutive Züge der Wiener klassischen Musik und ihre unterschiedliche Betrachtung im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Eckhard Roch: S: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft – S: Antike Schriftsteller über Musik. □ Dr. Thomas Röder: S: „Jazz“ in Deutschland bis 1933. □ Dr. Oliver Wiener: S: Musikalische Kanonbildung und „Musikgeschichte in Beispielen“. □ Prof. Dr. Martin Zenck: V/S: Schrift- und Textcharakter der Musik – S: Die Heine-Lieder Schuberts und Schumanns – S: Die Musik der Spektralistin Gérard Grisey und Hugues Dufourt.

Zürich. PD Dr. Dorothea Baumann: S: Venedig: Architektur und Musik im 15. und 17. Jahrhundert. □ Christoph Bruggisser: Ü: Vorkurs. □ Thomas Gerlich: Ü: Satzlehre I. □ Dr. Bernhard Hangartner: Ü: Musikgeschichte bis 1600. □ Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen: Musikgeschichte Russlands – S: Carl Czerny – S: Mozart-Briefe als historische Quelle (gem. mit Prof. Dr. Bernd Roeck) – Koll: Aktuelle Forschungsfragen (gem. mit Prof. Dr. Laurenz Lütteken). □ Prof. Dr. Laurenz Lütteken: Bruckner – S: Mozart in Salzburg (mit Exkursion) (gem. mit Dr. Melanie Wald). □ Dr. Ivana Rentsch: PS: Georg Friedrich Händel und die Instrumentalmusik um 1700 – Koll: Operndramaturgie (gem. mit Dr. Melanie Wald). □ Dr. Cristina Urchueguía: PS: Deutsches Lied (Einführung in die musikalische Analyse). □ Dr. Melanie Wald: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft – Koll: Operndramaturgie (gem. mit Dr. Ivana Rentsch).

BESPRECHUNGEN

OLIVER HUCK: *Die Musik des frühen Trecento. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2005. XII, 363 S., Nbsp. (Musica mensurabilis. Band 1.)*

Es bedarf schon einer besonderen Rechtfertigung, wenn 42 Jahre nach der Dissertation von Marie Louise Martinez wieder ein Buch gleichen Titels vorgelegt wird, das als Habilitationsschrift den prononcierten Anspruch auf eine neuartige Gesamtdarstellung erhebt. Aber schon bei der Lektüre der Einleitung wird dem Leser deutlich, wie notwendig ein solcher Versuch ist, die scheinbar so übersichtliche Werkgruppe des 14. Jahrhunderts erneut in den Blick zu nehmen. Völlig zu Recht weist Huck darauf hin, dass Kurt von Fischer und Nino Pirrotta „über einen Zeitraum von mehr als 40 Jahren die Forschung in einer Weise [dominierten], dass ihre Arbeiten noch heute vielfach die Grundlage von Überblicksdarstellungen bilden“ (S. 3). Warum dies bei allen Verdiensten dieser Forscher angesichts der doch einschneidend veränderten Überlieferungslage nicht länger haltbar ist, kann Huck Schritt für Schritt im Verlauf seiner Darstellung deutlich machen, und es ist oft erschreckend, wie viele Mythenbildungen sich durch einen genauen Blick auf die Werke und ihre Überlieferung in Nichts auflösen.

Eine entscheidende Voraussetzung dafür ist der Ausgangspunkt dieser Darstellung, die auf der langjährigen Arbeit einer Nachwuchsforscherguppe aufbaut – Oliver Huck war als einer der wenigen Geisteswissenschaftler Stipendiat des Emmy-Noether-Forschungsprogramms –, deren Ziel eine neue und kritische Erfassung dieses Repertoires ist. In drei Abschnitten wird nämlich „zunächst die überlieferte Musik“ (S. 4) in den Mittelpunkt gestellt, und zwar im ersten Abschnitt anonyme Ballate, Caccie und Madrigale unter dem Aspekt der Gattungszugehörigkeit, im zweiten zweistimmige Madrigale dreier Autoren, nämlich von Piero und Giovanni da Firenze und Jacopo da Bologna, und schließlich wird im dritten Teil der Versuch unternommen, anhand zwei- und dreistimmiger Madrigale Florentiner Komponisten nicht nur die Kategorie Stil in den Blick zu nehmen, sondern sogar so etwas wie einen Lokal-

stil herauszuarbeiten. Erst das Schlusskapitel geht dann auf Hintergründe, politische und kulturelle Kontexte näher ein.

Der Bezug zum konkreten Werk bewährt sich gleich im ersten Kapitel, das sehr komplexe poetische Beschreibungen und Definitionsversuche der Zeitgenossen mit der musikalischen Bestandsaufnahme konfrontiert, wobei letztere meist wesentlich mehr zur Klärung beiträgt, allerdings oft um den Preis überkommener Legenden. So lässt sich das Auftauchen der zweistimmigen Ballata auf die 1360er-Jahre datieren (S. 36), und auch die Bedeutung Pieros für die Caccia wird als Mythos entlarvt (S. 46 f.). Vor allem gelingt es Oliver Huck, die enge Verbindung von Musik und Text, allerdings nicht im grammatischen, sondern im metrischen Sinne aufzuzeigen. Dazu kommen detaillierte satztechnische Beschreibungen, die zunächst durch einen Blick auf die zeitgenössische Diskussion vorbereitet werden. Eine Fülle an Material hat Huck dabei zusammengestellt, so dass es oft nicht leicht fällt, die wesentlichen Aspekte deutlich herauszukristallisieren. Aber immer wieder kommt es in der Darstellung zu knappen, aber instruktiven Einzeldarstellungen, die das bislang Dargestellte an einem konkreten Beispiel zum Sprechen bringen. Ein Problem solcher Analysen liegt darin begründet, dass wir kein satztechnisches Regelsystem für diese Musik haben, wie es uns mit der Contrapunctus-Lehre in Frankreich gegeben ist (S. 108). Das höchst komplexe Zusammenspiel von Zielklangtechnik und melodischer Verzierung, Pirrottas „melodicità“, das sich kaum auf Gerüsttöne reduzieren lässt, versucht Huck mit zahllosen Beispielen zu erfassen, die er jeweils in den Kontext einzugliedern vermag (S. 116 zielen die Kadenzen in *Seguendo un me' sparver* auf h, nicht auf b). So gelingt es ihm auf knappstem Raum, die Forderung Alberto Gallos aus dem Jahre 1974, die „impliziten Prinzipien des Satzes“ zu rekonstruieren (S. 107), zumindest ansatzweise einzulösen. Erst ganz am Ende dieser Darstellung erlaubt sich Huck den Versuch, „Stilschichten“ herauszuarbeiten und so ein „Gattungsprofil“ zu formulieren, das sich zugleich wohltuend jeder chronologischen Spekulation enthält.

Mit diesen Arbeitshypothesen geht Huck in das 2. Kapitel, wo sich der Ansatz an Werken bewähren kann, die einzelnen Komponisten zugeschrieben sind. Dabei dient gerade das Phänomen der Zuschreibung einer historisch sehr differenzierten Auseinandersetzung mit diesem Fragenkomplex, treffen sich doch in diesem Repertoire die beiden Extreme der Überlieferungssituation, nämlich die herkömmliche anonyme Überlieferung, die im 20. Jahrhundert immer wieder zu Zuschreibungen herausforderte, gegenüber dem Zwang, etwa im Codex Squarcialupi nur zugeschriebene Kompositionen überliefern zu wollen. Klug vermag er die positiven wie negativen Aspekte beider Überlieferungsarten zu gewichten, um so zu höchst differenzierten und vorsichtigen Ergebnissen zu gelangen.

Ausgehend von Kurt von Fischers Analyse von Pieros und Jacopos Vertonung des Madrigals *Si come al canto* (S. 136 ff.) kann er nicht nur die Voraussetzungen aufdecken, die in diese Analyse eingeflossen sind, sondern gelangt schließlich zu einer weit differenzierteren Darstellung der Werke. Dabei wird gerade hier die beeindruckende Fülle der Kriterien deutlich, die Huck einzusetzen weiß. Das reicht von der Versdeklamation, die auf eine höchst problematische Überlieferungssituation verweist, über die Textunterlegung bis hin zur melodischen Ausarbeitung von Klangfolgen, die in einem höchst komplexen Verhältnis zum Satzgerüst (S. 182 ff.) stehen. Als weiterer Punkt, der bislang kaum berücksichtigt wurde, wird hier auch das Verhältnis von Komposition und Überlieferung in den Blick genommen. Insbesondere können viele rhythmische Aufzeichnungsdetails mit dem Prozess der redaktionellen Bearbeitung in Verbindung gebracht werden (S. 167 ff.). Nachdem Huck so wiederum die Voraussetzungen seiner Analysen offengelegt hat, kann er nun, wie schon im Kapitel zuvor, das Material in seiner beeindruckenden Fülle ausbreiten, wobei er öfter als zuvor exemplarische Analysen einschleibt, die den Leser gleichsam Atem holen lassen.

Das Kapitel mündet schließlich in vier äußerst knappen „exemplarischen Analysen“, denen der Versuch folgt, Zuschreibungen zu diskutieren, wobei auch hier wiederum die Analysen ergiebiger sind als die Ergebnisse des letzteren, dient es doch eher dazu, allzu schnell

gefällte Urteile als solche zu entlarven. Andererseits verharren die Analysen oft in einer Zusammenstellung zahlreicher satztechnischer und anderer Details, ohne dass es Huck gelänge, sie zu einem Ganzen zu verbinden. Auf der einen Seite mag das darin begründet liegen, dass er sich eine solche umfassende Interpretation, die über den bloßen technischen Befund hinausgeht, für das Schlusskapitel aufsparen wollte. Andererseits blendet er bewusst diejenige Kategorie aus, die für eine solche Zusammenfassung sorgen könnte, nämlich die Kategorie des Modus. Viele der Stücke, darauf kann Huck immer wieder hinweisen, sind von Hexachordstrukturen geprägt, so dass es eigentlich ein kleiner Schritt wäre, diese Hexachord-Kombinationen zu modalen Strukturen zu verknüpfen. So wird S. 186 ff. ausführlich die Bildung von Kadenzen nach a im Codex Rossi dargestellt, wobei aber die formale Funktion dieser a-Klauseln ausgeblendet bleiben muss. Dabei könnte diese Funktion häufig Aufschluss darüber geben, ob die Klausel halbschlüssig über ein – im Vorfeld häufig erscheinendes – b-molle oder über ein b-durum erreicht wird. Das betrifft auch die Diskussion der Vorzeichensetzung etwa bei Lorenzo (S. 239 ff.), die deutlich auf einen französischen Gebrauch im Sinne von Modusdarstellungen zu weisen scheint. Auch die Sequenztechnik der Madrigale Lorenzos ist ohne Antwort auf die Frage nach dem zugrunde liegenden Modus nicht zufriedenstellend zu beantworten (vgl. vor allem S. 254). Und die zahlreichen Stücke, die auf einem a-Klang enden, können eben Transpositionen in auf- wie in absteigender Richtung sein – mit den entsprechenden weitreichenden Konsequenzen.

Damit sind wir aber schon mitten im 3. Kapitel angekommen über die „musicisti fiorentini“ und deren „Personal-, Gattungs- und Lokalstil“, das wiederum eine beeindruckende Fülle an Argumenten für satztechnische Gemeinsamkeiten und Differenzierungen vorlegt, so dass solche kritischen Anmerkungen doch eher in den Hintergrund rücken. Erst im 4. Kapitel kommt es dann zu einer Zusammenfassung, die den Blick auf die politischen und kulturellen Hintergründe des Komponierens am Hofe der Visconti und in Florenz freigibt. Überhaupt erscheint dieses letzte Kapitel wie befreit von der schwierigen Last der mühsamen Argumen-

tationswege, so dass der Autor endlich uneingeschränkt mit seinen profunden Kenntnissen aufzutrumphen vermag und nunmehr die Zusammenhänge in einem unverstellten Blick erscheinen. Und in den beiden abschließenden Analysen der Motetten *Ave regina celorum* von Marchettus von Padua und *Cantano gli angiolieti* erlaubt er sich einen Blick über den Notentext hinaus zu einer weitreichenden Interpretation, die man doch manches Mal vermisst hatte, obgleich man immer der Notwendigkeit des streng argumentativen Vorgehens zu folgen bereit war.

Mit dieser Arbeit hat Oliver Huck Vorgaben gemacht, die einzulösen die Editionsbande hoffen machen. Erst mit ihrer Hilfe wird es dann möglich sein, sich in neuer und intensiver Weise auf eine umfassende Neuinterpretation des Repertoires zu stürzen. Den Weg dafür bereitet zu haben, ist eines der großen Verdienste dieses Eröffnungsbandes der Reihe *Musica mensurabilis*.

(März 2007)

Christian Berger

JENNIFER NEVILE: The Eloquent Body. Dance and Humanist Culture in Fifteenth-Century Italy. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 2004. X, 247 S., Nbsp.

Studien über den Renaissancetanz, der sich vor allem an den italienischen Höfen des 15. und 16. Jahrhunderts zu einer hoch differenzierten Kunstform entwickelte, sollten naturgemäß zumindest zwei Untersuchungsperspektiven miteinander verbinden: einen auf die tänzerisch-choreographischen Sachverhalte konzentrierten Fokus und einen an den hiermit korrespondierenden, musiktheoretischen wie -praktischen Fragestellungen interessierten Blickwinkel. Die unmittelbare und enge Anbindung eines kunstreich geformten Tanzes an die Musik war bis zur Herausbildung des dramatisch geprägten Bühnentanzes, der sich zunehmend über die Dichtung und Bildende Kunst legitimierte, von geradezu existenzieller Bedeutung: Zur Etablierung der Tanzkunst als einer ‚gehobenen‘ Umgangsform der Adelsgesellschaft bedurfte es in der Tanztheorie ebenso wie in der Tanzpraxis geschickter Strategien, die sie – im Zuge der neu aufkeimenden Antikenrezeption und insbesondere innerhalb des Quadriviums der mathematischen Künste

Musik, Arithmetik, Geometrie und Astronomie – als eine betont geistreich-intellektuelle Unterhaltung humanistischen Anspruchs erscheinen lassen sollten. Durch diese philosophisch-kunsttheoretische Kontextualisierung der höfischen Tanzkunst und die Skizzierung entsprechender gesellschaftspolitischer Hintergründe erweitert Jennifer Nevile ihren musik- und tanzwissenschaftlichen Ansatz um eine kulturwissenschaftliche Dimension, die dieses faszinierende Frühstadium unserer abendländischen Tanzkultur aus seinem Mauerblümchendasein sowohl innerhalb der Musikwissenschaft als auch der – zur Zeit in erster Linie an Entwicklungen des 20. Jahrhunderts interessierten – Tanzwissenschaft führen könnte. In Anbetracht der traditionsreichen Ausklammerung des Tanzes aus den Geisteswissenschaften wendet sich Nevile explizit an Vertreter unterschiedlichster Fachdisziplinen (S. 5), so dass sich ihre Publikation auch in besonderem Maße als Fachliteratur zu interdisziplinär angelegten Lehrveranstaltungen eignet, die gerade den ursprünglichen Verbund der Künste – und dessen kulturelle ‚Beweggründe‘ – wieder erneut in das Blickfeld zu rücken beabsichtigen.

Im Zentrum ihrer Erörterungen stehen überlieferte Schriften bzw. Traktate der – im wortwörtlichen Sinne – federführenden italienischen Tanzmeister des Quattrocento: Domenico da Piacenza, Antonio Cornanzano und Guglielmo Ebreo da Pesaro. Sie äußerten sich in ihren zwischen 1440 und 1463 verfassten Abhandlungen nicht nur zu pragmatisch-praxisorientierten Sachverhalten, sondern auch zu philosophischen Konzepten ihrer Profession. Die Entschlüsselung dieser Quellen im Original ist wesentlich schwieriger als es Neviles Ausführungen vermuten lassen – und gerade das zeichnet ihre Studie aus: Ungeachtet profunder Analysen für den bereits mit der Materie vertrauten Kenner, der nicht zuletzt durch detaillierte Tanz- und Musiktranskriptionen im Anhang auf seine Kosten kommt, vermag die Autorin ebenso einem vergleichsweise voraussetzungslos an der Materie interessierten Leser komplexe Sachverhalte anschaulich darzulegen.

Hierbei werden zunächst die in den ausgewählten Tanzabhandlungen thematisierten Balli, Bassadanze und Moresche in ihren tänze-

risch-choreographischen Charakteristika und jeweils spezifischen soziokulturellen Kontexten (Orte, Anlässe/Intentionen und Ausführende der Tänze) besprochen. Die „Literarisierung“ der Tanzkunst durch die seinerzeit ungewöhnlich umfangreichen Tanzschriften erachtet Nevile als eine typisch humanistische Erscheinung und widmet sich in diesem Zusammenhang auch formal-strukturellen, argumentativen und sprachlich-terminologischen Parallelen zwischen diesen Erörterungen und anderen humanistischen Abhandlungen. Einen weiteren, bedeutenden Themenkomplex bildet schließlich die „Intellektualisierung“ der Tanzkunst auf der Basis mathematisch-arithmetischer bzw. numerisch ordnender Proportionsverhältnisse in den Schrittkombinationen, im Tempo ihrer Ausführung und in den Raumwegen (hierbei erläutert Nevile eingehend die Problematik der tänzerischen Misurenlehre durch ihre uneinheitliche Handhabung und in ihrem Unterschied zur musikalischen Mensurallehre, an der sich die Tanzmeister strategisch klug agierend orientierten).

Besonders bemerkenswert sind die bereits in diesen Tanzschriften des 15. Jahrhunderts deutlich erkennbaren Indizien auf eine affektiv, beredete Körpersprache, die Nevile als „eloquent body“ umschreibt und in ihrer weitreichenden Bedeutung auch durch den mottoartigen Buchtitel unterstreicht: Die Körperbewegungen können – so die Tanzbuchautoren – als Ausdruck „seelischer Bewegungen“ bzw. der psychischen Verfasstheit einer Person gelesen werden, da – wie bereits antike Schriften belegen – eine unmittelbare Korrespondenz zwischen ‚inneren‘ und ‚äußeren‘ Bewegungen bestehe. (In weiterer Konsequenz war man – wiederum in Anlehnung an antike Lehrmeinungen – der Ansicht, dass eine ‚defekte‘ psychische oder moralische Konstitution durch Musik und Tanz geheilt werden könne.) Was hier zunächst noch in einem kleinen, elitären gesellschaftlichen Rahmen vorgedacht bzw. praktiziert wird, soll im 17. Jahrhundert – weiterhin vor dem Hintergrund einer intensiven Antikenrezeption – zu der folgenreichen Entwicklung einer Affektsprache des Bühnentanzes beitragen. Ebenso soll noch im 17. Jahrhundert die bereits im 15. Jahrhundert ausformulierte, auf neuplatonisches Gedankengut zurückgehende Idee der Wechselwirkung zwi-

schen mikro- und makrokosmischen Konstellationen durch Musik und Tanz nachwirken, weshalb letzterer zunächst weniger als eine betont physische Körperkunst begriffen wurde als vielmehr eine sinnlich-erfahrbare Philosophie darstellte (und das wiederum mag an den ‚Konzepttanz‘ unserer Tage erinnern, der ebenso gerade den intellektuellen Anspruch von Körperbewegungen zu betonen sucht, um den Tanz als Wissenschaft zu etablieren – wenn auch mit größter Skepsis gegenüber ‚die Kreativität einengenden‘ musikalischen Komponenten).

Neviles im tänzerisch-musikalischen Detail fundierte Darstellung bietet inhaltlich und methodisch eine überaus anregende Lektüre, die das Nachdenken über unsere Tanzgeschichte – allen und nicht zuletzt auch musikwissenschaftlichen Vorbehalten zum Trotz – als äußerst lohnenswert für das Verständnis größerer kultureller Zusammenhänge erscheinen lässt. Als Defizit fällt allein auf, dass Ergebnisse der historischen Anthropologie deutscher Provenienz, die sich in jüngerer Zeit auch verstärkt dem Renaissancetanz widmete, stillschweigend ignoriert werden. Das erscheint um so unverzeihlicher, als Nevile die Ausklammerung des Tanzes aus (allerdings älteren) soziologisch orientierten Renaissance-Studien des angloamerikanischen Sprachraums eigens bedauert, um den neuen Ansatz ihrer Arbeit zu unterstreichen (S. 4). Vermutlich wird sich daran so schnell nichts ändern: Während gerade innerhalb der deutschsprachigen Tanzwissenschaft die angloamerikanische Literatur intensiv rezipiert und nicht selten toposartig zitiert wird, stellt der umgekehrte Fall – aufgrund von Sprachbarrieren – eher die rühmliche Ausnahme als die ersehnte Regel dar.

(November 2006)

Stephanie Schroedter

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

Die Geschichte der römischen Kirchenmusik im 16. Jahrhundert scheint auf den ersten Blick gut erforscht zu sein. Allerdings beziehen sich die meisten Notenausgaben und wissenschaftlichen Studien auf die lateinischsprachige

liturgische Musik. Wesentlich weniger bearbeitet dagegen wurde das umfangreiche Feld der außerliturgischen Andachtsmusik, die im Laufe des 16. Jahrhunderts in Rom und anderen italienischen Städten eine enorme Popularität besaß. Eine gleichsam doppelte Missachtung erfuhr bislang die Lauda, indem sie einerseits als unvollkommene Vorläuferform des Oratoriums angesehen und andererseits ihre schlechte Satzweise als minderwertige Kompositionsqualität angesehen wurde.

Lothar Schmidt widmet sich nun in einer ausführlichen und hervorragend recherchierten Studie dieser vernachlässigten Gattung italienischsprachiger Werke, die von vornherein nicht für eine liturgische Praxis vorgesehen, sondern im Rahmen von Andachten angesiedelt waren. Dabei trägt er nicht nur erheblich zur ‚Ehrenrettung‘ der römischen Lauda bei, sondern stellt die Gattung auf der Basis exakter Quellenarbeit in einen größeren theologischen und zeitgeschichtlichen Zusammenhang.

Ausgangspunkt von Schmidts Überlegungen bildet die differenzierte Analyse des 1563 in Rom erschienenen *Primo libro delle laudi* von Giovanni Animuccia, dessen Publikation im institutionellen Kontext der römischen Oratorianer um Filippo Neri zu sehen ist. Im textlichen und musikalischen Vergleich mit dem Florentiner Lauden-Repertoire aus der ersten Jahrhunderthälfte – überliefert vor allem in einem von Serafino Razzi herausgegebenen Sammelband unter dem Titel *Laudi spirituali* – weist Lothar Schmidt überzeugend nach, dass Animuccia zahlreiche traditionelle Werke übernahm und im Sinne einer „musikalischen Varietas“ bearbeitete.

Dem Vorwurf kompositorischer Primitivität in der Lauda begegnet Schmidt mit Ausführungen zur „simplicitas“ als wesentliche Kategorie in der Musikauffassung Girolamo Savonarolas, der an der Schwelle zum 15. Jahrhundert ein Förderer des Laudengesangs in Florenz war. Anschließend wird auch das zweite Laudenbuch Animuccias von 1570, das eine enorme Bereicherung des Repertoires darstellt, einer genauen Untersuchung unterzogen. Der Druck enthält auch zahlreiche lateinischsprachige Vertonungen, deren kompositorischer Anspruch im Vergleich zu den früheren Lauden-Veröffentlichungen deutlich gestiegen ist.

In einem weiteren großen Abschnitt wid-

met sich Lothar Schmidt dem römischen Lauden-Repertoire nach Giovanni Animuccias Tod (1571) bis zum Ende des Jahrhunderts, einer Zeit, in der die stetig an Bedeutung zunehmende Congregazione dell’Oratorio ihren Einfluss auf die Gattung verstärkte. Im Mittelpunkt stand die Funktion der Lauda als einfaches, allgemein verständliches Gebet, der sich die Form unterordnete. Kompositorische Kunstfertigkeiten, wie noch im zweiten Laudenbuch Animuccias anzutreffen, wurden im Sinne einer neuen „simplicitas“ weitgehend zurückgenommen. Hinzu kam jedoch ein weiterer, ganz wesentlicher Aspekt: die Übernahme ursprünglich weltlicher Canzonetten in den geistlichen Kontext. Schmidt betont hier nachdrücklich seine These einer systematischen „Verchristlichung“ von Musik. Als Kronzeugen hierzu führt er Carlo Borromeo an, der die Beschlüsse des Tridentiner Konzils zur Verbannung weltlicher Musik aus dem Gottesdienst – zumindest in seiner Diözese Mailand – durch eine Umdeutung säkularer Gattungen durchsetzen wollte.

Ein wenig unvermittelt endet an dieser Stelle der Textteil des Buches und lässt dadurch Raum für eigene Schlussfolgerungen. Es folgt ein umfangreicher Notenanhang, der insgesamt 51 in tadellosem Partitursatz wiedergegebene Kompositionen, u. a. von Giovanni Animuccia, Serafino Razzi, Georgio Borgia sowie anonymer Verfasser, enthält, gewissermaßen als praktischer Beleg für die ausführlichen Analysen und Thesen. Genaue Quellenbeschreibungen und die vollständige Textwiedergabe der Werke runden die ausgezeichnete Dokumentation ab.

Lothar Schmidt ist es mit seiner Studie in eindrucksvoller Weise gelungen, eine längst überfällige objektive Einschätzung der Gattung Lauda vorzunehmen und damit einen wichtigen Beitrag zur umfassenderen Kenntnis der römischen Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts zu leisten.

(Dezember 2006)

Bernhard Schrammek

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.)

ATHANASIUS 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.

In den letzten Jahren hat sich in der Forschung zu Athanasius Kircher viel verändert. Der (so Umberto Eco) „aufgeblasene Jesuit“ ist nicht mehr als sammelwütiger Vielschreiber verschrien, sondern als Universalgelehrter erkannt, dessen Schriften der Ordnung der Dinge nachspüren. In der Musikwissenschaft blieb der Umfang der Kircher-Forschung freilich beschränkt. Auch wenn seit den späten 1980er-Jahren die Zahl der Publikationen zunahm, blieb Ulf Scharlaus Dissertation von 1969 die einzige zusammenhängende Untersuchung. Aber wie bei wenig anderen Themen ist die Gesamtdarstellung bei Kircher regelmäßig nötig, da die Spezialisierung nicht das Gedankengebäude zeigt, das die disparaten Elemente trägt. Melanie Wald hat sich die Aufgabe gestellt, ein solches neues Gesamtbild auf dem Wissensstand unserer Zeit zu entwerfen. Nicht nur das: Der von ihr herausgegebene Nachdruck von Andreas Hirschs Teilübersetzung der *Musurgia universalis* von 1662 macht diese Quelle wieder zugänglich, nachdem der ‚alte‘ Nachdruck lange vergriffen und in der *Bibliotheca musica-therapeutica* mit entsprechendem Kommentar unglücklich platziert war. Das neue Nachwort lässt zwar auch einige Wünsche offen, doch liegt das bei einführenden Texten in der Natur der Sache. Die Reproduktion sieht gut aus, es ist auch wieder das Titelpuffer der lateinischen Ausgabe beigegeben. Mit Scharlaus Reprint der *Musurgia*, der 2004 bei Olms wieder herauskam, sind damit die wichtigsten Quellen greifbar.

„Welterkenntnis aus Musik“ überschreibt Wald ihre Studie, und es geht um die *Musurgia* in der Universalwissenschaft des 17. Jahrhunderts. Dass in Kirchers Ordnung des Wissens alles mit allem verknüpft ist und, wie es im zweiten Band heißt, „musica nihil aliud est quam omnium ordinem scire“, macht Wald zum Ausgangspunkt. Kircher wird als Exponent seiner Zeit porträtiert, die mit ihrem Weltbild aus Analogien, Kombinationen und Korrespondenzen in mancher älteren Literatur als Beginn

des Zeitalters der Naturwissenschaft defizitär beschrieben wurde. (Insofern scheinen mir Vladimir Karbusickys Argumente gegen Hans Heinrich Eggebrechts Kircher-Passage in *Musik im Abendland* nicht trifftig: *Wie deutsch ist das Abendland?*, Hamburg 1995.) Kirchers Zugang zum Wissen überlagert verschiedene Muster: das des Universalgelehrten, des Jesuiten, deutsche und römische Einflüsse, vermittelt durch kommunikative Netzwerke unterschiedlicher Qualität (Jesuiten, ‚Gelehrtenrepublik‘, politische Elite). Bereits Scharlau zeigte, dass Skizzen zu den Illustrationen der *Musurgia* in Kirchers Korrespondenz ihren Ursprung haben. Kircher wird in dieser Deutung zu einem Autor, der auf der Basis typischer Ordnungssysteme eine charakteristische Ordnung des Wissensraums der Musik entwarf.

Nach diesen Vorüberlegungen beginnt die eigentliche Auseinandersetzung mit der *Musurgia universalis*. Wald sieht den Text im Zusammenhang des Enzyklopädismus und erläutert Ähnlichkeiten und Unterschiede zu den Artes liberales. Einige Einwände seien erlaubt: Hinweise auf den Bezug zum Quadrivium können präziser als am *Organum mathematicum* (erhalten in Braunschweig, Florenz und München, beschrieben von Caspar Schott) und dem boethianisch betitelten Vorlesungsskript *Institutiones mathematicae* in der *Mathematica curiosa* erkannt werden, einem in zwei Manuskripten überlieferten Plan zu den quadrivialen Disziplinen. Die folgende Diskussion der Ordnungskriterien der *Musurgia* übersieht Leslie Blasius' aufschlussreiche Untersuchung „Mapping the Terrain“ in der *Cambridge History of Western Music Theory* von 2002. Und das Bild „einer Welt, die Gott wie ein Netz in seinen Händen hält“ (S. 48), könnte prononcierter sein: Eben dieses Netz aus arkanen Knoten zeigt das Frontispiz zu *Magnes* (1641) und, vereinfacht, das zum *Magneticum naturae regnum* (1667). Das ‚Universale‘ in der lateinischen Doppelbedeutung des Allumfassenden und auf Eines Gerichteten steht jedenfalls im Kern des Buchs, das die analogische, kombinatorische und hierarchische Struktur der Welt imitiert und in der *Arca musarithmica* ‚begreifbar‘ macht.

Die Formulierung *Ars magna*, die Kircher mehrfach aufgriff (mit antithetischen Konstruktionen in *Ars magna lucis et umbrae* und

Ars magna consoni et dissoni) und in der *Ars magna sciendi* abstrahiert, sieht Wald erstens als intertextuelle Verknüpfung im Gesamtwerk, zweitens als Rekurs auf Ramón Llull's *Ars magna* von 1274: mit Blick auf die eminente Rolle der Kombinatorik für die *Arca musarithmica* und die Methode der explizit auf Llull bezogenen *Ars magna sciendi* eine nahe liegende These. Man möchte gleich weiterfragen, ob die umfangreiche lullistische Sammlung des Priesterseminars in Mainz damit in Verbindung stehen könnte, wo Kircher von 1624 bis 1628 studierte. Bestechend sind Walds Überlegungen, die Struktur der *Musurgia* in Zahlenverhältnissen zu deuten, also gleichsam die Intervallelehre auf die Gliederung zu projizieren, so dass „Darstellung und Dargestelltes konvergieren“ (S. 72). Eine spezielle Untersuchung gilt den Bildbeigaben der *Musurgia* als eigenständigen Bedeutungsträgern, ein Exkurs widmet sich dem *Iconismus XXIII (Harmonia nascentis mundi)*. Die Überlegungen zum Zweck des Bild- und Zeichenprogramms sind aufschlussreich; Wald bringt sie mit Kirchers sprachgeschichtlichen Gedanken in Verbindung (wobei generell, auch zur Musik, ein stärkerer Bezug zum *Oedipus Aegyptiacus* schön gewesen wäre). Auch hier einige Anmerkungen: Wenn die Autorin zu Recht die überwältigende Optik der *Musurgia* gegen die Schriften von Mersenne und Kepler stellt (S. 88), könnte man doch hinzufügen, dass Kircher gerade von ihnen Abbildungen übernahm. Die Apotheose des *Organum decaulum* wäre noch mit dem Diagramm auf S. II/450 zu ergänzen, das als optischer Schlusspunkt der *Musurgia* oft unterschätzt wird, und die Einordnung in Musik-Allegorien des 17. Jahrhunderts, die 2003 Dieter Gutknecht in *Musik als Bild* skizzierte (auch zu Fludds *Templum musicae*-Symbol, das Wald kurz untersucht), hätte mehr Raum verdient.

Wald spricht nun die Argumentationsmuster der *Musurgia* und den „Platz der Musik in einem veränderten disziplinären Umfeld“ an (S. 90). Kircher verknüpfe die platonische mit der aristotelischen Tradition. Das Quadrivium erscheine in neuer Deutung, indem Kircher die Disziplinen in „principales“ und „minüs principales“ teile und die Relevanz der sinnlichen Wahrnehmung hervorhebe. Ein Exkurs zum Status des Experiments führt diese Überlegung weiter. Arithmetik und Geometrie mögen für Kircher methodisch

unkomplizierter sein, Optik und Akustik scheinen offenbar gewinnbringender zu untersuchen.

Danach geht es um die *Magia naturalis*, ein Forschungsfeld, das in letzter Zeit intensiv bestellt wurde. Sachkundigentwirrt Wald einige Fäden dieses spannenden Ideenbündels. Natürlich könnte man mehr dazu schreiben; immerhin nimmt die Magie einen zentralen Platz in Kirchers Gedankengebäude ein. Zum Beispiel wäre ein Rekurs auf den an anderer Stelle kurz erwähnten Tarantismus möglich gewesen, bei dem Kircher auf *Magnes* verwies, das Buch über okkulte Verbindungen und Fernwirkungen. Trotzdem gibt Wald einen schönen Überblick über das Thema, das seit Ficino und Zarlino eine Begründung für die „mirabili effetti“ der Musik anbot. Allerdings scheint mir ein Fehler in der Aussage zu bestehen, dass Kirchers „erstmalig so forsch durchgeführte Nivellierung der Distinktion zwischen musicus und cantor“ ein „bislang unerhörtes Ideal des musicus perfectus“ bedeute (S. 113). Der „musicus perfetto“ war bereits das Ziel von Zarlinos *Le istituzioni harmoniche* (Prima parte, cap. 11), die Kircher mehrmals zitiert („numero senario“, „numero sonoro“). Wahrscheinlich entspringt Kirchers „musicus perfectus“ („qui Theoriam praxi iungit“: *MU*, lib. II, cap. III) der gleichen Quelle. Damit wäre auch der Konnex zum Akademie-Gedanken gestärkt, der die Zarlino-Rezeption bis ins 18. Jahrhundert begleitete.

Den Bezug zu den Protagonisten der Universalwissenschaft stellt das nächste Kapitel her, das die faszinierende Kommunikation von Fludd, Kepler, Kircher und Mersenne behandelt. Dass der „lullistisch-kombinatorische Hintergrund“ in diesem Diskurs auf Kircher beschränkt sei (S. 119), scheint mir zu apodiktisch; Eberhard Knobloch hat mehrmals auf Mersennes Beiträge zur Kombinatorik hingewiesen und ist möglichen Einflüssen auf Kircher nachgegangen.

Von Kirchers Austarieren von Theorie und Praxis handelt das nächste Kapitel. Wald sieht die *Musurgia universalis* als eine pädagogische Schrift; sie möchte sogar widersprüchliche Aussagen im Buch als didaktisches Kalkül erklären. Ob Kircher nicht doch ab und zu in der Fülle des Stoffs den Überblick verlor, sei dahingestellt. Die *Arca musarithmica* porträtiert Wald als einen Experimentierkasten zum Weltbild (neben den praktischen Nutzenanwen-

dungen); es hätte die Sache abgerundet, zudem auf das offensichtlich didaktische *Organum mathematicum* näher einzugehen, gleichsam das Propädeutikum dazu. Die Prinzipien von Analogie und Kombinatorik sind verdinglicht, Komposition als Kombination analog strukturierter Elemente macht die Bauprinzipien des Kosmos begreifbar. (Insofern scheint mir die Übersetzung von „ad perfectam componendi notitiam“ mit „zum vollkommenen kompositionspraktischen Wissen“ zu modern [S. 141]; Kircher spielt hier mit der wörtlichen Bedeutung von ‚componere‘.) Offen bleibt, wie Kircher die Tafeln oder Stäbe generierte, wie er also das Material vorstrukturierte, um die Illusion allumfassender Kombinierbarkeit zu geben; ausgesprochen spannend könnten die ebenfalls 1650 erschienenen Verbesserungsvorschläge dazu sein. Immerhin setzt dies eine kombinatorisch umformulierte Satzlehre voraus, die Kircher in der *Musurgia* (lib. V) und im Gesamtwerk schon früher von langer Hand vorbereitetete.

Kirchers Idealbild der Musik schließt die Autorin nicht nur mit Jacques de Liège und Marsilio Ficino, sondern auch mit Martin Luther kurz und fragt, ob in solchen Grenzüberschreitungen ein Grund für die intensive Kircher-Rezeption der deutschen Protestanten um 1700 liegen könnte. Skeptischer sehe ich die Ansicht, Kircher habe sich „den Partiekämpfen der Musiker [...] verweigert“. Selbstverständlich – er kennt und nennt den „stylus phantasticus“ und möchte ihn nutzbar machen. Aber trotzdem zählt seine Definition (*MU*, lib. VII, cap. V) distanziert auf, welche Ordnungskriterien diesem Idiom fehlen, und als Beispiele bringt er (wie Wald ab S. 159 ausführt) insbesondere Musik römischer Komponisten bzw. Besucher – in diesem Fall kontrapunktische Musik von Froberger und Kerll. Die venezianischen Toccaten, die schon 1607 in Bernhard Schmidts *Tabulatur Buch* in Deutschland eingeführt waren, kommen hingegen gar nicht erst vor: eine Wertung nicht durch Polemik, aber doch durch die Auswahl der Exempla. Überlegungen zu Kirchers Bild von der Musikgeschichte, zur Musik als „discors concordia“ und zum Wort ‚Musurgia‘ runden die Studie ab, bevor die Autorin am Schluss etwas überraschend Nachwirkungen des magischen Weltbilds um 1800 in den Blick nimmt.

Melanie Walds Studie über Kircher ist ein wichtiger Baustein zum Verständnis des Musikbegriffs im 17. Jahrhundert, der über die Untersuchungen von Dammann und Scharlau hinausgeht. Kircher macht es möglich, über spannende Fragen nachzudenken, und die Autorin hat sein Angebot reichlich genutzt. Es wäre zu wünschen, dass ähnliche Anstrengungen zu Kepler (Dickreiters Studie ist zur geistesgeschichtlichen Einordnung ergänzungsbedürftig), Mersenne und Fludd unternommen würden. Wenn oben einige Probleme – Versehen, Lücken, diskutierbare Thesen und Gewichtungen – von Walds Buch angesprochen wurden, sollen sie es nicht diskreditieren. Dass ihr Buch (übrigens nahezu makellos redigiert) Aussagen so klar formuliert, dass sie Fragen aufwerfen und Diskussionen provozieren, ist nicht das geringste Verdienst der Autorin.

(Februar 2007)

Christoph Hust

KAI KÖPP: Johann Georg Pisendel (1687–1755) und die Anfänge der neuzeitlichen Orchesterleitung. Tutzing: Hans Schneider 2005. 531 S., Abb., Nbsp.

Johann Georg Pisendel, der Konzertmeister der Dresdner Hofkapelle von 1728 bis 1755, hat in jüngster Zeit verstärkt das Interesse der musikalischen Praxis und der Musikwissenschaft auf sich gezogen. Ersteres zeigt eine Reihe von CD-Einspielungen seiner Violin- und Orchesterwerke, letzteres die anlässlich des 250. Todestages des Musikers 2005 in Dresden veranstaltete Pisendel-Konferenz und die im selben Jahr publizierte Dissertation von Kai Köpp.

Köpp legt ein gründliches, durch umfangreiche Quellenrecherchen fundiertes und detailreiches Buch vor; er stellt sich das Ziel herauszuarbeiten, welche Aufgaben Pisendel in Dresden als Konzertmeister zu erfüllen hatte und inwiefern die von Jean Jacques Rousseau, Francesco Algarotti, Johann Joachim Quantz, Georg Philipp Telemann, Lorenz Christoph Mizler, Joseph Riepel und anderen gerühmte Musizierpraxis und -disziplin der Dresdner Hofkapelle im 18. Jahrhundert auf Pisendels Wirken als „Orchestererzieher“ zurückzuführen ist. Köpp lässt die Tätigkeit Pisendels als Virtuose und Komponist bewusst außer Acht und widmet sich mit der Orchesterleitung demjenigen

Berufsfeld Pisendels, dem er die höchste historische Bedeutung zumisst; wegen dieser Fragestellung kann Köpp mit einem breiten Interesse in der Dresden-Forschung rechnen, war doch jedem, der sich bislang mit den Kompositionen von Pisendels Zeitgenossen Johann David Heinichen, Jan Dismas Zelenka und Johann Adolf Hasse auseinandersetzte, bewusst, wie wenig im Grunde über die Musizierpraxis der Hofkapelle bekannt ist.

Köpp widmet sich in der ersten Hälfte seiner Publikation zunächst ausführlich der Biographie und Ausbildung Pisendels. Die Fakten dafür gewinnt er aus den drei frühesten Lebensbeschreibungen Pisendels und verifiziert sie – wo das möglich ist – durch weitere, zum Teil erstmals vorgelegte Dokumente vor allem aus den Hofakten im Sächsischen Hauptstaatsarchiv. In der zweiten Hälfte des Buches wird der Komplex der Orchesterleitung durch Pisendel bearbeitet. Hier interessieren Köpp drei Punkte: erstens, welche Aufgaben ein Konzertmeister zur Pisendel-Zeit prinzipiell innehatte, zweitens, wie Pisendels Tätigkeit als Konzertmeister bezüglich der Dresdner Orchestermusiker konkret aussah und drittens, welche Charakteristika die Repertoiregestaltung Pisendels in Dresden aufweist.

Die Obliegenheiten des Dresdner Konzertmeisters stellt der Autor vor die Folie des Aufgabenbereichs von Konzertmeistern an anderen Höfen, die er minutiös anhand von Lexikoneinträgen und musiktheoretischen Schriften des 18. und 19. Jahrhunderts (von Sébastien de Brossard, Johann Gottfried Walther, Heinrich Christoph Koch, Johann Adolph Scheibe und Johann Joachim Quantz) sowie verschiedenen Bestattungsdokumenten für Hofkapellmeister anderer Höfe beleuchtet. Anhand dieser Dokumente illustriert Köpp an konkreten Beispielen, was man gemeinhin als Doppeldirektion von Konzert- und Kapellmeister bezeichnet: So hat der Konzertmeister die Aufgabe, die Instrumentalmusik in Kammer und Kirche zu leiten und trägt dabei die Verantwortung für die Auswahl der Kompositionen, für die Instrumente, Noten, Proben und die musikalische Qualität. Bei Aufführungen in Kirche und Theater in Anwesenheit des Kapellmeisters hat er für die Musizierdisziplin des Instrumentalparts Sorge zu tragen und leitet die Opernproben bis zur Generalprobe.

Es gelingt Köpp zu zeigen, dass Pisendel für die Aufführungen und die Musizierweise der Dresdner Hofkapelle eine kaum zu überschätzende Rolle einnahm, was die musikalischen Quellen belegen, in denen sich von der Hand Pisendels zahlreiche Eintragungen finden bis hin zu den Tempovorgaben in den Opern. Köpp vermag ferner – geschult durch seine vielfältigen eigenen Musiziererfahrungen in Ensembles für Alte Musik – den bereits bekannten Quellen neue Erkenntnisse über die Anordnung der verschiedenen Orchesterbesetzungen im Opernhaus, bei der Tafel- und Kammermusik abzugewinnen.

Nicht so überzeugend argumentiert Köpp indes zur Aufgabenverteilung zwischen Pisendel und Hasse (S. 346–354). So vertritt er die Ansicht, dass es in Dresden zur Hasse-Zeit – als Besonderheit – keine Doppeldirektion gegeben habe und die Rolle Hasses als Kapellmeister sich neben der Bereitstellung der Kompositionen bei den Aufführungen nur auf die Begleitung der Rezitative erstreckt habe. Nach Köpps Ansicht wurde Pisendel auch in den Operaufführungen, wenn der Kapellmeister Hasse am 1. Cembalo saß, „de facto zum Operndirigenten, der nach vorausgegangener Verständigung in Anwesenheit des Komponisten dessen Werk leitete, während dieser sich auf die Koordination mit der Bühne konzentrieren konnte“ (S. 352). Als Beleg für diese These führt Köpp u. a. das Stimmenmaterial zu Hasses *Cajo Fabricio* (1734) an und verweist auf Eintragungen Pisendels bis hin zu „Dirigierchiffren“ von seiner Hand für die Angabe von Tempo und Takt; indes ist *Cajo Fabricio* gerade hinsichtlich des Proben- und Arbeitsrhythmus' kein „repräsentatives Beispiel“ (S. 355) für eine Operaufführung Hasses in Dresden, wurde diese Oper doch zum Amtsantritt Hasses aufgeführt, wodurch für spätere Uraufführungen ein anderer Arbeitsablauf zu vermuten ist. Außerdem begründet Köpp die Annahme, dass keine Doppeldirektion existiert habe, mit Ausführungen von Quantz im *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlin 1752), die er als „repräsentativ für die Dresdner Praxis unter Pisendel“ ansieht (S. 308). Eine Bezugnahme von Quantz' Traktat auf seine Erfahrungen in Dresden soll hier gar nicht bestritten werden, aber diese Schrift muss nicht zwingend im Sinne einer Quelle zur Dresdner Aufführungs-

praxis die Aufgaben Pisendels als Dresdner Konzertmeister widerspiegeln, sondern zeigt lediglich Quantz' Vorstellungen von den Aufgaben eines Konzertmeisters.

Abschließend sei noch eine Kleinigkeit bezüglich der Theaterbauten korrigiert: Das hölzerne Theater im Zwinger, das 1748 abbrannte, wurde 1755 nicht durch einen Nachfolgebau ersetzt (so Köpp auf S. 152); 1755 wurde vielmehr das sogenannte Mingottische Theater – ebenfalls ein Holzbau – auf dem heutigen Theaterplatz errichtet, das nach Umbauten und der Erwerbung durch den Hof von 1763 an als Kleines kurfürstliches Theater (später Königliches Theater) bis zur Eröffnung des ersten Semper-Baus 1841 genutzt wurde.

(Oktober 2006)

Panja Mücke

IDO ABRAYAYA: On Bach's Rhythm and Tempo. Kassel u. a.: Bärenreiter 2006. X, 232 S., Abb., Nbsp. (Bochumer Arbeiten zur Musikwissenschaft. Band 4.)

Der Titel dieses Buches wird vom Autor selbst als „somewhat misleading“ bezeichnet (S. IX), denn es beinhaltet Phänomene der rhythmischen und metrischen Gliederung von Josquin bis Chopin. In dieser Hinsicht geht das Buch über den Titel hinaus – in anderer Hinsicht erfüllt es dessen Anspruch nicht: Konkrete Antworten, wie langsam oder schnell Werke Bachs vermutlich zu spielen sind, fehlen. Sogar die einzigen Ohrenzeugenberichte zu Bachs Temponahme – von Jakob Adlung und aus dem Nekrolog – bleiben unerwähnt.

Zeitgenössische absolute Tempoangaben bringt Abravaya gar nicht erst aufs Papier – mit Ausnahme der Tempoklassen von Johann Joachim Quantz und einer in Details fehlerhaften Umrechnung von Monsieur de Saint-Lamberts Takttempi. So konnte ihm auch der Irrtum unterlaufen, Bachs Allabreve mit Vierteln als schnellsten wesentlichen Notenwerten als „slow and heavy“ movement“ zu betrachten, mit Berufung auf Friedrich Wilhelm Marpur und Johann Philipp Kirnberger (S. 42), die eine Generation jünger als Bach sind; wobei ihm 72 Halbe p. M. als „rather fast“ erscheinen (S. 41). Den Aufführungsdauerangaben Johann David Heinichens hätte er entnehmen können, dass dieser Satztyp in Bachs Generation fast doppelt so schnell gespielt wurde. Auch Heinichens

Ausführungen im *General-Bass in der Komposition* zu den Takttypen sucht man vergebens.

Die Verwendung von Tempowörtern durch Bach wird nur oberflächlich behandelt; beispielsweise bemerkt der Autor nicht, dass mit *Vivace* überschriebene Sätze meist ein etwas dichteres Notenbild als *Allegro*-Sätze haben. Eine Tabelle im Anhang mit Bachs Tempobezeichnungen ist nach BWV-Nummern geordnet, nicht nach den Bezeichnungen selbst oder nach Taktarten, was erhellender gewesen wäre.

Zu Recht weist Abravaya die Temporekonstruktionen der „Proportionists“ wie Walter Gerstenberg und Ulrich Siegele zurück. Er stellt fest, dass sich die Quellen aus Bachs Zeit kaum zu Proportionsfragen äußern, und dass die Frage, welche Proportionen in welchen Fällen anzuwenden sind, von den „Proportionists“ in subjektiver und angreifbarer Weise beantwortet wurde. Indes sollte nicht vergessen werden, dass etwa Quantz' auf dem Pulsschlag beruhendes Temposystem ebenso ein proportionales ist wie das ältere, auf einem Schrittempo beruhende von Saint-Lambert. Abravaya lehnt auch Don O. Franklins These ab, dass proportionale Tempobezüge für Bach die Regel seien, deren Ausnahme er durch Setzen einer Fermate am Ende eines Satzes oder Abschnittes anzeigt. Das Beispiel, mit dem Abravaya diese These widerlegen möchte, der Übergang vom „Domine Deus“ zum „Qui tollis“ der *h-Moll-Messe*, spricht allerdings nicht gegen Franklin. Bach schreibt hier keine Fermate, doch das *adagio* oder *lento* über dem Beginn des „Qui tollis“ in einigen Stimmen steht einer Beibehaltung des Viertel-Tempos nicht im Wege: Die Sechzehntel hören (zunächst) auf, und der Wechsel vom C- zum 3/4-Takt würde normalerweise eine Beschleunigung der Viertel verlangen, der Bach durch die Tempobezeichnung entgegenwirkt.

Quantz' Tempoklassen werden von Abravaya in ihrer Relevanz nicht nur für Bach, sondern grundsätzlich angezweifelt. So spricht er von einer „evident exaggeration of the fastest and slowest tempi“, was im Vergleich mit anderen Quellen allenfalls für die langsamsten Tempi gelten könnte. Auch wird Quantz dem Sinn nach falsch zitiert, wenn es mit Bezug auf S. 267 seines *Versuchs* heißt: „Quantz does not shun ,irrational' modifications of the pulse

beat, that is, taking a pace *somewhat* faster (or slower) than one's actual pulse at a given moment, according to individual temperament, the time of the day, the tonality of the piece and other factors" (S. 127, Kursive original). Quantz meint jedoch: „Wessen Pulsschlag nun in einer Minute viel mehr oder weniger Schläge macht, als achtzig, der weis, wie er sich, sowohl in Ansehung der Verminderung als der Vermehrung der Geschwindigkeit, zu verhalten hat.“ Indem Abravaya die Vielfalt der Tempowörter in Quantz' Kompositionen als Argument gegen die Tempoklassen heranzieht, übersieht er, dass Quantz auf S. 262 den Klassen über zwanzig weitere Tempowörter beordnet mit der Bemerkung, „dass der Unterschied [im Tempo] nur ein wenig beträget“. Wenn Abravaya schließlich konstatiert, „that 2:1 is the ‚limit of tolerance‘ within each of his tempo classes“ (S. 129), so entbehrt das jeder Grundlage.

Auf eine detaillierte Widerlegung der metrischen Tempotheorie, die seit den 1970er-Jahren auf eine Halbierung der historischen Tempoangaben hinarbeitet, verzichtet der Autor, da dies bereits in mehreren Schriften geschehen ist. Seine Bemerkung, die Theorie des variablen Metronomgebrauchs (mit einer Halbierung nur der schnelleren Tempi) würde Quantz' Tempobereich von 16:1 auf 4:1 reduzieren (S. 163) ist natürlich so nicht richtig, da das erste Verhältnis den langsamsten C- mit dem schnellsten c-Takt vergleicht, das zweite dagegen jeden Takttyp für sich betrachtet.

Aber auch mein als Antwort auf die metrische Theorie geschriebenes Buch *Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik* (zitiert nach der Erstauflage von 1993, nicht nach der überarbeiteten von 2003) wird kritisiert: „He [Miehling] tries to present tempo as a primary parameter, prior to affect, ornamentation, articulation etc. The other factors, according to him, should adapt themselves to the ‚right‘ tempo, not the other way, contrary to the letter and spirit of 17th- and 18th-century writings“ (S. 162). Dies trifft nicht auf den Parameter ‚Affekt‘ zu, dessen Bedeutung für die Tempobestimmung ich in einem eigenen Unterkapitel betont habe. Unrichtig ist auch die Behauptung, dass historische Quellen der Bedeutung des Tempos als „primary parameter“ widersprechen. Abravaya hätte im ersten Kapitel meines Buches ein Dutzend Zitate zur Kenntnis neh-

men können, die diese Behauptung widerlegen. Im Detail kreidet er mir an, den von Jean Rousseau verwendeten Begriff „la moitié plus légèrement“ „erroneously as ‚one and a half times faster‘ (instead of ‚twice as fast‘)“ übersetzt zu haben (S. 162). Meine Übersetzung ist jedoch korrekt. Statt dessen sei auf einen vermutlichen Übersetzungsfehler Abravayas (S. 163) hingewiesen: Wenn André Raison in seinem Orgelbuch schreibt „qu'il faut donner la cadence un peu plus lente“ (als auf dem Cembalo), dann ist damit wohl nicht gemeint „to slow down the pace at cadences“, sondern ein langsamerer Triller, der in Raisons Verzierungstabelle ausdrücklich als „cadence“ bezeichnet ist.

Viele Beobachtungen Abravayas zur rhythmischen und metrischen Gestaltung der Musik von Bach und anderen sind interessant und zutreffend; dass er aber die meisten der aus Bachs Zeit überlieferten absoluten Tempoangaben und Aufführungsdauern – auch die damals als modellhaft angesehenen Tanztempi – überhaupt nicht zur Kenntnis nehmen will, ist ein schwerwiegendes Versäumnis.

(September 2006)

Klaus Miehling

ROBERT MÜNSTER: „*ich würde München gewis Ehre machen*“. Mozart und der kurfürstliche Hof zu München. Mit einleitenden Gedanken von Heinz Friedrich: Mozart in seiner Zeit. Weißenhorn: Anton H. Konrad Verlag 2002. 151 S., Abb., Taf.

Der großformatige Band ist die Frucht der „durch nahezu fünfundzwanzig Jahre immer wieder faszinierenden Beschäftigung mit Wolfgang Amadeus Mozart, seinem Leben und seinem Werk“, so der Autor im Vorwort. Robert Münsters Verdienste um die Mozartforschung an dieser Stelle hervorzuheben, hieße Eulen nach Athen tragen. Verwiesen sei nur auf die zu seinem 65. Geburtstag erschienene Aufsatzsammlung „*Ich bin hier sehr beliebt*“. Mozart und das kurfürstliche Bayern (Tutzing 1993).

Münsters Anliegen in der vorliegenden Publikation ist eine detaillierte wissenschaftlich fundierte Darstellung der acht Besuche Mozarts in München (1762, 1763, 1766, 1774/75, 1777, 1778/79, 1780/81, 1790). Ihm gelingt es, dies sei vorweggenommen, die Fülle dieser Daten und Fakten in gut lesbarer Form zu vermitteln,

das Geschriebene wird ansprechend illustriert mit zum Teil erstmals wiedergegebenen, meist ganzseitigen farbigen Abbildungen. Die Konzeption des Mozartbuches ist klar und schnörkellos: Dem Vorwort folgt eine kurze Einleitung, in der dem Leser die Residenzstadt München zur Zeit Mozarts durch zeitgenössische Berichte und Abbildungen nahegebracht wird. Münster nutzt die Gelegenheit, erneut daran zu erinnern, dass das Gedicht, das Mozart den Gästen des kurfürstlichen Bräuhauses gewidmet haben soll, in Wahrheit von Ferdinand Fränkel (1815–1898) stammt. Die nachfolgenden acht Kapitel haben in chronologischer Reihenfolge jeweils einen Besuch Mozarts zum Thema, wobei die wichtigsten Begebenheiten stichwortartig zur schnellen Orientierung als Überschrift vorangestellt sind. An dieser Stelle auf die Fülle der Einzelheiten einzugehen, ist schlichtweg unmöglich und auch unnötig, nur soviel: Ausführlich dargestellt werden der Besuch in Nymphenburg 1763, die erfolgreiche Uraufführung von Mozarts *La finta giardiniera* 1775 im alten Salvatortheater, die denkwürdige Unterredung des Kurfürsten Max III. Joseph mit Mozart 1777 wegen einer Anstellung bei Hofe, die, wie Münster schlüssig nachweisen kann, in der Kleinen Ritterstube im Obergeschoss der Residenz stattfand, und daran anknüpfend seine profunden Ausführungen, warum Mozarts Bemühungen letztlich erfolglos bleiben mussten, ausführlich auch die Informationen um die Uraufführung und die mindestens dreimalige Wiederholung des *Idomeneo* im Winter 1780/81 im neuen Residenztheater.

Neben der (erwartungsgemäß) genauen Nachzeichnung dieser Besuche, die im Wesentlichen auf dem Briefwechsel der Familie Mozart basiert, faszinieren die ‚Seitenblicke‘ dieser minutiösen Schilderungen: So werden ‚ganz nebenbei‘ unter Einbeziehung vielfältiger Primärliteratur die wichtigsten Strukturen des höfischen Musiklebens erklärt oder die räumlichen Gegebenheiten beschrieben – wenn möglich stets mit Hinweisen auf deren heutige Situation; ausführlich und erhellend dann die Mitteilungen über Mitglieder des Adels, über Hofbeamte, Sänger und Instrumentalisten, die Mozart kennengelernt hat. Hier zeigt sich Münsters enormes Detailwissen – das Ergebnis seiner jahrzehntelangen Quellenforschungen –

in beeindruckender Weise; wohlthuend berührt auch die Art seiner Darstellung, die, wie von ihm im Vorwort formuliert, allein auf Fakten basiert und sich jeglicher sensationsheischen der Schlussfolgerungen oder Enthüllungen enthält.

Für die zu wünschende Zweitaufgabe des Buches sollten einige Kleinigkeiten korrigiert oder nochmals überprüft werden: die korrekte Wiedergabe der Zitate (Stichproben wurden bei den Mozart-Briefen gemacht: S. 42, 44, 48, 50); die Darstellungen der Besuche von 1763 und 1778/79 beginnen nicht wie im Inhaltsverzeichnis angezeigt auf S. 15 bzw. 92, sondern erst auf S. 16 und 95, das Gemälde der Familie Mozart von Johann Nepomuk della Croce (Abb. 60, S. 109) ist seitenverkehrt abgebildet, und das Klavierkonzert („Krönungskonzert“) ist nicht KV 527, sondern KV 537 (S. 134). Wünschenswert wäre auch ein separates Verzeichnis der zitierten handschriftlich überlieferten Dokumente mit Fundortnachweisen. Diese marginalen Anmerkungen sollen jedoch den positiven Eindruck der Publikation keineswegs schmälern. Robert Münsters Buch ist eine profunde, lebendige und facettenreiche Schilderung der Besuche W. A. Mozarts – ein gewichtiger Beitrag zur lokalen Musikgeschichte und zur Kulturgeschichte des kurfürstlichen München.

(Dezember 2006)

Bärbel Pelker

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.* Weißhorn: Anton H. Konrad Verlag 2006. 143 S., Abb. (*Schwäbische Geschichtsquellen und Forschungen. Bd. 26.*)

Carl-Christian Graf von Kospoth vom schlesischen Zweig der Familie überreichte diesen Reisebericht vom 29. April bis 19. Dezember 1783 Robert Münster als „eine provisorische Abschrift“, der seinerseits „eine genaue Abschrift nach dem Autograph“ (Vorwort, S. 7) herstellte. Münster hat einen reichen und sehr detaillierten Kommentar, die Einleitung

mit einem biographischen Abriss des Freiherrn von Kospoth und einem zusammenfassenden Werkverzeichnis und am Schluss das ausführliche Literaturverzeichnis sowie Register beigegeben. Graf von Kospoth steuerte ein kurzes Vorwort zur Herkunft des Reisetagebuches und zum Arbeitsprozess sowie zur Drucklegung bei.

Freiher von Kospoth hält in diesem einzig erhaltenen Teil des Reisetagebuchs neben gesellschaftlichen Notizen vor allem als Musiker und Komponist die Begegnungen mit Kollegen sowie Konzert-, Opern- und private Musikaufführungen fest. Nicht nur knappe Urteile über Kompositionen anderer Autoren und ihre Wiedergabe vermerkt er; gern sind ebenso kurze Bemerkungen zu den Personen, die er kennenlernt, zu finden. Ausführlich werden Architektur und innere Einrichtungen der Paläste und Kirchen beschrieben. Die eingegangene und von ihm verschickte Post wird registriert und gibt Auskunft über die Adelpersonen, Musiker und Komponisten, mit denen er eine persönliche Verbindung pflegt. Seine Bemühungen, das Blasen des Englischhorns zu erlernen und zu beherrschen, werden wiederholt erwähnt. Dieses Instrument hat es ihm offenbar besonders angetan.

Liebevoll werden eigene Werke genannt, die er mit anderen Personen zusammen musiziert oder die er verschenkt bzw. aufgeführt werden. Über die Entstehung der eigenen Kompositionen, so seiner Oper *Timante ed Emirene ossia la forza d'Amore*, seines Oratoriums *Holophernes* und kleinerer lateinischer Kirchenmusikwerke, die er vornehmlich in Venedig schreibt, gibt er im Tagebuch Rechenschaft.

Der Band ist üppig mit Porträts, Örtlichkeiten und Titelblättern bebildert, meist in farbiger Wiedergabe. Zu wünschen bleibt lediglich ein Faksimile wenigstens einer Seite des autografen Tagebuchs. Da sich Freiherr von Kospoth längere Zeit vor allem in Venedig und vorher in München sowie kurzfristig in verschiedenen Orten Schwabens aufhält, ist die Drucklegung von schwäbischer Seite unterstützt worden; so erscheint diese Publikation zugleich als 26. Band der oben genannten Reihe.

Dieses wissenschaftlich exquisit ausgestattete Buch erfreut nicht nur den Fachwissenschaftler und Musiksachverständigen, sondern auch den allgemein Interessierten und selbst

Freunde der Ortsgeschichte; es bereichert den Bestand der im 18. Jahrhundert aufkommenden gedruckten musikalischen Reiseberichte, ja geht mit seiner zusätzlichen gediegenen Ausstattung sogar darüber hinaus.

(November 2006)

Hubert Unverricht

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

Die mittlerweile selbstverständliche Erkenntnis, dass die Epoche der Französischen Revolution nicht nur durch Zäsuren und Umbrüche, sondern in wesentlichen Bereichen auch durch Kontinuitäten geprägt war, trifft auf die Musikentwicklung nicht minder zu als auf Politik und Gesellschaft. Dank einer intensiven wissenschaftlichen Auseinandersetzung hat die französische Oper des ausgehenden 18. Jahrhunderts in den vergangenen Jahrzehnten eine Neubewertung erfahren. Grundlegende Gesamtdarstellungen (z. B. Rushton 1970, Schneider 2000), Untersuchungen zu Komponisten wie Grétry (Charlton 1986) oder Piccinni (Schmierer 1998) sowie zu Orchesterbehandlung (Charlton 1973), Librettistik (Pré 1980), Exotismus (Betzwieser 1990), Ouvertüren (Taiëb 1995), Ensembles (Calella 2000), Theaterpolitik (Wild 1983, Hillmer 2000) oder italienischen Einflüssen (Fabiano 1998, Di Profio 2003) ermöglichen inzwischen ein sehr differenziertes Bild einer lange vernachlässigten Epoche der französischen Musikgeschichte. Die genannten und weitere einschlägige Arbeiten liegen freilich außerhalb des Horizonts der vorliegenden Frankfurter Dissertation, deren Verfasser sich neben eigenen analytischen Untersuchungen vor allem darauf konzentriert, umfangreiche Quellenbestände (vornehmlich aus dem *Mercur de France* sowie den älteren Standardwerken von Constant Pierre und Arthur Pougin) zu kommentieren, gestützt auf die Grundlagenforschungen zur Revolutionsmusik u. a. von Bartlet, Biget, Coy, Noiray und Schneider.

Verdienstvoll ist ein solcher deutschsprachiger Überblick über das Musikleben im revolutionären Frankreich und die Entwicklung der Oper allemal. Das gilt besonders für das (bei

weitem umfangreichste) sechste Kapitel, in dem das Theaterleben chronologisch in den einzelnen Revolutionsjahren anhand von Presseberichten und Beiträgen des *Almanach général de tous les spectacles de Paris et des Provinces* dokumentiert wird. Ebenso nützlich sind auch der Abriss über die Geschichte des musikalischen Ausbildungswesens (S. 42–64) oder der konzise stoffgeschichtliche Überblick über die Veränderungen des Opernrepertoires (S. 148–179). Problematischer erscheinen dagegen generelle Aussagen, die häufig den historischen Kontext verzerren. Schon das einleitende Kapitel zur Musik im Frankreich der Aufklärung lässt mit waghalsigen Formulierungen aufhorchen, z. B.: „Seit dem Tod des Sonnenkönigs wird die musikalische Stilistik eben nicht mehr allein durch den Gusto des Monarchen geprägt“ (S. 11 f.); „[...] doch distanziert er [Grimm] sich von einigen italienischen Unsitten, wie unmotivierte Schnörkel, Koloraturen und Silbenwiederholungen“ (S. 19). Zur Geschichte der Opéra-comique wird der Kenntnisstand von Eugen Hirschberger (1903) bemüht. Fragwürdig ist die Behauptung, die „ernste, einem rigiden Regelkorsett unterworfenen Oper“ habe zur Zeit des Gluckisten- und Piccinnistenstreits „ihren Zenit längst überschritten“ und sei am Vorabend der Revolution „dem gänzlichen Verfall nahe“ gewesen (S. 24). Aufenangers durch eine Publikation Georg Kneplers (1959) belegte Beobachtung, dass „beispielsweise Méhuls als ernst zu bezeichnende Oper *Ariodant* (1798) statt der traditionellen Rezitative die für die ‚Opéra-Comique‘ charakteristischen Prosodialoge aufweist“ (S. 24 f.), wirft die Frage auf, was in diesem speziellen wie auch im weiteren Kontext der „Gattungs- und Sozialgeschichte der Französischen Oper“, die ja das Thema des Buches bilden soll, wohl mit „traditionellen Rezitativen“ gemeint sein könnte. Die interessante These, dass im späten Ancien Régime „die Unterschicht [...] in Ausnahmefällen, in Form von Einzelgästen aus dem Arbeitermilieu“, am Pariser Opernleben partizipiert habe (S. 61, Fußnote 123), lässt sich kaum belegen.

Gelegentliche anachronistische Begriffsverwendungen wie „Belgien“ (S. 250) stören weniger als historische Rundumschläge. Dass ein Kapitel unter der Überschrift „Theater in einem totalitären System“ steht, obwohl die Terror-

herrschaft des Jahres 1794 mitnichten die Kriterien der geläufigen Totalitarismusbegriffe erfüllt, erscheint ebenso deplatziert wie der Hinweis (S. 33) „auf die Funktion der Musik im Dritten Reich oder im sozialistischen System der DDR, in dem in besonders menschenverachtender Art und Weise (Verherrlichung von Kampf und Krieg) das affektive Potenzial des Klanges genutzt worden ist“.

Im werkanalytischen Schlusskapitel überzeugt die Untersuchung mehr. Zwar schließt die deskriptive Analyse zweier Gelegenheitswerke (Grétrys *La Rosière républicaine* und Louis-Emmanuel Jadin *Le Siège de Thionville*) keine wesentliche Forschungslücke, doch löst der Autor diese Aufgabe hinsichtlich der satztechnischen Belange souverän, auch wenn hieraus viel zu generelle Schlussfolgerungen gezogen werden. Vorbildlich ist die im Anhang wiedergegebene, zwischen vertonten und nicht vertonten Textteilen differenzierende Edition der Libretti von *La Rosière républicaine* und *Le Siège de Thionville*, üppig die fast hundert Seiten füllenden deutschen Übersetzungen der im Haupttext enthaltenen französischen Zitate.

Insgesamt vermag die Arbeit ungeachtet dieser Vorzüge in wissenschaftlicher Hinsicht nicht ganz einzulösen, was der anspruchsvolle Titel und die hochwertige Ausstattung des Buches erwarten lassen.
(April 2007) Arnold Jacobshagen

SEBASTIAN URMONEIT: *Tristan und Isolde – Eros und Thanatos. Zur „dichterischen Deutlichkeit“ der Harmonik von Richard Wagners „Handlung“ Tristan und Isolde. Sinzig: studio-Verlag 2005, 200 S. (Berliner Musik Studien. Band 28.)*

Die zentrale Bedeutung von Liebe und Tod für die *Tristan*-Handlung ist allgemein bekannt; insofern verwundert es ein wenig, wenn ein Autor 140 Jahre nach der Uraufführung des Werkes in der Titelgebung seiner Arbeit noch einmal ausdrücklich darauf Bezug nimmt. Konkret geht es Urmoneit darum, Text und Harmonik gleichermaßen darauf hin zu untersuchen, wie sich Liebe und Tod in ihnen widerspiegeln und schließlich zu einem großen ‚Gesamt-Ganzen‘ verbinden. Das Ergebnis ist ein philosophisch überfrachtetes, sprachlich überladenes und an der aktuellen Wagnerfor-

schung vorbei geschriebenes Buch geworden. Schon der Klappentext hält eine Reihe fragwürdiger Behauptungen fest und rührt die Werbetrömmel noch ungenierter, als ohnehin üblich („oft zitiert, doch nie eingelöst [...]“). Die Arbeit selbst gliedert sich in eine „Vorrede zu einer Untersuchung der Tristan-Harmonik“, eine Betrachtung der textlich-stofflichen Seite mit breitem Rekurs auf die philosophisch-psychologische Seite der Angelegenheit (unabhängig davon, ob von Wagner rezipiert oder nicht), in ausladende Kapitel zum „Sach-“ und „Wahrheitsgehalt“ der Tristan-Harmonik (Unterscheidung nach Walter Benjamin) sowie eine zusammenfassende Schlussbemerkung.

Rezensenten der Musikforschung werden stets um Kürze bei der ihnen übertragenen Aufgabe gebeten; insofern kann eine detaillierte Auseinandersetzung mit den Thesen und dem errichteten Gedankengebäude des Autors hier nicht erfolgen. Auch bekennt der Rezensent, dass er oftmals Mühe hatte, dem philosophisch bis zum Anschlag aufgepumpten Dozierstil des Autors zu folgen: sachlich-inhaltlich und formal. Im Verlauf der Lektüre erhärtet sich der Verdacht, dass hier am Anfang der Arbeiten eine These stand, die es dann zu unterfüttern und abzufedern galt. Eine Fußnote zu Beginn des Literaturverzeichnisses weist sehr deutlich in diese Richtung. So kommt es, dass – um der Sache Überzeugung und Nachdruck zu verleihen – stets nur die höchsten Geister des Faches und der Nachbardisziplinen angerufen werden; unterhalb des (auch sprachlichen) Argumentationsniveaus von Dahlhaus und Adorno geht es selten ab. Schleiermachers Hermeneutik wird stets dann zur Hand genommen, wenn es gilt, ein hoch stehendes Motto für so manches Einzelkapitel zu gewinnen. Ansonsten sind die Hauptdiskutanten des Autors Autoritäten wie Freud, Goethe, Hegel, Hölderlin, Lévi-Strauss, Thomas Mann, Nietzsche, Novalis, Platon oder Schlegel. Die herangezogene musikwissenschaftliche Forschungsliteratur zu *Tristan und Isolde* lässt ähnlichen historischen Abstand erkennen: Autoren wie Max Arend, Hans Blümer, Ernst Bücken, Wolfgang Golther, Karl Grunsky, Edgar Istel, Alfred Lorenz und Hans von Wolzogen mit seinen ‚Leitfäden‘ zählen jedenfalls nicht zur Avantgarde der gegenwärtigen Wagnerforschung. Dagegen fehlen Autoren wie Robert Bailey, Manfred Hermann

Schmid und Egon Voss. Auch eine kritisch-produktive Auseinandersetzung mit den Referaten des Würzburger Wagner-Symposiums 2000 findet nicht statt, obwohl im Literaturverzeichnis durchaus noch ein Titel aus dem Jahr 2002 aufgeführt ist.

Eine simple Google-Recherche hätte außerdem ergeben, dass sich Dieter Borchmeyer bereits im Jahr 1999 kundig zu „Eros und Thanatos in Wagners ‚Tristan und Isolde‘“ geäußert hat. Trotz dieser – gelinde gesagt – problematischen Auseinandersetzung mit der musikwissenschaftlichen Seite der Angelegenheit (und nur für diese fühlt der Rezensent sich zuständig) spart der Autor nicht mit Seitenhieben gegen „die Musiktheorie“, oder er erklärt so manche namentlich genannte Arbeit kurzerhand für „unbrauchbar“; entsprechend selektiv wird im Literaturverzeichnis verfahren.

All dies macht das Lesen dieses Buches durchaus unerquicklich. Die Neugier des Rezensenten wurde enttäuscht, im Großen wie im Kleinen – etwa im Vorwort: Der pflichtschuldige Dank an Vater und Ehefrau ist für den Leser sicher weniger von Interesse als die Beantwortung der Frage, wer als wissenschaftlicher Betreuer seine Hand über dieses Dissertations-Opus gehalten hat.

(Oktober 2006)

Ulrich Bartels

Busoni in Berlin. Facetten eines kosmopolitischen Komponisten. Hrsg. von Albrecht RIETHMÜLLER und Hyesu SHIN. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2004. 283 S., Abb., Nbsp.

Der anzuzeigende Band geht zurück auf eine internationale Tagung „Ferruccio Busoni – Ein Italiener in Berlin“ vom Juni 2001, die unter der Federführung der am musikwissenschaftlichen Seminar der Freien Universität Berlin beheimateten Forschungsstelle „Busoni-Editionen“ stand. Er kann als deren erste Arbeitsprobe gelten.

Die einzelnen Beiträge gruppieren sich in einen quellenorientierten, einen werk- und einen wirkungsgeschichtlichen Block, denen ein ersichtlich als Eröffnungsvortrag konzipierter Text des 2004 verstorbenen Steven Paul Scher über das Libretto zu Busonis *Brautwahl* vorangestellt ist. Darlegungen u. a. zu Busonis Berliner Orchesterabenden (Martina Weindel), zu seiner Verlagskorrespondenz (Eva Hanau)

und zu Busonis selbsternannter Propagatorin Gisella Selden-Goth (Marc-André Roberge) schließen sich an; Fiamma Nicolodi beleuchtet die Rezeption Busonis in Italien bis ca. 1950 (die es also durchaus gegeben hat), Austin Clarkson zieht eine Verbindungslinie zu ästhetischen Positionen der New York School.

Die versammelten Texte bewahren ganz überwiegend den Charakter mündlicher Rede. Allerdings hätte man sich zumindest für den aus dem Italienischen übersetzten Beitrag Marco Vincenzis zur *Fantasia contrappuntistica* eine gründlichere Lektorierung gewünscht: Dass mit dem Akkord „von 15a“ (S. 97) ein Quintdezimenakkord gemeint ist, erschließt sich nur durch Rückübersetzung bzw. Konsultation des Notentexts (auf den mit pauschalen Seiten-, nicht mit Taktangaben verwiesen wird).

An den werkorientierten Beiträgen schließlich fällt eine gewisse Fixierung auf Fragen der Titelgebung auf (Albrecht Riethmüller zur *Sonatine ad usum infantis Madeline M* Americanae*, Joseph Willmann zu den *Sechs Elegien* für Orchester, Insa Bernds zum Klavieralbum *An die Jugend*). Auch herrscht insgesamt die Tendenz, Busonis „Junge Klassizität“, deren Bewertung zwischen einem „über die Maßen oft zitierte[n] Mini-Manifest“ (Riethmüller, S. 138) und dem „reinsten Ausdruck einer idealistischen Musikphilosophie“ (Anna Ficarella, S. 178) schwankt, in den betrachteten Kompositionen bestätigt zu finden.

(Juni 2006)

Markus Böggemann

MARTIN MÜNCH: *Die Klaviersonaten und späten Préludes Alexander Skrjamins. Wechselbeziehungen zwischen Harmonik und Melodik*. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2004. XXII, 295 S., Nbsp. (musicologica berlinensia. Band 11.)

MARINA LOBANOVA: *Mystiker, Magier, Theosoph, Theurg: Alexander Skrjabin und seine Zeit*. Hamburg: von Bockel Verlag 2004. 364 S., Abb., Nbsp.

Rechtzeitig zum 90. Todestag des russischen Komponisten Aleksandr Skrjabin sind zwei Publikationen erschienen, die unterschiedlicher kaum sein könnten. Der Pianist und Komponist Martin Münch legt eine analytische Arbeit vor, die sich unter der Prämisse „Was den Weg zu Skrjabin wohl vornehmlich behindert, ist seine Philosophie“ (S. 2; Begründung S. 45)

ausdrücklich auf kompositionstechnische bzw. „syntaktisch-grammatikalische“ (S. 168) Aspekte konzentriert. Die Musikwissenschaftlerin Marina Lobanova dagegen betrachtet die sprachlich-philosophisch-geistige Komponente „als organischen Bestandteil seiner Werke“ (S. 18) und arbeitet neben den Quellen und Einflüssen auch das Individuell-Eigenständige von Skrjamins Gedankenwelt heraus. Auf diese Weise nähern sich beide Autoren dem Komponisten und seinem Werk von diametral entgegengesetzten Seiten. Dass hinsichtlich der klingenden Musik keine der beiden Arbeiten wirklich befriedigt, haben diese beiden neuen mit allen bisherigen westeuropäischen Publikationen über Skrjabin gemein.

Münchs Untersuchung basiert auf einer schon 1986 eingereichten Prüfungsarbeit für das Lehramt an Gymnasien (Universität Mainz). Die Zielrichtung ist freilich noch heute vielversprechend, denn der Verfasser betrachtet seine Ausarbeitung als Grundlagenforschung für eine neue Form von Harmonielehre, Kontrapunkt und Stilkunde. Zu diesem Zweck entwickelt er eine musikanalytische Zugangsweise (vgl. S. 178 f.), die der Auflösung der harmonischen Tonalität (im Sinne Skrjamins ebenso wie Schönbergs) und der Lehre von den begrenzt transponierbaren Modi (Messiaens wie Hauers) gleichermaßen gerecht werden soll. Das mathematische Rüstzeug dazu bietet ihm der Computer – 1986 noch eine Hürde, die Münch so begeistert genommen hat, dass er in seiner Arbeit zudem ein weiterhin gültiges Potenzial für die Musik-Softwareentwicklung sieht.

Im Mittelpunkt von Münchs musikanalytischem Denken steht die Wechselbeziehung zwischen Harmonie und Melodie, laut Skrjabin „zwei Seiten eines Prinzips“, die in seinem Schaffen zur Synthese gelangen sollen (Zitat auf S. 47). Abgesichert durch Textauszüge aus der nicht russischsprachigen Skrjabin-Literatur, stellt Münch Skrjamins Weg zur Moderne gegen den Schönbergs (ein Leitthema der Arbeit) und beginnt nach etwa einem Viertel seines Buches mit einer Auflistung der harmonischen und melodischen Merkmale von Skrjamins Musik. Diese erfolgt zeitlich gegliedert (wobei es amüsieren mag, dass dem mit 43 Jahren verstorbenen Komponisten neben seinem Spätwerk noch ein „Ultraspätwerk“ [S. 73] zugebilligt wird), ist in der Darstellung knapp, sprachlich schnör-

kellos und durch Verweise auf den Notentext im Allgemeinen nachvollziehbar.

Münchs Deutung von Skrjabins Klangzentrentechnik könnte sodann den Einstieg in die im Titel versprochene Darstellung der Klavier-sonaten und späten Préludes bieten; wer solches erwartet, wird jedoch enttäuscht. Zwar ist knapp ein Drittel der Arbeit Münchs Analyseverfahren gewidmet; dieses besteht aber überwiegend aus 60 „Definitionen“, deren Sinn sich nur dem erschließt, der ein grundsätzliches Interesse an Computeranalyse hat. Denn Münch entwirft hier lediglich das Modell einer hypothetischen Basis für eine computergestützte Untersuchung und verzichtet vollständig auf Verknüpfungen mit dem Notentext. Dass bereits ohne Computer ähnliche Denkrichtungen aus der Musik abgeleitet (und für den Verstehensprozess fruchtbar gemacht!) wurden, zeigen die Arbeiten von Hanns Steger (*Materialstrukturen in den fünf späten Klavier-sonaten*, die Münch zitiert) und Detlev Gojowy (dessen zentrale Dissertation zur *Neuen sowjetischen Musik der 20er Jahre* Münch nicht zitiert, dessen Erkenntnisse zur „linearen Moderne“ für das Verständnis von Skrjabin und seinen Nachfolgern aber höchst erhellend sind).

So gesehen, ist Münchs Arbeit ganz im Skrjabinschen Sinne eine *Vorbereitende Handlung*, die nicht etwa zum tieferen Verständnis des Kunstwerks vordringt, sondern die Absicht verfolgt, die gefundenen Einzelfakten später einmal „in ihrer Gesamtheit als algorithmisches System eines Random-Generator [sic] konditionieren zu können“ (S. 259) – mit dem Fernziel „der Extrapolation von Skrjabins Stil“ (S. 260). Das Problembewusstsein angesichts einer Arbeit, die sich lediglich als Zwischenergebnis versteht, ist deutlich vorhanden (S. 263 ff.), lindert aber nicht die Enttäuschung, dass der Titel etwas verspricht, was das Buch an keiner Stelle einlöst.

Umso begieriger greift man zu dem von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten, schön gebundenen, aber streckenweise miserabel redigierten Buch von Marina Lobanova, das den Komponisten Skrjabin aus der russischen Geistesgeschichte heraus verstehen will.

Wie kaum eine zweite Autorin ist Lobanova dafür prädestiniert, den Künstler in die unterschiedlichen gedanklichen Theorien des ausgehenden 19. Jahrhunderts einzubinden. Sie plat-

ziert Skrjabins individuellen geistigen Kosmos „zwischen Sobornost-Idee [auf S. 59 als „geistige Gemeinschaft aller Menschen“ definiert] und Theosophie“ und kann auch die Bezüge zu Symbolismus und Slawophilie überzeugend herausarbeiten. Durch ihre reiche Kenntnis der entsprechenden Schriften und slawischen Denkmodelle zeigt sie – vielleicht zum ersten Mal derart materialreich –, dass Skrjabin kein abgehobener Mystiker und Ästhet war, sondern dass seine Vorstellungen von Welt, Kunst und Künstler fest in seiner Zeit wurzeln.

Lobanova widmet sich der Frage, welche Bedeutung das Schaffen und die Schöpferpersönlichkeit in Skrjabins Kunst- und Weltgebäude einnehmen, berücksichtigt die Aspekte Okkultismus, Mystik und Magie, Ekstase, Panerotik, Wahnsinn, Genie und das Satanische mit einer Fülle von ausführlichen Zitaten, um dann „Zur Poetik, Theorie und Kompositionstechnik Skrjabins“ vorzudringen.

Diesen zweiten Teil ihrer Ausarbeitung beginnt Marina Lobanova mit Untersuchungen zur Harmonik – im Unterschied zu Martin Münch hauptsächlich unter Berücksichtigung der Bereiche „Obertonharmonik“ und „Ultrachromatik“, die Lobanova für stilprägend hält. Obwohl der gedankliche Hintergrund weiterhin im Zentrum der Erörterungen steht, betont Lobanova die Rationalität des eigentlichen Kompositionsprozesses (z. B. S. 240) und zeigt anhand bestimmter motivischer und rhythmischer Floskeln, wie Struktur und Ausdrucksgehalt der Musik einander bedingen.

Seitenblicke auf die Weiterentwicklung Skrjabinscher Errungenschaften bei Nikolaj Roslawez, Leonid Sabanejew und Georgi Konjus führen schließlich zum Ton-Farbe-Problem in Skrjabins letztem vollendetem Orchesterwerk, *Prométhée*. Die Musik und ihre synästhetische Realisierung werden in das Evolutionskonzept der Theosophie gestellt, so dass die Verbindung von geistiger Idee und musikalischer Konzeption erklärt, aber leider nicht anhand von Partiturauszügen präzisiert wird.

Lobanova nimmt den Menschen, Denker, Künstler und Ästhet Skrjabin ernst und stellt seine sprachlichen Äußerungen in einen komplexen gedanklichen Kontext, den es gilt nun endlich auch einmal für die Musik und ihre klingende Realität fruchtbar zu machen.

(September 2006)

Kadja Grönke

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

Seit einigen Jahren wird in der Musiktheorie erneut die Frage nach der Selbstverortung des Faches zwischen Historie und Systematik thematisiert. Zu dieser Diskussion einen Beitrag zu leisten, ist das erklärte Ziel der Tübinger Dissertation von Christian Raff. Als ihren Gegenstand wählt sie Arnold Schönbergs Kompositionen aus der Phase der freien Atonalität, insbesondere die *Lieder* op. 14 und op. 15 sowie die *Klavierstücke* op. 11 und op. 19. Deren detaillierte Analysen machen den Hauptteil der Arbeit aus, wobei es dem Verfasser erklärtermaßen darum zu tun ist, die genannten Werke im Sinne eines historischen Ansatzes anhand von Schönbergs eigenen analytischen Kategorien zu erschließen (S. 10 f.). Dass diese allerdings „im wesentlichen der Zeit nach 1930 entstammen, vergleichbare Quellen für den Zeitraum der freien Atonalität [...] weitgehend fehlen“ (S. 11), stellt das methodische Grundproblem einer solchen Herangehensweise dar. Es wird, um es vorwegzunehmen, vom Autor nicht gelöst. Die im ersten Teil der Arbeit entfaltenen kategorialen Grundlagen der Analysen entstammen überwiegend Schönbergs Lehrwerken aus amerikanischer Zeit, den fragmentarischen Schriften *Zusammenhang*, *Kontrapunkt*, *Instrumentation*, *Formenlehre* und *Der musikalische Gedanke und die Logik, Technik und Kunst seiner Darstellung* sowie späteren Schriften aus dem Schülerkreis.

Die zentrale Frage ihrer Übertragbarkeit auf eine frühere Schaffensphase jedoch wird nur unzureichend behandelt: Es bleibt bei Mutmaßungen (S. 169), Glaubenssätzen (S. 9), unkritischen Rückgriffen auf Selbstinterpretationen und andere Aussagen a posteriori (z. B. auf Schönbergs in vieler Hinsicht interpretationsbedürftigen Brahms-Aufsatz, auf Anton Weberns Vorträge und auf die Schriften Josef Rufers und Erwin Ratz') und beim – logisch zirkelhaften – Rekurs auf die Kompositionen. Da auch die Differenz zwischen Schönbergs künstlerischer und pädagogischer Praxis unberücksichtigt bleibt und die – quellenmäßig tatsächlich durch nichts zu belegende – Annahme einer zeitlebens gültigen Ausrich-

tung an den Maximen von Zusammenhang, Logik und Fasslichkeit die Analysen leitet (S. 172), drängt sich der Verdacht auf, es sei dem Autor mit seinen methodischen Aspirationen nicht sehr ernst. Auch wird die neuere Literatur (ab ca. 1990) kaum und die anglo-amerikanische gar nicht zur Kenntnis genommen, was nicht wenig zum Eindruck des forschungsgeschichtlich Altbackenen beiträgt.

Der eingangs erhobene Anspruch eines „historischen Ansatzes“ (S. 11) jedenfalls wird von der Arbeit geradezu konterkariert. Was bleibt, ist eine Sammlung handwerklich solider und teilweise außerordentlich detaillierter Analysen, für deren Nachvollzug man allerdings vom selbstzweckhaften Wert solcher Untersuchungen überzeugt sein sollte.

(Dezember 2006) Markus Böggemann

ERNST TOCH: *Die gestaltenden Kräfte der Musik. Eine Einführung in die Wirkungsmechanismen von Harmonik, Melodie, Kontrapunkt und Form. Mit einem biographischen Essay von Lawrence WESCHLER. Aus dem amerikanischen Englisch von Hermann J. METZLER*. Hofheim: Mirliton im Wolke Verlag 2005. 286 S., Nbsp.

Weniger zu rezensieren als mit Freude anzuzeigen ist die deutsche Übersetzung von Ernst Tochs 1944 an der Harvard University gehaltenen Vorträgen, die erstmals 1948 unter dem Titel *The Shaping Forces in Music* in New York erschienen und in der Folge mehrfach wieder aufgelegt wurden. Ursprünglich für ein nicht-spezialisiertes Publikum konzipiert, bieten sie dennoch einen substanziellen Einblick in das kompositorische Denken im Allgemeinen und das des Verfassers im Besonderen. Tochs Orientierung am Primat der melodischen Linie, die ihn als Exponenten der Avantgarde der zwanziger Jahre ausweist und die schon seine *Melodielehre* von 1923 bezeugt, prägt auch sein zwanzig Jahre später entstandenes theoretisches Hauptwerk. Wobei freilich die Theorie sehr gemäßigt daherkommt: Der Autor will weniger beweisen als vielmehr plausibel machen, am Einzelfall ein Allgemeines erhellen. Wer also eine geschlossene Darlegung kompositorischer Maximen erwartet, wird enttäuscht werden. Diese Enttäuschung wird jedoch mehr als aufgewogen durch (mit annähernd 400 Notenbei-

spielen üppig illustrierte) luzide Bemerkungen aus der Sicht eines Komponisten u. a. zu Fragen der Organisation von Horizontale und Vertikale, zur „Kunst der Verbindung“ (S. 180 ff.) von Formteilen und zur Gestaltung von „Anfang und Ende“ (S. 222 ff.) einer Komposition. Es geht mithin um Elementares, das zwar überwiegend anhand von Beispielen des 18. und 19. Jahrhunderts (grosso modo zwischen Bach und Strauss) behandelt wird, das aber in der Art seiner Behandlung vielfache Anregungen für analytische Perspektiven auf die Musik der klassischen Moderne (und möglicherweise auch darüber hinaus) bietet.
(November 2006) Markus Böttgemann

CLAIRE TAYLOR-JAY: *The Artist-Operas of Pfitzner, Krenek and Hindemith. Politics and the Ideology of the Artist. Aldershot u. a.: Ashgate 2004. VIII, 225 S., Abb., Nbsp.*

Claire Taylor-Jay, senior lecturer der Roehampton University London, beleuchtet in ihrer Studie zu drei Künstleroperen des beginnenden 20. Jahrhunderts wesentliche Stationen der deutschen Geschichte dieser Jahre: *Palestrina* reicht ins späte Kaiserreich zurück, *Jonny spielt auf* entstand während der ‚goldenen‘ Zeit zwischen Hyperinflation und Weltwirtschaftskrise, *Mathis der Maler* am Beginn der NS-Diktatur. Zugleich markieren die drei Werke Einschnitte im Umgang mit der Moderne: Pfitzner sei „affected by the alterations in the aesthetic landscape brought about by modernism“, Kreneks Oper sei „written when the embracing of modern life was at its height“, die von Hindemith „came during the period of backlash against this phenomenon“ (S. 23). Im Schwerpunkt untersucht die Autorin Modelle vom Verhältnis des Künstlers zur Gesellschaft im Umkreis der zeitgenössischen Politik.

Sie beginnt mit einem historischen Überblick. Die Einleitung ist kenntnisreich angelegt, aber im Detail zu grob gerastert; man vermisst (auch später) eine gründliche Auswertung von Quellen und Literatur. Taylor-Jay gibt oft nur Schlagworte als Anhaltspunkte, für das, was sie anstrebt, reichen 34 Seiten nicht aus. Um zwei Beispiele zu nennen: Nicht alle „composers needed to look for new ways to earn a living“, um auf „the decline of [...] patronage at the end of the eighteenth century“ zu reagieren

(S. 2) – hier wären aus dem Untersuchungszeitraum etwa die höfischen Angestellten Richard Strauss und Max Reger zu nennen; Musik ‚für das Tagesgeschäft‘ und ‚für die Ewigkeit‘ ist nicht immer zu trennen und konnte überlappen. Der Schluss der Einleitung widmet sich der Frage, ob Künstleropern autobiografisch gelesen werden dürfen. Taylor-Jay favorisiert die Deutung, dass der empirische Komponist im fiktionalen Künstler nicht sich selbst darstelle, sondern nur ein Rollenbild konstruiere, das aber die Konstruktion des Rollenbilds seines Urhebers veranschauliche.

Pfitzners *Palestrina* schließt Taylor-Jay mit Thomas Manns *Betrachtungen eines Unpolitischen* als Dokument des politischen Konservatismus kurz (wozu die Arbeiten von Hermann Kurzke lesenswert gewesen wären). Manns ‚Unpolitisches‘ charakterisiert sie als „not only ‚nonpolitical‘, but ‚suprapolitical““ (S. 47). Wenn Mann das Konzil als ‚politisch‘ beschrieb, so liest die Autorin *Palestrina* als Verkörperung des Unpolitischen, von der Gesellschaft getrennt Lebenden (S. 53), der in Szene 5–6 des I. Aktes akzeptiert „that his artistic calling makes it necessary for him to live apart from other mortals“ (S. 55). Die sechste Szene ist für Taylor-Jay die Schlüsselszene: Durch seine Eingriffe in die einmontierten *Palestrina*-Zitate verquicke Pfitzner dessen Idiom mit seiner eigenen Musik, „thereby inscribing himself into that music“ (S. 60). Wenn er *Palestrina* als Genie darstelle (S. 62–66), meine er also auch sich selbst. Dass Pfitzner einen Italiener als Projektionsfläche wählte (wogegen die Konzilszenen andere Nationen unvoreilhaft porträtierten), erklärt die Autorin etwas bemüht mit dessen Status als Unpolitischem: „his separation from society makes him suprapolitical, and his own nationality is therefore irrelevant“ (S. 81). Pfitzner habe mit *Palestrina* gezeigt, wie er sich und seine Stellung zur Gesellschaft idealiter vorstelle: „a kind of wish-fulfilment“, das im Diskurs des Unpolitischen und in der Musik konservative Ideen darstelle, deren vom Komponisten erträumte Anerkennung jedoch nur im fiktionalen Rahmen der Oper gelinge.

Ein ähnliches Modell erkennt Taylor-Jay in *Jonny spielt auf*, doch ziehe Krenek einen anderen Schluss (S. 132). Ihn setzt sie in Verbindung mit Paul Bekkers – von ihr mehr zitiertem als diskutiertem – Wort von der „gesellschaftsbildenden Kraft“ der Musik. Die Polari-

tät von Jonny und Max bedeute den Kern der Oper, ihr Verhältnis zum Mythos des Amerikanismus, den musikalisch der ‚Jazz‘ als „symbol for America“ (S. 104) vertritt, ihren Konflikt. Der Amerikaner Jonny stehe für die Interaktion mit der Gesellschaft, der Europäer Max für die Isolation der Berg- und Gletscherwelt. Max sei zugleich die Parodie der „stereotypical Romantic artist figure, out-of-date and slightly ridiculous“ (S. 114), und ein Bild des künstlerischen Modernisten: scheinbare Gegensätze, die in der Ästhetik des Exklusiven konvergieren. Während Jonnys Musik ihr Publikum erreiche (S. 119), gelinge Max das nicht mehr, der den Kontakt zur Welt abreißen ließ. Schließlich zeige Krenek, wie Max auf dieses Dilemma reagiere, „how the classical composer becomes converted to the ways of the modern world“, und in die Gesellschaft zurückfinde (S. 136). Jonny und Max deutet Taylor-Jay als zwei Rollenbilder, mit deren Positionen Krenek experimentierte. Doch unterscheide sich Kreneks utopischer Wunschtraum von Pfitzners insofern, als es Krenek gelinge, durch die ‚Jazz‘-Elemente sein Ideal des Komponierens in Interaktion mit der Gesellschaft und in Hinwendung zum Amerikanismus-Mythos auch real einzulösen.

Zuletzt wendet die Autorin sich Hindemiths *Mathis* zu. Dessen Deutung als Ausdruck der ‚inneren Emigration‘ unterzieht sie einer Neubewertung, um zu zeigen „that elements of the opera resonate strongly with contemporary political thought“ (S. 144). Ein kursorischer Überblick zeigt ‚sozialistische‘ Ideologeme im Nationalsozialismus und führt zu Hugh Ridleys Bild eines Hufeisens, in dem „the extremes are closest to each other and [...] the centre [...] is out of touch with the extremes“ (S. 150). Das bedeute eine überlappende Grauzone zwischen ‚linkem‘ und ‚rechtem‘ Rand. Hier hätte man sich eine sorgfältigere Argumentation gewünscht, denn wieder werden komplexe Sachverhalte so vereinfacht, dass sie auf wenigen Seiten anzureißen sind. Hindemiths Ästhetik, fährt die Autorin fort, sei ähnlich diffus; „elements of his beliefs seem conservative, even reactionary, while others have been aligned with left-wing ideologies“ (S. 154). Die Diskussion der *Unterweisung im Tonsatz*, insbesondere der Kategorie des Natürlichen, lässt sie folgern, hier suche Hindemith Anschluss an „a cultural heritage which at this

time was also being used politically [...] and links him to a politically reactionary discourse“ (S. 157). Das sind thesenhaft zugespitzte Formulierungen, die die Autorin später relativiert: Immerhin wären Intention und Rezeption zu trennen, wie ein Seitenblick auf Béla Bartók gezeigt hätte. Im Resultat verortet Taylor-Jay Hindemith in der Grauzone „where the ideologies of left and right overlapped“ (S. 162). *Mathis* deutet sie nicht als Protokoll des Rückzugs, sondern als Dialog mit der Gesellschaft (S. 165): Der Protagonist stelle seine Kunst in den Dienst des „Volks“. Eindrucksvoll dokumentiert sie (wie 2001 bereits Jürg Stenzl) Reflexe der NS-Rhetorik im Libretto (S. 172), wogegen andere Thesen (religiöse Musik als „Gebrauchsmusik“, S. 171) unausgereifter wirken. Die Frage, ob *Mathis* autobiografische Züge trage, führt Taylor-Jay abermals zum Modell der ideologischen Grauzone; Hindemiths Kontakte mit NS-Stellen deutet sie zum Teil, aber eben nicht nur als Opportunismus (S. 188). Weit über Hindemith hinaus erweist sich das Dilemma des unscharfen Begriffs der ‚inneren Emigration‘: tatsächlich eine Reihe von „uncomfortable questions“ (S. 181). Taylor-Jays Lösung liegt darin, Hindemith eine Entwicklung zu attestieren: „a man who at first thought the Nazis shared his own vision of an ideal society, and who was only later disabused of this belief“ (S. 192). Übrigens: Eine interessante Stelle scheint mir der Schluss des Vierten Bildes zu sein, und je nach dessen Deutung wären diese Thesen zu hinterfragen. Macht es nicht stutzig, *Mathis* singen zu hören: „Aus Ketten wolltest du die Brüder befreien. [...] Und was bist du gewesen? Ein unzufriedner Maler, ein mißratener Mensch. [...] Gib auf.“ Oder ist das Zufall?

Vor allem die Wahl der untersuchten Beispiele macht die Studie zu einer lesenswerten Beschäftigung mit der Künstleroper des beginnenden 20. Jahrhunderts. Trotzdem bleiben einige Wünsche offen: insbesondere ein stärkerer Bezug zu den Quellen, weiter gehende Auswertung der neueren Literatur (es ist schade, dass Taylor-Jay Andreas Eichhorns Buch über Bekker nicht abgewartet und das von Vera Baur übersehen hat; bei der kursorischen Diskussion von Hitlers Weltanschauung sind weder Ludolf Herbst noch Ian Kershaw erwähnt), ausführlichere Integration des politischen und musikalischen Umfelds und intensive-

rer Bezug zum Notentext. Die zitierten Quellen sind nicht immer gleich sorgfältig ausgewertet. Otto Ursprungs Aussage, Palestrinas Musik sei „überweltlich“, fehlt in der Formulierung „stands [...] over place“ der metaphysische Überbau und ist als „supranational“ nur eingeengt gedeutet (S. 82): Wäre sie nicht besser als ‚otherworldly‘ wiedergegeben, und hätte sich dann nicht eher ‚supranatural‘ angeboten? (Generell fällt auf, dass Taylor-Jay im Zweifelsfall ihre Quellen eher politisch deutet als über Alternativen nachzudenken.) Solche Missgeschicke sind ebenso bedauerlich wie Versehen in der Schreibweise von Namen und Titeln, und sie wären durch ein gründliches Lektorat vermeidbar gewesen. Die Thesen sind trotzdem präzise formuliert, sie untermauern gängige Vorstellungen, revidieren sie oder fordern zur (durchaus kritischen) Diskussion heraus. Taylor-Jays Studie kann nicht das letzte Wort zu diesem Thema sein, aber sie ist ein praktikabler Ausgangspunkt.

(Dezember 2006)

Christoph Hust

MARCO FREI: „Chaos statt Musik“. *Dimitri Schostakowitsch, die „Prawda“-Kampagne von 1936 bis 1938 und der Sozialistische Realismus*. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2006. 342 S., Abb., Nbsp.

War der folgenreiche Verriss der Oper *Lady Macbeth von Mzensk* lediglich ein „Betriebsunfall der sowjetischen Kultur“ oder doch vielmehr die „Spitze des Eisbergs“ ihrer totalen Unterwerfung und neuen Disziplinierung nicht nur in der Musik? Marco Frei belegt mit einer Fülle von zeitgenössischen Dokumenten das letztere, nicht ohne sich hierbei bewusst zu werden, dass mit westlichen Begriffen und Denkgewohnheiten den Besonderheiten der Sowjetwelt jener Zeit nicht beizukommen ist. So beginnt er ihre ausführliche Beschreibung mit den Mechanismen der Presselenkung und Analysen, was unter Begriffen wie ‚kleinbürgerlich‘ oder ‚Volksfeind‘ in jenen 30er-Jahren – vom Westen kaum zur Kenntnis genommen oder gar von ‚Intellektuellen‘ wie Lion Feuchtwanger, Bernard Shaw, Romain Rolland oder Heinrich Mann gefeiert – durchaus verbrecherischen Charakters war, worüber sich Schostakowitsch nach dem Zeugnis seines Sohnes nichts vormachte.

Nicht nur politische Exponenten wie Bucharin als Chef der *Iswestija* oder Offiziere wie Marschall Tuchatschewski wurden Todesopfer jener staatlichen Gewaltorgie, sondern eben auch Künstler wie Isaak Babel, Ossip Mandelstam oder Wsewolod Meyerhold – ob Maxim Gorki wegen seines Eintretens für den angegriffenen Schostakowitsch zu Tode kam, ebenso Meyerhold, bleibt zu mutmaßen. Schostakowitsch blieb am Leben – aber unter welchen Kompromissen? Nach der verbotenen *Lady* und abgesehen von der Offenbachiade *Moskwa Tscherjomuschki* komponierte er keine Oper mehr, dafür zehn teils nicht minder umkämpfte Sinfonien – doch in Angleichung an Forderungen des Sozialistischen Realismus? Oder in deren grotesk ausfallender „ästhetischer Übererfüllung“? Wo sprach er „sein eigenes Wort“, was verspottete er wo und mit welchen Mitteln? Posaune, Fagott, Holzschlagzeuge, aber auch Selbstzitate gerade aus verfemten Werken rücken in den Blick dieser umfassenden typologischen Analyse. Seine Gustav-Mahler-Nachfolge machte ihn sicher nicht beliebter, denn auch dieser zählte, wie im ‚Dritten Reich‘, in Sowjetrußland zu den Unerwünschten. Inwieweit blieb er den Forderungen des Sozialistischen Realismus doch nahe, wenn er die Mittel und Wege der westlichen Avantgarde – obschon selber radikalster Neutöner der ersten Stunde – für sich verwarf und Musik für sein Volk schrieb, wie es Tschaikowsky und Mussorgski getan hatten? Die Alternative ‚Staatskünstler oder Dissident?‘ hat uns ja weithin den Blick für ‚normalere‘ Fragestellungen an ein Komponistenwerk verstellt – von Marco Frei werden sie erneut versucht an jenem Komponisten, der bisher in Ost und West, wie seine Nachrufe belegen, nie durchschaut wurde.

(November 2006)

Detlef Gojowy

DAVID FANNING: *Shostakovich: String Quartet No. 8. Aldershot u. a.: Ashgate 2004. XIV, 185 S., Abb., Nbsp., CD (Landmarks in Music since 1950).*

Unter den Streichquartetten Dmitri Schostakowitschs das Achte als Schlüsselwerk („Landmark“) zu bezeichnen, gäbe es einen Grund schon in seiner Popularität, vor allem aber in seiner verbürgten Bestimmung zum eigenen Gedenken des Komponisten (die offiziöse Wid-

mung „den Opfern von Faschismus und Krieg“ war nachträglich erzwungen), die sich in einer Fülle von Selbstzitat und Milieuanspielungen kundtut, denen der Autor in fleißigen Analysen nachgeht. Gab es gerade in deren Folge Äußerungen von Zweifel am Kunstrang gerade dieses Quartetts? Fannings Argumentationen deuten in diese sonst wenig verständliche Richtung.

Plausible Stellung bezieht er in der (gemeinhin vieles verengenden) Frage „Staatskomponist oder Dissident?“. Seine Dissidenz bestehe nicht in dieser oder jener Äußerung oder Beurteilung von Zeitgenossen in seinen Memoiren, sondern (übereinstimmend mit Tamara Levaja) in der Eigenständigkeit seiner Handschrift in einer Zeit, die Individualismus nicht als Stärke sah, sondern als verdächtigen Abweg. Nicht aufgegangen ist Fanning jedoch die starke Beziehung der Sprache auch dieses Quartetts zu Elementen jiddischer Volksmusik, die den Komponisten begeisterte, oder das ursprüngliche Schülerverhältnis nicht nur Galina Ustvolskajas, sondern auch Edison Denisovs zu ihm.

Krasse Fehlinformationen begegnen in der Darstellung der Entstehungsumstände des Quartetts, das Schostakowitsch im Gästehaus der DDR-Regierung im sächsischen Gohrisch anlässlich der Dreharbeiten zu dem Propagandafilm *Fünf Tage, fünf Nächte* Leo Arnstams begann (noch nicht vollendete), zu dem er die Musik schrieb. „This was a Russian-East German collaboration, relating the story of how Red Army soldiers managed to save some of Dresden's art treasures before the final destruction of the city at the end of the Second World War.“ (S. 17). Dies bzw. der Inhalt dieses Films (wie Rotarmisten aus halb zerstörten Kellern und Ateliers verborgene Kunstschätze der Dresdner Galerie zur Bewahrung und Restaurierung in die Sowjetunion ‚retteten‘) ist tatsächlich eine ‚Story‘, die seit ihrer propagandistisch gefeierten Rückgabe an die DDR ab 1955 offiziell verbreitet und obligatorisch war. Vordem galten diese Kunstschätze als vernichtet, und Hinweise oder Vermutungen über ihren Verbleib wären unter den Straftatbestand der „Boykotthetze“ gefallen.

Tatsächlich hatte die am 9. Mai 1945 in Dresden einrückende Sowjetarmee die evakuierten Bestände dieser Galerie (u. a. mit der *Sixtinischen Madonna*) als Beutekunst beschlag-

nahm und nach Russland verbracht – nicht aus halb zerstörten Gelassen, sondern einem Tunnel der stillgelegten Eisenbahnlinie Pirna–Zehista, wo sie zunächst nicht vor sowjetischem Zugriff, sondern vor alliierten Bombenangriffen in Sicherheit gebracht worden waren (denen am 13./14. Februar tatsächlich ein zum Abtransport bereitstehender Lastzug zum Opfer fiel, u. a. mit Corbets *Steinklopfern*). Einzelne Gemälde, die an anderen Orten diesem Zugriff entgangen waren (z. B. Franz Hals' *Bobbe Hille und der Raucher* oder *Männer, die den Mond betrachten* von Caspar David Friedrich) konnte man seither im Ausweichquartier Schloss Pillnitz besichtigen, denn die Sempgalerie war ja am 13. Februar zerstört worden – das Übrige sei jedoch unwiederbringlich verloren, hieß es.

So war es eine kaum mehr erwartete Überraschung, als die Sowjetunion 1955 und 1957 in gebührend gefeierten Akten an die befreundete DDR die erhaltenen Gemälde nach Dresden zurückgab, wofür die Sempgalerie eilends wiederaufgebaut wurde – und eben hierzu konstruierte jener Film *Fünf Tage, fünf Nächte* eine entsprechend rührende, dramatische Legende; Schostakowitsch lieferte die Musik.

Fanning fügt ihr eine neue hinzu mit der Version, die sowjetische ‚Rettung der Gemälde‘ hätte stattgefunden „before the final destruction of the city at the end of the Second World War.“ Wie auch immer, geschah sie nicht „before“, sondern „after“ – Die „final destruction“ der Dresdner Innenbezirke hatte die Royal Air Force zuvor am 13./14. Februar besorgt. (Dezember 2006) Detlef Gojowy

D. D. ŠOSTAKOVIČ: *Pis'ma I. I. Sollertinskomu.* (D. D. Schostakowitsch: *Briefe an I. I. Sollertinski*). Hrsg. von Dmitrij Ivanovič SOLLERTINSKI. Vorwort: L. G. KOVNACKAJA. *Sankt Petersburg: Kompozitor 2006.* 276 S., Abb.

Die lebenslange Freundschaft des Komponisten mit dem vier Jahre älteren, 21 Sprachen beherrschenden genialen Philologen, Musikwissenschaftler und Dramaturgen der Lenin-grader Philharmonie hatte 1921 am Konservatorium begonnen und sich zu außerordentlichem Vertrauen, bis zur Beichte von Liebesaffären und Familienproblemen gefestigt – musikgeschichtlich aktenkundig ist, dass Sollertinskij als Verfasser der ersten sowjetischen Gus-

tav-Mahler-Monographie 1932 dem jungen Freund die so wichtige und prägende Kenntniss von dessen Werk vermittelte.

Sein Sohn Dmitrij Ivanovič hat mit Unterstützung von Schostakowitschs Witwe Irina Antonovna und dessen Sohn Maxim 172 Briefe des Komponisten von 1927 bis 1943 mit ausführlichen Kommentierungen als einmalige Zeugnisse erster Hand von Vorgängen dokumentiert, die bislang nur aus zweiter oder dritter bekannt waren – zu lesen unter Einrechnung der von den Korrespondenten durchaus gegenwärtig gedachten Zensur, die z. B. den Bericht über eine von Stalin präsierte Sitzung im November 1935 nur in Hurratönen zu notieren geraten scheinen ließ, die auch heutigen russischen Herausgebern durchaus als maskiert gelten.

Die Blutspur des „Stalinterrors“ (Kovackaja S. 13), über den Schostakowitsch in seiner *Zeugenaussage* Volkov berichtete, welche nicht nur laut NKWD-Verordnung eine Fälschung sein musste, sondern gelegentlich auch in Erwägungen westlicher Autoren der Autorisation entbehrte, zieht sich in Einzelheiten und biografischen Fußnoten durch die 172 Dokumente – wenn Schostakowitsch seine *Siebte*, „Leningrader“ *Sinfonie*, wie er Volkov erklärte, ausdrücklich auch Opfern dieses Terrors widmete, von dem kaum eine Leningrader Familie verschont blieb, findet man hier (über die bekannten Beispiele Vsevolod Meyerhold und seiner Frau Sinaida Reich, seine Freunde Marschall Tuchačevskij und Nikolaj Žilljaev hinaus) auf Schritt und Tritt Weggenossen wie Michail Vladimirovič Quadri (Kavdri), Förderer des jungen Komponisten, dem jener seine *Krylov-Fabeln* und zunächst seine *Erste Sinfonie* widmete – er wurde am 31. Oktober 1928 unter Beschuldigung der Teilnahme an konterrevolutionärer Organisation verhaftet, am 12. Juli 1929 erschossen, 1991 rehabilitiert.

Aus seinem Freundeskreis trafen die gängigen ‚Säuberungen‘, bei denen unter Gefahr des Arbeitsplatzverlusts linientreue Gesinnung nachzuweisen war, 1929 den Komponisten Levon Tadevosovič Atovmjan (1901–1963), der später die Suitenbearbeitungen von Schostakowitschs Bühnen- und Filmmusiken besorgen wird, oder den Literaturredakteur Vjačeslav Dombrovskij (1937 erschossen, 1950 rehabi-

liert). Und Schostakowitschs eigene Familie blieb nicht verschont: Seine Schwiegermutter, die Astronomin Sofija Michailovna Varsar, wurde am 25. Juni 1937 unter Vorwurf der Zugehörigkeit zu einer faschistisch-terroristischen Organisation verhaftet, wieder freigelassen, erneut verhaftet und in ein NKWD-Lager in Karaganda verbracht, aus dem sie erst 1940 freikam – das Verfahren wurde erst 1957 eingestellt. Der Mann seiner Schwester Maria, der Physiker Vsevolod Konstantinovič Frederiks (1885–1944), Mitbegründer der Theorie flüssiger Kristalle, wurde am 26. Oktober 1936 als faschistischer Terrorist verhaftet und 1937 zu zehn Jahren verurteilt (seine Frau Maria verbannt, die zur Empörung der Mutter sich von ihrem Mann loszusagen keinen Ausweg sah); er starb 1944 in der Haft, 1956 wurde er rehabilitiert.

Schostakowitsch sah für sich selbst – nach den damaligen Bekundungen – noch keine Gefahr, war er doch im Sommer 1935 noch als Vorzeigekomponist zusammen mit Lev Oborin und David Oistrach auf Türkei-tournee entsandt worden, wo übrigens ein Treffen mit Paul Hindemith stattfand, der sich von den ersten Schrecken des ‚Dritten Reiches‘ erholte. Auf den vernichtenden *Pravda*-Artikel „Chaos statt Musik“ hin hatte er um eine Audienz bei Stalin nachgesucht und auf eine Aufforderung aus dem Kreml gewartet, über deren Ergebnisse hier nichts zu erfahren ist. Die Rede ist aber im September 1936 von glücklichen Arbeitswochen in Odessa, zu dem ihm seine Freunde aus der Filmbranche – Lev Trauberg, Grigorij Kozincev – verhalfen, die ihn schon damals wie später als gesperrten Sinfoniker (die „staatsgefährdende“ *Vierte Sinfonie* hatte er ja zurückziehen müssen) mit Aufträgen über Wasser hielten. Wir erfahren später, dass er sich in der Kujbyschewer Evakuierung weiterhin mit ihr beschäftigte.

Schostakowitsch war ein Spötter nicht nur in Tönen, sondern auch in literarischen Ambitionen auf Spuren von Valerian Bogdanov-Berezovski, dem er 1923 Stücke für Violoncello und Klavier widmete, und es sind lustvolle Beschreibungen, die er den skurrilen Seiten seiner Mitwelt widmete, etwa wie ein Ballettveteran seinen nach 27 Jahren wieder erigierten Penis von Kollegen bestaunen lässt, der Aufzeichnung wenig intelligenter Dialoge im Hause Meyer-

hold, oder wie dort ein Knabe aus Furcht in die Hosen macht und versorgt wird – wie später in der *Zeugenaussage* furchtsame Gemüter von Stalins Entourage. Bei solchen kleinen Erzählungen hier wie dort fällt die Annahme immer schwerer, sie könnten mehr als einen Autor gehabt haben.

Während bis zum Kriegsausbruch die brieflichen Mitteilungen sporadischen Charakters bleiben – vorübergehende räumliche Trennung wegen Abwesenheit Schostakowitschs von Leningrad durch Gastspiele, Kuren, Ferienaufenthalte usw. – gerät mit der Evakuierung beider Partner in unterschiedliche Regionen – Sollertinskis mit der Leningrader Philharmonie nach Novosibirsk, Schostakowitschs mit anderen Prominenten (wie Lev Oborin, Samuil Samosud, Semjon Schlifstein oder auch Sergej Prokofjev) nach Kujbyschew – ihr Kontakt fortan überwiegend brieflich und darin kontinuierlich, werden die Mitteilungen Schostakowitschs fast zum lückenlosen biografischen Selbstzeugnis. Manchmal sind Briefumschläge und Karten in Kujbyschew schwierig zu bekommen.

Wir erfahren, dass Schostakowitsch zunächst zusammen mit Lenfilm-Künstlern nach Alma Ata evakuiert werden sollte, doch am selben Tag wurde Leningrad von der Deutschen Wehrmacht vom Landzugang abgeschnitten, und es blieb auf lange Zeit nur der Luftweg. Der Flug – gemeinsam mit Ehefrau Nina und den Kindern Galina und Maxim – verlief problemlos („nalegke“); Schostakowitsch nahm die Partitur der *Lady Macbeth*, die *Siebte Sinfonie* und die *Sinfonia* Strawinskys in Partitur und seiner eigenen Bearbeitung mit.

In Kujbyschew wird ad hoc ein (neuer) Sowjetischer Komponistenverband gegründet, Schostakowitsch zum Vorsitzenden gewählt, stellvertretend der Musikwissenschaftler David Rabinovič, Aleksej Ogolevec zum Sekretär, Schlifstein und Sergej Černeckij zu Leitungsmitgliedern und in eine Revisionskommission Jakov Semenovič Soloduchov, V. V. Nebol'skij und (der Jazzmusiker) Aleksandr Cfasman.

Die vierköpfige Familie ist anfangs in einem Zimmer untergebracht, später in zwei, und die örtliche Musikschule stellt ein Klavier zur Verfügung – Lev Oborin wird willkommener Partner im Vierhändigspiel. Später gibt es eine größere Wohnung, in der aber seit Frühjahr 1942 nach und nach auch die versprengten Mitglie-

der der Familien Schostakowitsch und Varsar willkommene Zuflucht finden, darunter auch die Familie des inhaftierten Frederiks, so dass der Haushalt bald über zehn Personen anwächst, und: sollte man sie nicht weiteren Freunden anbieten? So wird auch hier wieder der Platz zum Arbeiten zu eng, und Schostakowitsch erwägt eine eigene Übersiedelung ohne Familienanhang nach Novosibirsk, wo Sollertinski und die Leningrader Philharmonie untergebracht sind. Der Plan kommt nicht zur Ausführung, aber als in Moskau unter Leitung seines Freundes Wissarion Schebalin (Visarion Šebalin) das Konservatorium seine Arbeit wieder aufnimmt, wird es wie eine Flucht, hier mit beiden Händen zuzugreifen und sich um eine Professur und die schwierigere Zuzugsgenehmigung zu bemühen – eine Wohnung in der Ulica Kirova ist nur unmöbliert zu bekommen, und die Möbel aus Leningrad zu holen noch immer unmöglich. Er bemüht sich auch, für Sollertinski einen Lehrauftrag zu vermitteln – wozu es wegen dessen Todes nicht mehr kommen wird.

In Kujbyschew sind die Sätze der *Siebten Sinfonie* nach und nach fertig geworden, und sie wird am 3. März 1942 dort unter Leitung von Samuil Samosud uraufgeführt – mit einer Pause zwischen den Sätzen! Schostakowitsch ist mit den ersten dreien zufrieden, weniger mit dem vierten. Aufführungen in Russland schließen sich an, und Schostakowitsch, der immer gern gereist ist, fährt zu Aufführungen nach Moskau und betreibt mit allen Kräften seine Übersiedlung dorthin.

Von westlichen Aufführungen der *Siebten Sinfonie*, die seinen Ruhm alsbald über den Erdball tragen, oder auch nur Anstalten dazu hat er den Briefzeugnissen nach noch keine Kenntnis, und auch das Stichwort „Leningrader Sinfonie“ taucht hier noch nicht auf, scheint demnach später entstanden zu sein.

Zusammen mit *Zeugenaussage* und anderen Selbstzeugnissen und Briefen an Edison Denisov, Gavriil Glikman sowie den von Michail Ar dov aufgezeichneten Erinnerungen der Kinder Galina und Maxim bieten diese sorgsam edierten Briefe einen wichtigen Baustein der Autobiografie eines Komponisten, dessen Dasein sich nicht darin erschöpfte, entweder Staatskomponist oder Innerer Emigrant zu sein.

(Februar 2007)

Detlef Gojowy

Schostakowitsch und die Folgen. Russische Musik zwischen Anpassung und Protest. Ein internationales Symposium. Hrsg. von Ernst KUHN, Jascha NEMTSOV und Andreas WEHRMEYER. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2003. XI, 385 S., Nbsp. (Schostakowitsch-Studien. Band 6. / studia slavica musicologica. Band 32.)

So wie man bezüglich der russischen Musikavantgarde des frühen 20. Jahrhunderts gelegentlich und gern von ‚Skrjabinisten‘ spricht, mochten sie mit Skrjabin viel, wenig oder gar nichts zu tun gehabt haben (wenn sie sich nur in Einklang mit der Ausdrucksweise seiner Zeit befanden), so kann man auch bei aller Problematik den Gedanken verfechten, die russisch-sowjetische Neue Musik seit dem ‚Taufwetter‘ habe sich letztlich ‚um Schostakowitsch herum‘ abgespielt, den viel befähdeten ‚Volksfeind‘ und Einzelgänger, gleichgültig, ob sie seinen Spuren folgte oder sie bewusst verließ, ob ihre Vertreter seine Schüler oder Protégés waren wie Rodion Schtschedrin, Galina Ustvol’skaja (Ustvol’skaja), Edison Denisov, Sofia Gubaidulina, seine Freunde wie Mieczyslaw Weinberg oder eher von Philipp Herschkowitsch (Hercovici, Gerskovic) und der Zweiten Wiener Schule beeinflusste Komponisten wie Alfred Schnittke, Andrej Volkonskij, Valentin Silvestrov, Dmitrij Smirnov oder Elena Firsova. Gleichwohl führte in Russland um Schostakowitsch ‚kein Weg herum‘. Er gab das Beispiel eines autonomen kompositorischen Werkes, wurde als Gewissen des Sowjetischen Komponistenverbandes empfunden, auch in Antagonismen, Spiegelungen oder der Auseinandersetzung: Valeria Zenowa (Cenova) verfolgt sie am Beispiel von Edison Denisov, Sigrid Neef bei Rodion Schtschedrin (Scedrin), Maria Ritzarev bei Sergej Slonimskij und Tatjana Frumkis bei Valentin Silvestrov. Vertonungen der Lyrik Marina Zwetajewas (Cvetajewas) bei Schostakowitsch, Alfred Schnittke und Sofia Gubaidulina vergleicht Maria-Luise Bott. Ungewohnte Seitenblicke wirft Kadja Grönke auf die Figur der Katerina Izmajlova und Verdis *Macbeth* sowie auf zwei „mordende Frauen“ in Opern der rumänischen Komponistinnen Adriana Hölszky und Violeta Dinescu, *Bremer Freiheit* und *Erendira*. Schostakowitsch schätzte den jungen Komponisten Alexander Lokschin, ohne ihn davor bewahren zu können, bei der Verfolgung der Neuen Musik 1949 durch stalinistische

Funktionäre wegen seiner Neigung zur russischen Avantgardetradition geradezu zum Symbolfeind zu werden, berichtet Marina Lobanova zu diesem Komponisten, von dem es hierzulande an Hörerfahrungen fehlt. Mit Schostakowitsch befreundet und seiner Hilfe teilhaftig wurde der polnische Komponist Mieczyslaw Weinberg, der der nationalsozialistischen Judenverfolgung in die Sowjetunion entkam, doch von sowjetischer dann nicht verschont blieb, wie Per Skans darlegt. Bei dem 1938 aus Wien entkommenen Rumänen Philipp Herscovici war sein verpflichtendes Totschweigen eher dadurch bedingt, dass er als Schüler Anton Weberns die unerwünschte Botschaft der Zweiten Wiener Schule seinen Privatschülern aus der sowjetischen Avantgarde der Taufwetterzeit vermittelte; hinzu kamen seine überaus kritischen Sprüche, deren Dmitrij Smirnov einige überliefert. Sein Name musste aus der ersten sowjetischen Webern-Monographie Jurij Cholopovs ausgespart bleiben, schon die Nennung seines Namens in der offiziellen sowjetischen Musikpresse löste schrille Proteste aus. Ein leidiges, im Prinzip unlösbares Problem in der ganzen neueren Russland-Musikologie bleibt die uneinheitliche und kaum noch zum Ursprung zurückzuführende Schreibweise von Namen, was gelegentlich an ihren Trägern selbst liegt, welche die in der DDR seinerzeit verbindliche Duden-Transkription, andermal angelsächsische Schreibweisen als verbindlich beanspruchen – von anders eingebürgerten Schreibweisen gar nicht zu reden, so dass der Leser nicht mehr weiß, wie ein Name letztlich zu entschlüsseln ist.

Einen Vorteil der Publikation macht es aus, dass zu den behandelten Komponisten Werkverzeichnisse auf dem Stand von 2003 beigegeben sind. So wird sie bis auf Weiteres zu einem wertvollen Kompendium.

(Februar 2007)

Detlef Gojowy

MARTHA BRECH: „Können eiserne Brücken nicht schön sein!“ Über den Prozeß des Zusammenwachsens von Technik und Musik im 20. Jahrhundert. Hofheim: Wolke Verlag 2006. 238 S., Abb., Nbsp.

Mit einem systemtheoretischen Ansatz nähert sich Martha Brech den für die musikgeschichtliche Entwicklung des 20. Jahrhun-

derts entscheidenden Tendenzen des Aufeinanderzugehens von Technik und Musik. Dabei nimmt sie vom System ‚Technik‘ die medialen Entwicklungen von den ersten Klangspeicherungen bis hin zur digitalen Welt des Computers in den Blick, thematisiert aber zudem – und das macht ihr Vorgehen besonders fruchtbar – den darüber erfolgten philosophischen Diskurs mit seinen verschiedenen Positionen und Wandlungen. Dem offenen Verständnis von Technik steht ein insofern eher eingeschränktes Verständnis von Musik gegenüber, als Brech hier fast ausschließlich Ausprägungen der Kunstmusik heranzieht; die populäre Musik etwa, für die das Verhältnis zur Technik nicht minder bedeutsam ist, bleibt bis auf eine kurze Passage gegen Ende des Buches unberücksichtigt. Allerdings fasst Brech die Kunstmusik wiederum ähnlich offen, wie sie dies hinsichtlich der Technik tut. Die unterschiedlichsten Strömungen und Komponisten stehen zur Diskussion, um „den Prozeß [...], in dem Musik zunehmend mit naturwissenschaftlichen und mathematischen Mitteln erfasst wurde und damit zum Gegenstand technischer Konstruktion werden konnte“, zu beschreiben (S. 9). Eingang finden deshalb neben elektroakustischer und Computermusik auch akustische Kompositionen, insofern ihre Entstehung wie bei der spektralen Musik (Grisey, Murail) sich wesentlich technischen Analysen und Auffassungen verdankt.

In einem ersten Hauptteil widmet sich Brech den frühen Annäherungen zwischen Technik und Musik in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Sei im 19. Jahrhundert noch von einer „völligen[n] Beziehungslosigkeit der Systeme ‚Technik‘ und ‚Musik‘“ auszugehen (S. 21), so ändere sich dieses durch erste utopische Entwürfe wie Busonis Ästhetik einer neuen Tonkunst, aber eben auch von technischer Seite durch eine Öffnung hin zum künstlerischen Bereich. Die von Brech im Titel ihrer Untersuchung zitierte Frage geht auf den Ingenieur Franz Releaux und dessen gleichnamige Publikation (1903) zurück. Von Max Eyth (1904) bis zu Walter Benjamin (1936) werden verschiedene Positionen zur Verbindung von Technik und Kunst bzw. Philosophie diskutiert. Technik werde zunehmend als Teil der Kultur verstanden und rücke damit auch näher an die Kunst heran. Von Musikern ausgehende,

mathematisch orientierte Überlegungen etwa zu Tonsystemen (Habá) oder Fragen der Organisation des herkömmlichen Tonvorrats (Hauer, Schönberg), die Brech durchaus auch in Verbindung zum technischen Denken sieht, stehen etwa neben Annäherungen an neue, technisch bedingte Alltagsgeräusche (Russolo). Weitere Annäherungen konstatiert Brech bei Kompositionen für neue elektronische Instrumente (Trautonium), aber auch durch die Einführung musikwissenschaftlicher Dozenturen an Technischen Hochschulen und insbesondere durch die verschiedenen Facetten musikalischer Felder im Rundfunk (bis hin zum „Abhörkapellmeister“ zur Optimierung von Produktionen in klanglicher Hinsicht).

Der zweite Hauptteil ist selbst wiederum zweigeteilt. Zunächst geht es um die Konsolidierung im Zusammengehen beider Systeme und der daraus resultierenden „Mischcodes“ nach dem Zweiten Weltkrieg. Erneut kommen philosophische und nun auch informationstheoretische Sichtweisen zur Sprache (Gehlen, Adorno, Moles). Selbst Kompositionen für akustisches Instrumentarium wie etwa in der seriellen Musik lassen auf diese Weise enge Affinitäten zum technischen Gedankengut erkennen. So kann Brech beispielsweise konstataren: „Es ist besonders diese Schwerpunktsetzung bei der Konzeptentwicklung, die die serielle Musik in die Nähe technischer Ingenieurskunst, der patentwürdigen Erfindung, bringt.“ (S. 93) Die daraus folgende Konsequenz, den Patentgedanken für die Beurteilung derartig konzipierter Musik heranzuziehen (S. 94 f.), mutet vielversprechend an. Auch eher vereinzelte Initiativen von Komponisten wie Blacher, Nancarrow oder Xenakis zieht Brech in Betracht, wobei es ihr der letztgenannte Musiker besonders angeht: „Xenakis' Kompositionen [sind] keine einfachen Transpositionen von Mathematik in Klang [...], sondern [lassen] sich eher als Ingenieurskonstruktionen beschreiben [...]: *die erste perfekte Synthese von Kunst und Technik*.“ (S. 106, Hervorhebung vom Rezensenten) Eingehend diskutiert Brech anschließend die voranschreitende Entwicklung von elektroakustischer und Computermusik; dabei arbeitet sie die unterschiedlichen Ansätze der Studios von Paris (Musique Concrète), Köln (Serialismus) bis hin zu Unternehmungen in den USA (Urbana, Bell-Laboratories) heraus. Ins-

gesamt stellt sie fest, dass zwar gemeinsame Codes entstanden seien, von einer Gleichwertigkeit jeweils jedoch eher weniger die Rede sein könne. (S. 128 f.)

Im weiteren Verlauf des zweiten Hauptteils sieht Brech schließlich bis in die Gegenwart hinein eine Phase der Ausdifferenzierungen gegeben. In der spektralen Musik bespricht sie die Wechselwirkungen zwischen technischen Analysen und akustischer Musik. Einen Schwerpunkt legt sie anschließend auf die Integration von Ingenieurs- und Kompositionsarbeit, bemerkt (etwa in den Zeitschriften *Computer Music Journal* und *Interface*) eine zunehmende Dominanz technischer Überlegungen. Für die Computermusik und insbesondere im Blick auf die Software-Entwicklung ergeben sich bemerkenswerte Veränderungen: „Damit wäre eine neue Hierarchie geschaffen, in der sich die Musik bzw. das Klangresultat als künstlerisches Produkt zweitrangig erweist, da sie über den Aspekt ihrer ingenieursartigen Konstruktion hinaus ihrerseits zum weitgehend abhängigen Resultat einer technischen Ingenieurskonstruktion geworden ist.“ (S. 147)

Noch weitere Ausdifferenzierungen hin zu anderen Künsten oder Bereichen werden angesprochen: von Klanginstallationen (Lucier) bis zu klanglich-gestalterischen Annäherungen an den Alltag (Soundscapes von Murray Schaffer) oder eben auch Berührungen zur populären Musik. Auf eine zusammenfassende Bündelung dieser unterschiedlichen Ausdifferenzierungen bis in die Gegenwart hinein verzichtet Brech zu Recht. Stattdessen lässt sie die Betrachtung für kommende Entwicklungen offen.

Brechs gelungener Streifzug durch das Beziehungsfeld von Technik und Musik gewährt überaus interessante Einblicke in übergreifende Zusammenhänge, die der Komplexität der Entwicklungen Rechnung tragen.

(März 2007)

Jürgen Arndt

Harmonium und Handharmonika. 20. Musikinstrumentenbau-Symposium Michaelstein, 19. bis 21. November 1999. Im Auftrag der Stiftung Kloster Michaelstein hrsg. von Monika LUSTIG. Blankenburg: Stiftung Kloster Michaelstein 2002. 272 S., Abb. (Michaelsteiner Konferenzberichte. Band 62.)

Der vorliegende Tagungsband widmet sich

einem notorisch vernachlässigten Bereich instrumentenkundlicher Forschung: dem weit verzweigten und schwer überschaubaren Gebiet von Klangerzeugern mit durchschlagenden Zungen. Vielen der insgesamt 24 Beiträge zu instrumentensystematischen, akustischen, historischen, bautechnischen und musealen Aspekten kommt grundsätzliche Bedeutung zu, was dem Sammelband den Charakter eines in der deutschsprachigen Fachliteratur einzigartigen kleinen Kompendiums verleiht. Das weitgesteckte geographische Panorama umfasst Einzelstudien zur Verbreitung der Instrumente in Bayern (Josef Focht), Frankreich (Josiane Brancicci), Schweden (Bo Nyberg), Russland (Wladimir Bonakow und Iwan Sokolow), Indien (Jonas Braasch und Gregor Klinkle), Japan (Yoshiya Watanabe) und Südafrika (Harry Scurfield). Zu den übergreifenden Rezeptionskonstanten zählt eine enge Verknüpfung mit der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte sowie der politischen Entwicklung der jeweiligen Länder.

Christoph Wagner skizziert die weltweite Erfolgsgeschichte der Harmonikainstrumente und stellt die Verbreitung durch Auswanderer und Missionare zugleich als eine durchaus problematische Verdrängung traditionellen Instrumentariums dar. Aktuelle Standortbestimmungen auf systematischem, akustischem und historischem Gebiet übernehmen die einleitenden Beiträge von Jobst P. Fricke, Bernd H. J. Eichler und Christian Ahrens. Während Frickes Systematik der Klangerzeugung mit Zungen eine Differenzierung innerhalb traditioneller Kategorien vollzieht, stellt Eichler mittels einer auf zusätzlichen Kriterien beruhenden vergleichsanalytischen Audio-Organologie einen experimentellen Gegenentwurf zur klassischen Instrumentensystematik auf. Ahrens kommt nach einer exakten Sichtung der Quellen zu dem Ergebnis, dass die postulierte Beeinflussung der europäischen Entwicklung durch asiatische Instrumente aufgrund konstruktionsbedingter Unterschiede fraglich sei. Für eine nicht spezialisierte Leserschaft wäre ein vierter einführender Beitrag zur Terminologie und den teils komplexen baulichen Verwandtschaftsverhältnissen der Instrumente hilfreich gewesen.

Michel König geht anhand eines Harmoniums aus Arnold Schönbergs Nachlass der durchaus ergiebigen Frage nach, welche Rolle das Instrument in seinem Schaffen und im

Zusammenhang mit seinen Überlegungen zum Thema Orgel spielte. Hier wie auch in den Beiträgen von Josiane Bran-Ricci über das französische Melophon und Rudolf Hopfner, der ein Kombinationsinstrument (Hammerflügel von André Stein, Physharmonika von Jakob Deutschmann) vorstellt, kommt auch das für die Instrumente gedachte musikalische Repertoire zur Sprache. Erhaltene Beispiele aus der Frühzeit der Handharmonika-Instrumente erläutern Sabine K. Klaus (Musterinstrumente zu Patentschriften aus dem Bestand des Technischen Museums Wien) und Dieter Krickeberg (aus dem Germanischen Nationalmuseum Nürnberg); ergänzend dokumentiert Stephen Chambers *Æolinas*, Akkordions, englische und deutsche Konzertinas aus seiner privaten Sammlung. Aus der Perspektive des Instrumentenbaus berichten Jürgen Suttner über die englische Konzertina-Bautradition und Klaus Gutjahr über den Nachbau historischer Bandonions. ((Bandoneon? RL))

Die akustische Forschung steht James P. Cottingham zufolge noch vielfach am Anfang, zahlreiche offene Fragen bedürfen weiterer Untersuchung und Präzisierung. Gunter Ziegenhals zeigt, welche Einflüsse die Schwingungen von Stimmstöcken und Gehäuseteilen des Akkordions auf die klangliche Qualität von Instrumenten haben. Maria Dunkel reflektiert über Tastaturen jenseits der Klaviaturnorm, über die Korrelation von Taste, Ton und Schrift sowie die den Harmonikas eigene Offenheit gegenüber dem Tonssystem. Variabilität und Stabilität der Tonhöhe stehen im Zentrum eines zweiten Aufsatzes von Jobst P. Fricke, der sich mit den Qualitäten der Harmonikainstrumente als optimale Träger reiner Stimmungen und außergewöhnlicher Temperaturen beschäftigt. Der Band verdankt seine Qualität nicht zuletzt drei Registern, der vorzüglichen Lektorierung und einer optisch ansprechenden Ausstattung mit zahlreichen Graphiken und schwarz-weißen Abbildungen. (November 2006) Klaus Aringer

Theatrum Instrumentorum Dresdense. Bericht über die Tagungen zu historischen Musikinstrumenten Dresden 1996, 1998 und 1999. Herausgegeben von Wolfram STEUDE und Hans-Günter OTTENBERG unter Mitarbeit von Bernhard HENTRICH und Wolfgang

MENDE. Schneverdingen: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner 2003, 386 S., Abb. (Schriften zur Mitteldeutschen Musikgeschichte. Band 11.)

Über Herkunft, Geschichte und Zustand der einst von der sächsischen Hofkapelle verwendeten und heute teilweise im Dresdner Kunstgewerbemuseum aufbewahrten Musikinstrumente konnte man sich bisher lediglich anhand einiger verstreut publizierter, vorwiegend lokalhistorisch orientierter Einzelbeiträge informieren. Der hier vorgelegte Bericht über insgesamt vier Tagungen zu historischen Musikinstrumenten schließt diese Lücke zumindest teilweise und bietet eine Fülle von lesenswerten Aufsätzen mit unterschiedlichster Zielsetzung. Das Spektrum reicht von ausführlichen Überlegungen zu den Dresdner Silbertrumpeten im 18. Jahrhundert (Gisela und Jozsef Csiba) und äußeren Details der in der Rüstkammer der Staatlichen Kunstsammlungen aufbewahrten Jägerhörner (Stefan Blaut) über mehr oder weniger ausführliche Informationen zu einzelnen Instrumenten (Gunther Joppig, Klaus Gernhardt und Eberhard Haufe) bis zu Erörterungen über historische Cembali in Dresden (Martin Christian Schmidt). Umfassendere Ziele verfolgt André Burguete, der eine laut Zettel von Giovanni Tesler gebaute und 1999 vom Kunstgewerbemuseum Dresden angekaufte Theorbe vorstellt. Den schlüssigen Beweis für seine These, dass es sich hier um ein Instrument aus dem Besitz von Sylvius Leopold Weiß handelt, bleibt er jedoch entgegen der Titelformulierung am Ende schuldig. Wesentlich behutsamer argumentieren Roland Hentzschel zur Verbindung eines in Dresden aufbewahrten Stein-Hammerflügels mit Friedrich Wieck und Hartmut Schütz für die Zuweisung eines bisher Johann Ernst Hähnel zugeschriebenen Positivs an Gottfried Silbermann.

Die vier noch erhaltenen Streichinstrumente der kurfürstlich-sächsischen Hofkapelle aus den Jahrzehnten vor und nach 1600 waren Gegenstand eines eigenen Kolloquiums. Bogenbau (Hans Reiners), Dendrochronologie (Peter Klein) und Saitenherstellung (Mimmo Peruffo) kamen dabei ebenso zur Sprache wie Besetzungsfragen (Annette Otterstedt) und die Genese des vierstimmigen Streichersatzes (Manfred Hermann Schmid). Während Wolfram Steude die Herkunft dieser Instru-

mente mit Hilfe der Inventare der Dresdner Kunstammer, dem *Theatrum Instrumentorum* von Michael Praetorius sowie Philipp Hainhofers Dresdner Reiserelation (1629) zu ermitteln sucht und Herbert Heyde die sächsischen Streichinstrumente in einen größeren geschichtlichen Rahmen stellt, rekonstruiert Bernhard Hentrich das Schicksal der Dresdner Instrumente in neuerer Zeit. Eine der beiden Amati-Bratschen wurde 1947 aus der provisorischen Aufbewahrung gestohlen und 1988 von einem Treuhänder an das Musikinstrumenten-Museum Berlin (West) verkauft. Im Gefolge von Hentrichs Ermittlungen konnte dieses Instrument im März 2004 (nach der Drucklegung des Konferenzberichtes) an die Sächsische Staatskapelle zurückgegeben werden.

Eingeleitet werden die Einzelbeiträge des gesamten Bandes durch Wolfram Steudes „Plädoyer für eine klingende Kunstammer“ und Winfried Schrammeks Überlegungen zu „Muse – Museum – Musica“. Vor allem in Steudes Beitrag wird die eigentliche Motivation aller vier Tagungen erkennbar: Gemeinsam mit dem Kunsthistoriker Heinrich Magirius und anderen propagiert der Autor die Rekonstruktion der 1737 aufgehobenen Schlosskapelle als Konzertsaal für ‚Alte‘ Musik und gleichzeitig als Stätte musealer Präsentation der wenigen in Dresden noch vorhandenen älteren Musikinstrumente. Abgesehen von der völlig unzureichenden Quellenbasis für eine solche Rekonstruktion gerät Steude jedoch in einen markanten Selbstwiderspruch, wenn er einerseits vehement für die Wiedergewinnung eines seit mehr als zweieinhalb Jahrhunderten definitiv verloren gegangenen Raumes plädiert und sich andererseits gleichzeitig von dessen „mythischer Überhöhung“ distanziert. Seine strikte, aber nicht weiter begründete Unterscheidung von Kunst und deren ideologischer Instrumentalisierung ist ausschließlich den Überlegungen zur historischen Aufführungspraxis der Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts verpflichtet, während die kulturwissenschaftliche Diskussion der letzten Jahrzehnte zu diesem Thema völlig unbeachtet bleibt. Die jahrelange öffentliche Debatte um den historischen Wiederaufbau von Teilen der Dresdner Altstadt hat aber in aller Deutlichkeit gezeigt, dass sich ein ‚reiner‘ Begriff von Kunst in diesem Zusammenhang als nicht tragfähig erweist. Steude

beschwört mehrfach die Vorstellung von ‚Alter‘ Musik als „klingendem Exponat“ – ein museumstechnischer Terminus –, doch dient ihm dies offenbar als eine Art Zauberformel, mit deren Hilfe weiterreichende Fragen ferngehalten werden sollen.

Flankiert werden die Wünsche für den Wiederaufbau der Schlosskapelle durch einige Beiträge im Zusammenhang mit der ebenfalls beabsichtigten Rekonstruktion der (verlorenen, aber von Michael Praetorius in seinem *Syntagma musicum* beschriebenen) Fritzsche-Orgel aus dem Jahre 1612. Durch diese (als beschlossene Sache vorausgesetzte) Rekonstruktion (Frank-Harald Greß) geraten die informativen Texte zu den übrigen Orgeln von Gottfried Fritzsche (Rüdiger Wilhelm), den Zungenregistern dieser Instrumente (Reinhardt Menger) und möglichen Konsequenzen für die Musizierpraxis (Klaus Eichhorn, Christopher Stembridge) in ein gewisses Zwielficht. Auch die im Anhang wiedergegebene Projektion des Orgelprospekts aus der Abbildung in Johann Andreas Gleich, *Annales Ecclesiastici* (1730), in eine Photographie des Raumes im Rohbauzustand macht das gesamte Vorhaben nicht plausibler.

Die Herausgeber des vorliegenden Bandes haben es vermieden, die ursprüngliche Selbstständigkeit der vier Kolloquien ebenso wie die Heterogenität der einzelnen Texte nachträglich zu harmonisieren. Eine Information über die nicht veröffentlichten Beiträge aus den vier Tagungen wäre aber durchaus hilfreich gewesen. Lediglich der nachträglich aufgenommene Aufsatz von Frank Legl über das Schicksal der Laute von Johann Adolf Faustinus Weiß nach 1815 ist mit einer Kennzeichnung versehen. Insgesamt bleibt der Eindruck wertvoller Detailerörterungen vor dem Hintergrund eines höchst problematischen Gesamtkonzepts.

(Juni 2005)

Gerhard Poppe

GERD GRUPE: Die Kunst des Mbira-Spiels. The Art of Mbira Playing. Harmonische Struktur und Patternbildung in der Lamellophonmusik der Shona in Zimbabwe. Tutzing: Hans Schneider, 2004. XX, 618 S., Abb., Nbsp., (Audio-CD auf Anfrage) (Musikethnologische Sammelbände. Band 19.)

Gerd Grupe hat mit seiner – im Gegensatz zu der zeitgleich entstandenen und thematisch

eng verwandten Monographie des Rezensenten (Brenner 1997) erst 2004 publizierten – Habilitationsschrift eine profunde Untersuchung der überwiegend impliziten Grammatik der *mbira-dzavadzimu*-Musik der Zezuru-Shona Zimbabwes vorgelegt. Dabei knüpft er an die in dieser Hinsicht zwar inspirierenden, aber keineswegs erschöpfenden Arbeiten vor allem Andrew Traceys (zwischen 1961 und 1989) und Paul Berliners (1978) an und verfolgt – im Gegensatz zu Brenners evolutionärer, mithin diachroner Rekonstruktion – einen rein synchronen Untersuchungsansatz. In den Mittelpunkt stellt Grupe die für die Shona-*mbira*-Musik so typischen harmonischen und motio-rhythmischen Strukturen (nicht ‚motor-rhythmischen‘, um nicht die irreführende Vorstellung von rein mechanischen Fingerbewegungen zu erwecken), wobei sein Interesse sowohl deren Verschränkung zu identifizierbaren Einzelstücken als auch deren systemischer Vernetzung auf Repertoire-Ebene gilt. Beides analysiert er – anhand eines repräsentativen Samples von Stücken – akribisch, stets bemüht, die Strukturanalyse zumindest durch Indizien für die emische Relevanz (‚emisch‘ im Kenneth Pike’schen, nicht im Marvin Harris’schen Sinne) zu validieren. Nicht zuletzt bekennt Grupe sich mit diesem ganz der musikalischen Strukturanalyse gewidmeten Buch zu einer Ethnomusikologie im nachdrücklichen Wortsinn und – in methodologischer Hinsicht – zur Kombination feldforschungsgestützter und kognitionsorientierter Regionalforschung mit einer – im Dienste des Erkenntnisprinzips der wechselseitigen Erhellung stehenden – interkulturell-vergleichenden Perspektive, wobei er sich insbesondere auf Simha Arom (1991) beruft.

Kapitel 1 enthält einen Literaturbericht, in dem Grupe zuvörderst Andrew Traceys bis Mitte der 1990er-Jahre unübertroffene Pionierleistung auf dem hier diskutierten Forschungsgebiet würdigt, zugleich aber an dessen Klassifikation der harmonische[n] Progressionen kritisiert, dass sie subjektive, nicht als emisch validierte, tonale Zentren als Kriterium einbezieht und dadurch verwirrende Ambiguitäten produziert; Grupe entwickelt (unabhängig von Brenner 1997, aber übereinstimmend mit diesem) eine alternative Klassifikation, die das Problem der tonalen Zentrität vorläufig ausklammert.

In Kapitel 2 widmet Grupe sich der Interpretation des Tonsystems, wobei er umsichtig auch die akustischen und psychoakustischen Voraussetzungen berücksichtigt, indem er spektrographische Daten von *mbira*-Lamellen mit den Tonhöhenurteilen einiger Testpersonen vergleicht und diese mit Bezug auf aktuelle Theorien zur Perzeption von Idiophonklängen (Ernst Terhardt / Martin Seewann 1984) und ihre Implikationen für die Bildung von Tonsystemen im Allgemeinen (Albrecht Schneider / Andreas Beurmann z. B. 1991) diskutiert. Die (etische) Variabilität der *mbira*-Stimmungen wirft angesichts der vorkommenden Rückung der zwölfgliedrigen ‚standard Shona chord sequence‘ (Andrew Tracey 1970) auf alle sieben Stufen des heptatonischen Tonsystems erneut die alte Frage nach der emischen Beschaffenheit des Tonsystems auf: Handelt es sich bei den Rückungen um ‚Transpositionen‘ im Rahmen einer ‚elastischen‘ (Gerhard Kubik 1983) Äquiheptatonik (messbare Intervalldifferenzen = Toleranzen, d. h. emisch irrelevant) oder um ‚Modalverschiebungen‘ im Rahmen ungleichstufig konzipierter heptatonischer Skalen (messbare Intervalldifferenzen emisch relevant)? Einerseits belegen intrakulturelle Benennungen und Geschmacksurteile eindeutig die emische Relevanz der intervallischen Differenzen zwischen individuellen *mbira*-Stimmungen. Andererseits jedoch weist Grupe solch signifikante intervallische Differenzen nicht nur zwischen den Stimmungen verschiedener Instrumente, sondern interessanterweise auch zwischen den verschiedenen Oktavlagen ein und desselben Instruments tonometrisch nach. Da dies einer klaren Ausprägung feststehender, identifizierbarer (diatonischer) Modi entgegensteht, lehnt Grupe es – der unstrittigen emischen Ungleichstufigkeit zum Trotz – ab, den musikologischen ‚Modus‘-Begriff (Harold Powers 2001) auf dieses Phänomen auszuweiten und – so wie Brenner – von ‚Modalverschiebungen‘ zu sprechen. Stattdessen beschreibt er das Tonsystem als eine „funktionale Äquiheptatonik“, bei der zwar – zur Erzeugung „individueller Färbungen“ aus „klangästhetischen Gründen“ – die Skalenschrittgrößen emisch variieren, aber eben keine konsistenten Modi erzeugen, und bezeichnet die Rückungen folglich als ‚Transpositionen‘.

In Kapitel 3 klassifiziert Grupe die Erscheinungsformen der harmonischen Standardsequenz – ausgehend von einem strukturellen Referenzton – nach ihren sieben tonräumlichen Transpositionen und zwölf zeitlichen Permutationen. In der ungeklärten Frage der tonalen Zentrität formuliert er als Desiderat für ein zukünftiges Projekt gezielte Kognitionsforschung auf Grundlage interaktiver Versuchsanordnungen, die implizites Wissen unter Umgehung von Verbalisierungen zu Tage fördern. Vorläufig vermutet er eine feste Korrelation zwischen dem (von ihm jeweils eruierten) emischen Startpunkt eines *mbira*-Stücks und dem emischen tonalen Zentrum – eine Vermutung, die allerdings aus mehreren Gründen problematisch erscheint: Denn sofern man hier überhaupt von der Existenz einer festen intrakulturellen Konvention (im Gegensatz zu ‚kaleidophonischer‘ Beliebigkeit) ausgehen will, spricht erstens nichts gegen die gegenteilige Annahme, dass die emische Segmentierung der zyklischen Akkordsequenz – vergleichbar dem Verhältnis zwischen ‚Metrum und Gruppierung‘ (David Temperley 2000) – zeitlich und harmonisch ebenso gut ‚off of the tonic‘ beginnen kann. Und zweitens ist auch ein Einfluss der individuellen *mbira*-Stimmung auf die Ortung des tonalen Zentrums im Klangbild eines gegebenen Stückes nicht auszuschließen. Gleichwohl passt die signifikante statistische Dominanz der Stufen 1 und 4 des *mbira*-Stimmplans als mutmaßlichen Trägerinnen der tonalen Zentrität, zu der Grupe durch systematische Anwendung der besagten Hypothese auf sein Sample gelangt, bemerkenswert gut zu der – auf eher intuitivem Wege gewonnenen – diesbezüglichen Aussage Paul Berliners (1978). Eine demgegenüber unstrittige Korrelation weist Grupe zwischen den in seinem Sample vorkommenden Transpositionsstufen und zeitlichen Segmentierungen der zyklischen Akkordsequenz nach. Ferner zeigt er eine generelle Unschärfe in der Abgrenzbarkeit aufeinanderfolgender Akkorde auf, die die eindeutige Bestimmung eines ‚harmonic rhythm‘ (Paul Berliner 1978) problematisch macht.

In Kapitel 4 diskutiert Grupe die Vor- und Nachteile verschiedener Möglichkeiten, *mbira*-Musik graphisch zu repräsentieren, und begründet seine Entscheidung für eine ‚Hörbild‘ und ‚Spielbild‘ (Andrew Tracey 1961) – und zugleich

die vier Segmente einer Periode – synoptisch darstellende Kombination aus konventioneller Fünfliniennotation und Tabulatur, wobei letztere die vier Spielbereiche der *mbira* (rechtes Manual / Zeigefinger- und Daumenbereich, linkes Obermanual, linkes Untermanual) visuell differenziert.

Kapitel 5 beleuchtet den Zusammenhang zwischen motionaler und tonaler Realisierung der Stücke und präsentiert eine hierarchische Typologie der aus dem untersuchten Sample extrahierten motio-rhythmischen Patterns. Diese weist auf der allgemeinsten Ebene zwei Kategorien auf: „den Beat stützende“ und „den Beat verschleiernde Patterns“. Die gelegentlich in der afromusikologischen Literatur diskutierte Frage, ob die einzelnen Parts eines Ensembles – wie Gerhard Kubik (z. B. 1983) für die *amadinda*-Musik der Ganda behauptet – auf ‚individuellen Beats‘ im Sinne echter Bi- oder Polymetrie beruhen, verneint Grupe für die *mbira*-Musik der Shona dezidiert. Zwar verfügt diese Musik neben den ‚kommetrischen‘ über ein reiches Arsenal an ‚kontrametrischen‘ (Mieczyslaw Kolinski 1973) Rhythmusbildungen, vor allem Bildungen mit äquispatialen Impaktreihen, die entweder in phasenverschobener (1:1) oder kreuzender Relation (2:3 oder 4:3) zum Beat verlaufen, doch beruht sie nachweislich auf einem einzigen, für alle Parts verbindlichen Beat und ist daher als monometrisch anzusprechen. Zu den weiteren Aspekten, die Grupe in diesem Kapitel behandelt, gehören (a) die funktionale und strukturelle Komplementarität der beiden *mbira*-Parts der Standard-Besetzung (*kushaura* und *kutsinhira* genannt und in funktionaler Hinsicht den *okunaga* und *okwawula* genannten Parts des Ganda-*amadinda*-Ensembles grob vergleichbar, die Lois Ann Anderson [1968] so treffend mit ‚starter‘ und ‚mixer‘ übersetzt), (b) Besonderheiten ihrer Gestaltung wie beispielsweise die regelmäßig auftretende Substitution der im *mbira*-Bassregister fehlenden zweiten durch die akkordfremde erste Stufe, (c) die Frage nach der Existenz und Relevanz ‚inhärenter Patterns‘ (Gerhard Kubik 1962, Ulrich Wegner 1993), (d) die für den Part des *hosho*-Gefäßbrasselpaars charakteristischen und auch in den *mbira*-Parts sporadisch vorkommenden strukturierten Flexionen der Elementarpulsation sowie (e) die realen Zusammenklangsbildungen in

den Einzelparts und in deren resultierendem Gesamtklangbild.

Kapitel 6 bietet anhand von Einzelanalysen ausgewählter Stücke eine Zusammenschau der zuvor isoliert behandelten Dimensionen der *mbira*-Musik, wobei die auf der Standardsequenz beruhenden Stücke, die insgesamt rund zwei Drittel des Samples ausmachen, hier gemäß der in Kapitel 3 entwickelten Klassifikation systematisch geordnet erscheinen. Die von der Standardsequenz abweichenden Akkordsequenzen des restlichen Drittels erklärt Grupe kasuistisch als durch Rückung, Auslassung oder Einfügung einzelner Akkorde entstandene, also strukturverändernde Ableitungen aus ersterer; auch hierzu folgen exemplarische Einzelanalysen konkreter Stücke.

In Kapitel 7 diskutiert Grupe – vor einem weit gespannten interkulturell-vergleichenden Hintergrund, der sowohl indische und javanische Musikstile und -gattungen als auch solche des Jazz einbezieht – die Begriffe ‚Komposition‘ und ‚Improvisation‘ und die Frage ihrer Anwendbarkeit auf die *mbira*-Musik, die er unter dem Vorbehalt näherer Spezifizierung bejaht. Mit Bruno Nettl (1974) und Josef Kuckertz (1970) begreift er sie als Pole eines unter dem Oberbegriff ‚Modell und Ausführung‘ subsummierbaren Kontinuums möglicher Ausprägungen, die ihrerseits durch das jeweilige Maß an Freiheit in den im Aufführungsverlauf ad hoc zu treffenden Entscheidungen, genauer: deren ‚Wahlbreite‘ und ‚Folgedichte‘ (Christian Kaden 1993) gekennzeichnet sind. Von diesen begrifflichen Voraussetzungen her stellt Grupe in den Stücken des *mbira*-Repertoires einerseits einen identifizierbaren „kompositorischen Kern“ fest, der sich im Wesentlichen aus „ein oder zwei motorische[n] Patterns und [der] individuelle[n] harmonische(n) Progression mit einer spezifischen Dauer der Akkorde“ zusammensetzt. Andererseits sieht er auf der Aufführungsebene jedoch eine Reihe von – das improvisatorisch-variative, ‚stochastische‘ (Christian Kaden 1981) Moment konstituierenden – Modifikationsmöglichkeiten am Werk, die von der Substitution einzelner Töne durch ihre harmonischen Äquivalente bis hin zu gravierenden Gestaltwechslern reichen. (Grupe ordnet sie typologisch und illustriert sie durch Beispiele.) Und dieses Moment sorgt nicht nur für die Frische jeder neuen Realisation, sondern bil-

det, indem es im Laufe der Zeit aus vorhandenen Stücken Varianten und aus Varianten wiederum Versionen hervortreibt, die sich ihrerseits zu neuen Stücken verselbstständigen können, die entscheidende Triebkraft in der ‚Biologie‘ des gesamten Repertoires. Radikal neue Schöpfungen sind dagegen unüblich, weil die intrakulturelle Wertschätzung, die ein Stück genießt, maßgeblich auf dessen funktionaler Wirksamkeit im Ahnenkult (und damit letztlich auf der Autorität der in lebenden Medien sich rituell verkörpernden Ahnengeister und ihrer ästhetischen Vorlieben) beruht – ein soziopsychologischer Zusammenhang, der Konservatismus und stilistische Kohärenz begünstigt und die musikalische Kreativität auf spezifische Weise kanalisiert und fokussiert.

Der 307 Seiten umfassende Anhang enthält die Transkriptionen der einzelnen Stücke bzw. Versionen, und zwar alphabetisch nach Titel geordnet und jeweils durch ein katalogartiges Datenblatt mit Kurzinformationen zu Quelle und musikalischer Struktur gut erschlossen.

Die zum Buch gehörige Audio-CD gibt dem Leser computergenerierte Hörbeispiele zu einzelnen Notenbeispielen (Tracks 1–8), exemplarische analytische Originalaufnahmen (Tracks 9–15) sowie Originalaufnahmen des tatsächlichen Klangbildes einiger *mbira*-Stücke (Tracks 16–17) an die Hand.

Grupes brillant formuliertes, umfassendes und materialschweres Buch begreift die Lamellophon-Musik der Zezuru-Shona, ohne etwa die Kontextualität ihrer intrakulturellen Bedeutungen und Funktionen zu leugnen, vor allem als eine Kunst eigenen ästhetischen Rechts und schenkt ihren Denk- und Klangformen die analytische Aufmerksamkeit und Sorgfalt, die sie verdienen. Viele ihrer Aspekte erscheinen so in einem neuen, helleren Licht. Dies ist zweifelsohne ein bedeutender Beitrag zur Erforschung der Musik der Shona ebenso wie zur Afromusikologie im Allgemeinen.

(April 2007)

Klaus-Peter Brenner

JOHANN SEBASTIANI: *Pastorello musicale oder Verliebttes Schäferspiel*. Hrsg. von Michael MAUL. Beeskow: ortus musikverlag 2005. L, 74 S., Abb.

Der vorliegende Band bietet eine Edition der wohl ältesten auch in der Musik erhalte-

nen deutschen Oper: des anlässlich einer gräflichen Hochzeit in Königsberg 1663 von dem Librettisten Johann Rölting und dem Komponisten Johann Sebastiani geschaffenen *Pastorello musicale*. Der Text basiert auf der zehn Jahre zuvor erschienenen „Pastorale burlesque“ *Le Berger extravagant* des französischen Dichters Thomas Corneille in der deutschen Übersetzung von Andreas Gryphius, der nicht nur in diesem Fall eine französische Vorlage bearbeitet hat: Von ihm stammen auch deutsche Fassungen von Tragikomödien Philippe Quinaults, des späteren Librettisten Jean-Baptiste Lullys. Der Herausgeber hat das Libretto nicht ediert, sondern als Faksimile des zeitgenössischen Druckes wiedergegeben. Die Musikedition wiederum legt den Text der einzigen erhaltenen Partiturabschrift, an der Sebastiani offensichtlich selbst beteiligt war, zugrunde, übernimmt aber (durch Kursivdruck gekennzeichnet) zahlreiche Regieanweisungen des Libretto-drucks, die über die Informationen der Partitur hinausgehen. So einleuchtend dieses Verfahren auch ist, die zahlreichen Abweichungen zwischen den beiden Quellen im Wortlaut, von denen in der Einleitung (S. XIV) die Rede ist, werden damit nicht unmittelbar einsichtig: Dazu hätte es einer systematischen Auflistung der unterschiedlichen Lesarten bedurft.

Die Edition zeichnet sich durch den Verzicht auf Aussetzung des Generalbasses und auf Ergänzung der spärlichen Bezifferung aus; auch hält sie sich erfreulicherweise mit Eingriffen in den überlieferten Notentext weitgehend zurück. In merkwürdigem Kontrast dazu steht die Empfehlung des Herausgebers, bei einer Wiederaufführung der Oper deutsche Lieder und Instrumentalmusik aus der Mitte des 17. Jahrhunderts nach Gutdünken einzufügen, um das Stück abwechslungsreicher zu gestalten. Wie in der Einleitung (S. IX) festgehalten wird, dominiert in ihm das Rezitativ, und wiewohl der Herausgeber diesem einen gewissen „Reiz“ bescheinigt, scheint er der Tragfähigkeit von Röltings und Sebastianis musikdramatischem Konzept vor einem modernen Publikum nicht zu trauen. Dabei macht gerade die Tatsache, dass die Ausgabe dieses Konzept erkennbar werden lässt, vorliegenden Band so wertvoll: Er erhellt die deutsche Opernlandschaft zu einer Zeit, aus der sonst kaum musikalische Dokumente erhalten sind. Aufgrund der Singularität des *Pastorello*

bleibt indes fraglich, inwieweit er als repräsentativ für die deutsche Oper um 1660 gelten kann.

Die Zahl der offenkundigen Druckfehler ist gering; lediglich die Verweise der Einleitung und des Kritischen Berichts sind häufig fehlerhaft: Fußnote 13 (S. VI) verweist nicht auf S. XLV, sondern auf S. XLVIII; in Fußnote 40 (S. IX) fehlt der Hinweis auf S. XLVI; Fußnote 2 (S. XIV) verweist nicht auf S. XLIV f., sondern auf S. XLIX; und Fußnote 46 verweist nicht auf Fußnote 18, sondern auf Fußnote 19. Dies beeinträchtigt den hohen Wert der Ausgabe aber in keiner Weise.

(Dezember 2006)

Michael Klaper

JOHANN MATTHESON: *Der edelmütige Porsenna*. Hrsg. von Hansjörg DRAUSCHKE. Beeskow: ortus musikverlag 2006. XXXVIII, 182 S. (Musik zwischen Elbe und Oder. Bd. 9.)

Die These, dass das Schaffen Johann Matthesons recht eigentlich erst noch zu entdecken sei, dürfte zunächst auf Widerspruch stoßen, liegen doch seine musiktheoretischen Schriften in zahlreichen Reprints und Neueditionen vor. Dem ungeachtet sind zwei Arbeitsfelder Matthesons bisher weitgehend unerforscht geblieben: sein kompositorisches Werk, das mehr Oratorienvertonungen umfasst als das Œuvre Händels, und sein Schrifttum jenseits des musiktheoretischen Bereichs, das ästhetische, politische und religiöse Schriften sowie Romanübersetzungen enthält.

Die hier zu besprechende Edition bietet nun die Möglichkeit, mit Matthesons Operschaffen näher bekannt zu werden. Mit dem *Porsenna* liegen inzwischen drei der vier vollständig erhaltenen Opern Matthesons in Editionen vor (die *Cleopatra* hat George J. Buelow herausgegeben [Mainz 1975, *Das Erbe deutscher Musik*, Bd. 69], den *Boris Goudenow* Johannes Pausch [Hamburg 1997] und Jörg Jacobi [Bremen 2005]). Die noch fehlende vierte Oper – *Henrico IV* (Hamburg 1711) – wird, ebenfalls von Hansjörg Drauschke herausgegeben, im ortus musikverlag erscheinen.

Der 1702 an der Hamburger Oper am Gänsemarkt uraufgeführte *Porsenna* ist Matthesons früheste vollständig erhaltene Oper. Das auf eine venezianische Vorlage zurückgehende Libretto stammt von Friedrich Christian Bresand und wurde schon 1695 von Reinhard Ke-

ser für das Braunschweiger Theater in Musik gesetzt. Mattheson lässt den ersten Akt fort und vertont lediglich die übrigen Akte, so dass sich in der Partitur eine vieraktige Oper ergibt, die im gedruckten Libretto auf drei Akte ‚korrigiert‘ wird. Der vollständige Librettodruck ist der Edition als farbiges Faksimile vorangestellt. Drauschkes Vorwort enthält ausführliche Informationen zur Geschichte des Librettos.

Grundlage der Edition bildet die sich nun wieder in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg befindende autographe Partitur, der eine Ouvertüre von fremder Hand beigegeben ist. Die gut lesbare Handschrift ist von Drauschke sorgfältig ediert worden. Im Kritischen Apparat werden die Differenzen zwischen gedrucktem Libretto und der Handschrift verzeichnet sowie die gelegentlich vom Herausgeber nachgetragenen fehlenden Akzidentien vermerkt.

Dem ortus musikverlag gebührt Lob für die qualitätvolle Ausstattung der Partitur, etwa für das gestochen scharfe Notenbild, das viele Gesamtausgaben der renommierten Verlage in doppelter Hinsicht blass erscheinen lässt. Der von Drauschke selbst hergestellte Computersatz präsentiert ein ruhiges und übersichtlich gegliedertes Notenbild. Drauschkes Edition modernisiert behutsam durch die Verwendung moderner Schlüssel, neuer Rechtschreibung, moderner Balken- und Akzidentiensetzung. Bei der Vorzeichensetzung hätte vielleicht noch einheitlicher verfahren werden können; wenn etwa in der in G-Dur stehenden Aria Nr. 20 das Ritornell mit einem Kreuz notiert wird, in der Aria selbst aber das *fis* jeweils ad hoc gesetzt wird. Hilfreich wäre auch die Aussetzung des Basso continuo gewesen.

Matthesons Partitur, aus der sich Händel – wie könnte es anders sein – reichlich bedient hat, ist trotz umfangreicher Rezitativpassagen ausgesprochen abwechslungsreich gestaltet und enthält die für die Hamburger Oper jener Zeit charakteristische Mischung aus italienischen, französischen und deutschen Stilelementen mit einer starken Beanspruchung der Blasinstrumente. Keisers Vorbild ist spürbar, Matthesons eigene Leistung wäre durch eine eingehendere Untersuchung noch näher zu profilieren.

Durch die verdienstvolle Edition der Partitur wird das Bild der Hamburger Oper um eine weitere Facette bereichert. Einige jüngst erschie-

nene Ausgaben Hamburger Opern (Johann Georg Conradi, *Die schöne und getreue Ariadne*, hrsg. von Jörg Jacobi, Bremen 2006; Reinhard Keiser, *Desiderius*, hrsg. von Hansjörg Drauschke, Beeskow 2005) belegen zusätzlich, welch hohes musikdramatisches Niveau das Theater am Gänsemarkt besaß, ein Niveau, das den Vergleich mit Venedig, Paris oder Wien nicht zu scheuen brauchte.

(Dezember 2006)

Bernhard Jahn

JOHANN ADOLF HASSE: *Werke. Abteilung II: Serenate, Feste teatrali, Band 1: Marc' Antonio e Cleopatra. Erstausgabe.* Hrsg. von Reinhard WIESEND. Stuttgart: Carus Verlag 2001. XXXVII, 122 S.

Die Herausgeber der Hasse-Werkausgabe haben für den ersten Band der Abteilung II – die sich den kleineren italienischen Operngattungen widmet – *Marc'Antonio e Cleopatra* gewählt, die erste Opernkomposition Hesses für Italien und ein eher unbekanntes Stück, das erfreulicherweise auch in einer CD-Edition vorliegt. Mit dieser Serenata stellte sich der 26jährige Hasse, der vorher als Sänger am Braunschweiger Hof angestellt gewesen war und bereits die Oper *Antioco* für Braunschweig komponiert hatte, als Opernkomponist in Neapel vor, wo er sich nach einer Italienreise längerfristig niederlassen sollte. Da er mit *Marc'Antonio e Cleopatra* – die Hauptrollen sangen der junge Farinelli (eigentlich Carlo Broschi) und Vittoria Tesi – reüssieren konnte, folgten dieser Serenata sieben Opere serie, eine Opera buffa, zwei Serenaten, acht Intermezzi und weitere Kompositionen für Neapel.

Im Vorwort des Bandes fasst Reinhard Wiesend die wenigen Dokumente zur Entstehungsgeschichte der Komposition zusammen, die vermutlich von dem Bankier Carlo Carmignano in Auftrag gegeben wurde und in seinem Landhaus zur Aufführung gelangte. Der Herausgeber erläutert den Zusammenhang der Serenata zur Gattungstradition speziell in Neapel und kommt zu dem Resultat, dass *Marc'Antonio e Cleopatra* wohl nichtszenisch realisiert wurde. Ferner illustriert Wiesend die stofflichen Quellen für Francesco Ricciardis Libretto, die musikalische Quellenüberlieferung, die formale Faktur der Serenata und weist auf Besonderhei-

ten in der musikalischen Gestaltung zumal der Rezitative hin.

Nach Bemerkungen zur Aufführung – insbesondere zu Dynamik, vokaler Verzierungspraxis und Gestaltung der Punktierungen – sind die Ausführungen zur Besetzung von besonderer Bedeutung, da die überlieferte Partitur zu *Marc'Antonio e Cleopatra* keinerlei Besetzungsangaben enthält und das Stimmenmaterial nicht erhalten ist. Die Annahme Wiesends, dass es sich um eine reine Streicherbesetzung zuzüglich Basso continuo-Gruppe gehandelt habe, erscheint plausibel. Der Verzicht Hasses auf Bläser ist zwar eher ungewöhnlich, aber wohl mit den Aufführungsumständen zu erklären.

Nach einer Synopse des vertonten italienischen Textes mit ihrer deutschen und englischen Übersetzung folgen im Band einige aussagekräftige Reproduktionen aus der Hauptquelle, die die Spezifik der Schreibung illustrieren. Der Notentext der Edition ist gut lesbar und sorgfältig gestaltet; die Kennzeichnung der Herausgeberzusätze und die Partituranordnung entsprechen der üblichen editorischen Praxis. Wie in den anderen Bänden der Ausgabe wird eine Aussetzung des Generalbasses als Auführungsvorschlag im Kleinstück beigegeben. Bedauerlich ist die Verwendung ‚moderner‘ Schlüssel, ohne die originale Schlüsselung als Vorsatz vor der ersten Akkolade mitzuteilen.

Von *Marc'Antonio e Cleopatra* ist nur eine einzige Quelle überliefert, eine Abschrift von Karl Joseph Brauner, einem Mitglied der Kapelle des Vizekönigs in Neapel, die heute in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek Wien aufbewahrt wird. Im Kritischen Bericht kann daher auf Quellenvergleiche verzichtet werden. Ein Librettodruck ist ebenfalls nicht bekannt, der Text wurde von Maria Giovanna Miggianni aus der Partiturhandschrift rekonstruiert. Der Kritische Bericht ist klar gegliedert in Erläuterungen zur Quelle, zu den Herausgeberzusätzen, zu grundsätzlichen Änderungen gegenüber der Quelle sowie die textkritischen Anmerkungen.

(Oktober 2006)

Panja Mücke

Das klassische Streichquintett. Die Geschichte einer Gattung in Einzelwerken. Hrsg. von Tilman SIEBER. Mainz u. a.: Schott 2005.

448 S. (Veröffentlichungen der Kommission für Musikwissenschaft der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz. Musikalische Denkmäler. Band IX.)

Bereits 1983 legte Tilman Sieber mit seiner Dissertation *Das klassische Streichquintett. Quellenkundliche und gattungsgeschichtliche Studien* (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 10) die erste und bislang einzige umfassendere Studie zu dem bedeutenden Werkbestand von den Anfängen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts vor (Besprechung in: *Mf* 39, 1986, S. 163 f.). Sieber stellt hier auf breiter Quellenbasis zunächst die „gattungsgeschichtlichen Voraussetzungen“ in Italien und im deutschsprachigen Raum dar, deren Wurzeln im Concerto und im konzertanten Streichquartett bzw. im vielstimmigen Divertimento zu suchen sind. In einem historisch-analytischen Kapitel arbeitet er anschließend mit den Kategorien des „klassischen Streichquintetts“ (Österreich), des „konzertanten Streichquintetts“ (Italien) und des „dialogisierenden Quintetts“ (Italien, Süddeutschland, Österreich) drei stilistisch und geographisch abgrenzbare „Entwicklungszüge“ des Repertoires heraus, um dann in einem systematischen Zugriff Gattungsmerkmale des Streichquintetts für eine abschließende Gattungsdiskussion zusammenzustellen.

Sicherlich könnte man die allgemein sehr problembehaftete Gattungsfrage anhand des vorliegenden Repertoires auf einer grundsätzlicheren Ebene diskutieren. Abgesehen davon gelingt es Sieber insbesondere im Hinblick auf die satztechnischen Spezifika des fünfstimmigen Streichsatzes (z. B. Klanggruppentechnik) und unter Verweis auf eine eigenständige Funktion innerhalb des Musiklebens der Zeit überzeugend, das Streichquintett von der zentralen kammermusikalischen Gattung Streichquartett abzugrenzen. Damit widerspricht er Carl Dahlhaus' weithin akzeptiertem Diktum, dass die einzelnen Quintette nicht aufeinander, sondern jeweils auf die Quartette desselben Komponisten bezogen seien („Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert“, in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade*, 1. Folge, Bern – München 1973, S. 842).

Die Ergebnisse seiner Dissertation fasst Sie-

ber in der Einleitung zum vorliegenden Denkmäler-Band, der offenbar eine Art exemplarische Notenedition zu der Studie darstellt, auf sehr instruktive Weise kurz zusammen. Da der weitaus größte Teil der Quintette nur in Stimmen überliefert ist, war die Herstellung zahlreicher Spartierungen wesentliche Voraussetzung für die analytischen Untersuchungen am Repertoire. Zur Illustration seiner Ausführungen fügte Sieber der Dissertation einen umfangreichen Anhang mit 118 Notenbeispielen an. Der Denkmäler-Band ermöglicht nun, bislang nur schwer zugängliche Streichquintette des Untersuchungszeitraumes vollständig und in Partitur zu studieren.

Sieber wählte unter den annähernd 700 in der Dissertation dokumentierten Quintetten 13 Werke von elf Komponisten aus, die repräsentativ für die beschriebenen Entwicklungslinien sind.

An den Anfang des Notenteils setzt Sieber zwei Quintette, die eher noch der Vorgeschichte zuzuordnen sind: ein der barocken Musiksprache verhaftetes zweisätziges Werk mit Fuge und Generalbass-Bezifferung (ausgesetzt vom Herausgeber) von Francesco Zanetti (e-Moll, op. 2/6) und ein sehr kurzes Quintett-divertimento Leopold F. Gaßmanns (F-Dur, op. 2/6). Als Beispiele für die konzertante Stil-sphäre dienen Quintette von Antonio Capuzzi (G-Dur, op. 3/6), Wenceslao Pichl (Es-Dur, op. 5/6), Gaetano Brunetti (C-Dur, op. 3/6 und B-Dur, op. 7/3) und Giuseppe Cambini (Nr. 38, A-Dur und Nr. 84, D-Dur).

Von besonderem Wert ist die erstmalige Edition von zwei der mehr als siebzig bislang unveröffentlicht gebliebenen Quintette Gaetano Brunettis. Brunettis Position in der Frühgeschichte der größeren kammermusikalischen Streicherbesetzungen Quintett und Sextett ist bis heute stark unterbewertet. Hauptgrund ist die ausgebliebene Rezeption seines sehr umfangreichen Kammermusik-œuvres. Der spanische König Carlos III., dem Brunetti als Hofmusiker unmittelbar unterstellt war, wachte darüber, dass die für seinen persönlichen musikalischen Zirkel entstandenen Werke ausschließlich zu seiner Verfügung standen und untersagte daher eine Publikation. Brunetti komponierte zeitgleich mit seinem Madrider Kollegen Luigi Boccherini, der am Hofe des Infanten Don Luis beschäftigt

war, im Jahr 1771 die ersten Streichquintette und noch vor ihm Mitte der 1770er-Jahre die ersten überlieferten Werke für Streichsextett. Brunettis Quintette sind – wie seine ebenfalls in Vergessenheit geratenen Sextette – instruktive Beispiele für den konzertanten Satz mit dem Reihungsprinzip wechselnd hervortretender Soloinstrumente. Im Vergleich zu Boccherini, der bekanntlich insbesondere das erste der bei ihm zweifach besetzten Violoncelli mit sehr anspruchsvollen Parts bedachte, werden bei Brunetti weniger hohe Anforderungen an die technischen Fertigkeiten der einzelnen Ensemblemitglieder gestellt.

Die Sphäre des klassischen Wiener Streichquintetts wird in dem Band durch Werke von Ignaz Pleyel (g-Moll, Ben 272), Franz A. Hoffmeister (D-Dur), Johann Brandl (F-Dur, op. 11/3), Franz Krommer (F-Dur) und Anton Wranitzky (g-Moll, op. 8/2) repräsentiert. Während die Quintette von Pleyel und Brandl doch deutlich von konzertanten Abschnitten geprägt sind, ist der Satz bei Hoffmeister weitgehend ausgewogen, eine Qualität, die sich bei Krommer und Wranitzky in einem Satzbild manifestiert, das auf die Faktur der klassischen Quintette Mozarts verweist. Dabei verleihen satztechnische Charakteristika wie die (im mehr als vierstimmigen Satz) notwendigen Stimmkopplungen in abwechslungsreich arrangierten Texturen den zweifellos aufführungswerten Quintetten ihren eigenständigen Klangcharakter.

Hilfreich sind die knappen, dem Notenteil vorangestellten Werkbeschreibungen, in denen Sieber pointiert die einzelnen Kompositionen charakterisiert. Ein Bild von den herangezogenen Quellen vermittelt eine Reihe leider nicht durchgehend gut reproduzierter Faksimiles von Titel- und Notenblättern. Ansonsten besticht der Band, mit dem ein leider nur mehr sporadisch wieder belebtes Editions-vorhaben aus den 1950er-Jahren fortgesetzt wird (Band IX!), durch einen schönen Druck. Schreibweisen werden in editionstechnischen Notizen zu jedem einzelnen Werk detailliert kommentiert; der ausführliche Kritische Bericht ist sehr sorgfältig erarbeitet.

Es handelt sich zweifellos um einen wertvollen und sinnvoll zusammengestellten Band, in dem die frühe Entwicklungsgeschichte einer außerordentlich gewichtigen kammermusikalischen Besetzungsgröße anschaulich beschrie-

ben und illustriert wird, die – mit wenigen Ausnahmen – traditionell im Schatten der Gattung Streichquartett steht und in der musikhistorischen Wahrnehmung nach wie vor nicht den ihr adäquaten Stellenwert erlangt hat.

(Februar 2007) Michael Wackerbauer

FRANZ SCHUBERT: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII: Klaviermusik. Abteilung 2: Werke für Klavier zu zwei Händen, Band 1: Klaviersonaten I. Vorgelegt von Walburga LITSCHAUER. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. XXIII, 262 S., Faks.*

FRANZ SCHUBERT: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VII: Klaviermusik. Abteilung 2: Werke für Klavier zu zwei Händen, Band 2: Klaviersonaten II. Vorgelegt von Walburga LITSCHAUER. Kassel u. a.: Bärenreiter 2003. XXII, 216 S., Faks.*

Die drei den Klaviersonaten gewidmeten Bände der Neuen Schubert-Ausgabe sind in ihrer Erscheinungsreihenfolge nicht der Chronologie der Werke gefolgt: Band 3 mit den späten Sonaten erschien zuerst (1996), die Bände 1 und 2 dann mit erheblichem Abstand erst Jahre später (2000 und 2003). Der Grund für diese Abfolge ist ebenso leicht einzusehen wie derjenige für die zeitliche Distanz, die die ersten beiden Bände vom zuerst erschienenen letzten trennt. Die editorischen Probleme sind angesichts der frühen Werke schlicht um Erhebliches größer als bei den von der Quellenlage her vergleichsweise überschaubaren Spätwerken. Und eine Eigentümlichkeit in der Zählung der Sonaten, mit der die Inhaltsverzeichnisse der Bände 1 und 2 den erstaunten Benutzer konfrontieren, findet ebenfalls so ihre Erklärung. Die Nummern 8 (Band 1) und 10 (Band 2) sind im Hauptteil nicht besetzt und finden sich stattdessen jeweils (unter entsprechend anderer Nummer) im Anhang wieder, weil ihr Werkstatus nach eingehender Befassung eine andere Einschätzung verlangte und die vorab festgelegte (und vom Schlussband her fixierte) Zählung obsolet gemacht hat. Doch können diese Überbleibsel einer obsolet gewordenen Nummerierung, statt kritisiert zu werden, weit eher positiv als Symptome eines konsequent verfolgten Konzepts verbucht werden, das der langjährige Editionsleiter, Walther Dürr, einmal als das Ideal einer „offenen Ausgabe“ charakterisiert

hat. Walburga Litschauer, die Herausgeberin aller drei Klaviersonaten-Bände, hat nun mit den beiden Bänden 1 und 2 immense Schwierigkeiten gemeistert und sie, den Editionsrichtlinien der Neuen Schubert-Ausgabe gemäß, auf nachvollziehbare Weise gelöst.

Es gehört zum Editionskonzept, dass eine Sonate wie D 840, die sogenannte „Reliquie“, im Zusammenhang eines Bandes nicht in ihrer viersätzigen Gesamtgestalt auftreten darf, sondern nach vollendeten und fragmentarischen Sätzen auf Hauptteil und Anhang des Bandes 2 aufgeteilt werden muss. Und vergleichbar wird etwa der Torso der f-Moll-Sonate D 625 nicht nur aus dem Hauptteil des Bandes verwiesen, sondern zudem noch seiner in der Quellenüberlieferung erkennbaren Einheit entkleidet und auf sogar zwei Nummern des Anhangs verteilt. Doch ist das angesichts der Editionsrichtlinien, wie gesagt, nichts als konsequent; es ist begründbar und tut der Benutzbarkeit der Ausgabe, die ja nicht nur eine historisch-kritische, sondern auch eine praktische sein will, keinen Abbruch. Im Gegenteil können solche Maßnahmen den Blick des Benutzers für die Problematik eines Werkbestands schärfen, für dessen Präsentation – gerade bei diffizilen Fragen in Bezug auf die zyklische Zusammengehörigkeit heterogen überlieferter Sätze – die Herausgeberin kein Präjudiz schaffen will. Eine weitere heikle Frage, die nämlich nach der eventuellen Zugehörigkeit einzeln überlieferter Klavierstücke zu (fragmentarischen) Sonatenzyklen, ist unabhängig von den vorliegenden Bänden entschieden worden und bildet daher nicht deren Gegenstand.

Im Unterschied zum Band 3, der sich auf Autographe oder zu Lebzeiten erschienene Drucke stützen und außerdem autographes Entwurfsmaterial mit einbeziehen konnte (siehe die Rezension in *Mf* 52, 1999, S. 152 f.), steht den Bänden 1 und 2 ein weit komplexeres Quellenmaterial (vollständige und fragmentarische Autographe, Abschriften, postume Drucke, unterschiedlich überlieferte Fassungen) gegenüber, aus dem sich die Intention des Komponisten oft nicht zweifelsfrei ermitteln lässt. Hier zu einer konsensuellen Lösung zu gelangen, ist trotz des Rigorismus und des Pragmatismus der Editionsrichtlinien nicht einfach. Als anschauliches Beispiel für die Komplikationen, die auch dem Benutzer der Ausgabe durch-

aus anspruchsvolle Aufgaben stellen, kann die Des-Dur-Sonate vom Juni 1817 dienen, die im Deutsch-Werkverzeichnis noch die Nummer D 567 hatte, inzwischen aber unter der Nummer D 568 ihrer stark erweiterten Es-Dur-Fassung mitgeführt wird. Dieses Werk – man müsste eher sagen: dieser Werkkomplex – ist als Erstniederschrift des Kopfsatzes (in zwei Teilaufnahmen unterschiedlicher Provenienz) und als Zweitniederschrift mit Abbruch im Finale überliefert; weiterhin existiert eine frühe fragmentarische Fassung des zweiten Satzes in d-Moll sowie schließlich die postum (1829) bei Pennauer gedruckte, im Kopfsatz stark erweiterte und außerdem viersätzigere Version in Es-Dur. Im Band 2 präsentiert sich dieser Werkkomplex folgendermaßen: zunächst die beiden ersten Sätze der Zweitniederschrift, weil vollständig, im Hauptteil (als Nr. 7a); der Kopfsatz der Erstniederschrift, weil eher flüchtig und entwurfsartig, im Anhang (dort Nr. 4), gefolgt von der unabhängigen frühen Konzeption des langsamen Satzes (Anhang, Nr. 5), darauf als Nr. 6 des Anhangs das (fragmentarische) Finale, das eigentlich aber in den Manuskriptzusammenhang der Nummer 7a des Hauptteils gehört. Unter der Nummer 7b des Hauptteils wird dann die spätere Es-Dur-Fassung gebracht. Das alles ist nach der Logik der Editionsrichtlinien zwar konsequent, aber nicht ganz leicht zu durchschauen; das Auseinanderlegen des Werkzusammenhangs führt, wie auch bei D 840, zu verschiedenen Behandlungsweisen desselben Überlieferungsträgers: als textkonstituierende Edition der vollständigen Sätze im Hauptteil, als tendenziell diplomatische Quellendokumentation im Anhang. Dass die Herausgeberin – dem Rezensenten trotz (oder gerade wegen) der stilistischen Argumente alles andere als plausibel – der 1978 von Martin Chusid vorgeschlagenen Datierung der Es-Dur-Fassung in Schuberts späte Jahre folgt, hat keine Folgen für die Edition und kann daher hier unerörtert bleiben.

Zur Würdigung der Leistung, die die drei Klaviersonaten-Bände in ihrer Abfolge darstellen, gehört streng genommen der gesamte Diskussionszusammenhang, der die Ausgabe begleitet hat und auf den sie ihrerseits wiederum offen reagiert. Die Herausgeberin hat kürzlich, nach Abschluss der Edition, im Rückblick sehr ausführlich von der Problematik gehandelt (siehe

Schubert : Perspektiven 4, 2004, S. 49–85) und ihre Begründungen weit ausführlicher, als dies im Rahmen der Bandvorworte möglich gewesen wäre, noch einmal zur Diskussion gestellt. Ihre eigene Position hat klare Konturen, ohne alternative Deutungen zu versperren. Dieser Mut zur ‚offenen‘ Anlage beider Bände ist in einem Geschäft wie der Edition, bei dem fast jede mutige Entscheidung die polemische Vertretung irgendeiner Gegenposition provoziert, nichts Geringes und erweist sich als immenser Vorteil. Zwischen der Scylla bloßer entscheidungsloser Beliebigkeit in puncto Anordnung und der Charybdis, gegen alle Evidenz und Problematik vorschnell geschlossene Werkkonzepte dort zu postulieren, wo die Diskussion weiterhin im Fluss ist, hat die Herausgeberin ihre Entscheidungen sorgfältig abgewogen und jeweils nachvollziehbar begründet, von der enormen Gründlichkeit und Solidität der Textkonstitution einmal ganz abgesehen. Sie hat damit eine im besten Sinne „offene Ausgabe“ für den mitdenkenden Benutzer vorgelegt, durch die die Schwierigkeiten bei der Deutung von Schuberts frühem und mittlerem Sonatenschaffen nicht verharmlost werden. (Dezember 2006) Hans-Joachim Hinrichsen

JEAN SIBELIUS: Sämtliche Werke. Serie I: Orchesterwerke, Band 1.1, 1.2, 1.3: Kullervo Op. 7. Hrsg. von Glenda Dawn GOSS. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2005. XXVII, 430 S., Faks.

JEAN SIBELIUS: Sämtliche Werke. Serie I: Orchesterwerke. Band 1.4: Kullervo. Piano-Vocal Arrangements. Movements III and V. Hrsg. von Glenda Dawn GOSS. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2005. XII, 103 S., Faks.

Glenda Dawn Goss' meisterhafte Edition der (von Goss mit programmatischer Vehemenz so genannten) „Kullervo-Symphonie“ unterstützt ohne Zweifel essenziell die Würde des Jahres der finnischen Musik, das zugleich ein Sibelius-Jubiläum, den 50. Todestag, enthält. Zur zeitlichen Nähe der Ereignisse trägt bei, dass die Lieferung dieses Bandes der Gesamtausgabe nicht etwa 2005 (s. o.), sondern erst im fortgeschrittenen Jahr 2006 erfolgte. Der eigentliche Anlass des Festes in Finnland 2007 ist die Gründung des Musikinstituts (respektive der Sibelius-Akademie) in Helsinki durch den

ersten Kompositionslehrer von Sibelius, Martin Wegelius, im Jahr 1882 (die Gründung hat man neuerdings zum Anlass gewählt, den 11.3. als den Tag der finnischen Musik zu feiern), doch auch die Uraufführung von *Kullervo* am 28.4.1892 jährt sich 2007 zum 115. Mal. (Wegelius ist zugleich auch als erster Kritiker von *Kullervo* bekannt, denn dieser westlich orientierte Musiker verstand den Sinn einer finnischsprachigen Kantatensymphonie nicht.) Wer diese Zahlen und Jahreszahlen alle für wenig beeindruckend, weil nicht allzu rund, hält, kennt die nordische Seele und ihren Wunsch nach Festtagen (zumal der evangelische Kalender nur wenige enthält) schlecht. Tatsächlich tragen u. a. auch die Jubiläen dazu bei, dass *Kullervo* im Jahr 2007 und bereits 2006 bemerkenswert oft in Europa (nicht zuletzt in Deutschland) zur Aufführung kommt. Auch wenn die kritisch kommentierte und außerordentlich sorgfältig vorbereitete Edition als Partitur nun endlich und mit Sicherheit mit Blick auf das Festjahr ‚getimt‘ vorliegt, muss man davon ausgehen, dass angesichts des noch nicht existierenden Orchestermaterials etliche Aufführungen nur dann dem neuesten Stand der musikwissenschaftlichen Forschung entsprechen werden, wenn die Orchestermusiker (oder sonst jemand) bereit sind, das alte Material mit Blick auf die Gesamtausgabe zu überprüfen.

Das große, abendfüllende Werk – eine Kantatensymphonie mit fünf Sätzen, von denen zwei mit Vokalanteil ziemlich getreu nach Elias Lönnrots *Kalevala* (1849) gestaltet sind und ausdrücklich mit Männerchor (wohlgemerkt wegen der zum Teil erotischen und brutalen Textpassagen im Zuge einer Verführungsszene, die Sibelius den singenden Damen bekanntlich nicht zumuten wollte) und zwei Solisten besetzt wurden – wäre nicht so unbekannt, wenn der Komponist selbst nicht ein recht merkwürdiges Verhältnis dazu gehabt hätte. Wie Goss in ihrer recht gründlichen, wenngleich hinsichtlich der Literatúrauswahl ein wenig ‚wählerischen‘ Einleitung (manche Forschungsleistungen finnischer Vorgänger hätten in den Fußnoten gewiss noch Platz gehabt) und in anderen wissenschaftlichen Veröffentlichungen seit dem Jahr 2000 erklärt, hat Sibelius alle Versuche der Wiederbelebung nach den 1890er-Jahren verhindert. Über die Gründe kann man spekulieren. Ganz offensichtlich ging es Sibe-

lius nicht um die künstlerische Qualität des Werkes, sondern um irgendwelche Bedenken hinsichtlich der Rezeption. Es darf nicht vergessen werden, dass Sibelius generell kritisch mit der Veröffentlichung großer symphonischer Kompositionen umging. In der Tat machte sein Personalstil nach *Kullervo* etliche Verwandlungen durch.

Die Prachtausgabe enthält insgesamt 32 Faksimilenseiten, die unterschiedliche editorische oder entstehungsgeschichtliche Probleme illustrieren. Dazu zählen etwa Auslassungen oder notationstechnische Besonderheiten (wie etwa die Bogenführung), die in allen bisherigen und noch folgenden Orchesterpartituren der Gesamtausgabe die Herausgeber beschäftigen werden. Im Kritischen Bericht hat die Herausgeberin die Gelegenheit gehabt, auch solche Details zu erwähnen, die eigentlich weniger mit der Ausführung als vielmehr mit der musik- und kulturhistorischen ‚Verortung‘ dieser Partitur zu tun haben. Dazu zählen Notizen von Musikern am Ende der Orchesterparts, speziell im vierten Satz (I/I.3, S. 422). Geradezu amüsant ist etwa die Anmerkung des dritten Posaunisten A. Puntila (sic!) in Turku, der am 7.12.1955 notiert hat: „!!!Grandios!!!!!!!!!!!!“ (mehrfach unterstrichen) und „!!!!Phänomenal!!!!“. Bemerkenswert ist dieses Beispiel insbesondere auch deshalb, weil es zeigt, dass (im Gegensatz zu den meisten Gesamtausgaben) hier offenbar die Herausgeber nicht daran gehindert werden, auch musikpraktisch und künstlerisch irrelevante musikhistorische Kuriosa drucken zu lassen.

Angesichts der Tatsache, dass bisher nur vom dritten Satz eine kommerzielle Partitur für den Musikalienhandel existierte, gilt es hier nicht nur, die kritisch-historische Leistung zu würdigen, sondern auch dafür zu danken, dass überhaupt von einem der Hauptwerke Sibelius' die Noten der breiten interessierten Öffentlichkeit rechtzeitig vor dem Sibelius-Jubiläum zugänglich gemacht werden. Gewiss ist *Kullervo* ein frühes Werk, vielleicht sogar die erste wirklich reife, vollendete Komposition von Sibelius überhaupt, und gewiss muss man beachten, dass er trotzdem noch Jahre brauchte, um souverän seine musikalischen Ideen notieren zu lernen (von den meisten im Anschluss entstandenen Kompositionen kennen wir – im Gegensatz zu *Kullervo* – nur spätere Fassungen). Aber

Kullervo führt direkt zu den Untiefen des Sibelius-Problems, zu der Frage nach dem Verhältnis von Sibelius zur Moderne der 1890er-Jahre (harmonisch wie rhythmisch), zu finnisch-nationalen Tönen, sogar zu finnischen Volksliedern, zur finnischen Sprache, überhaupt zu anderen Komponisten (hier etwa Bruckner) etc. Alle diese Fragen, die das Fundament einer neuen Sibelius-Interpretation bilden, können bereits anhand von *Kullervo* gründlich studiert werden; und es zeigt sich, dass die Antworten wesentlich komplizierter sein müssen als ‚man‘ in deutschsprachigen Fachkreisen (und nicht nur dort) lange geglaubt hat.

Eine sehr willkommene Zugabe, zumal in einer wissenschaftlich-kritischen Ausgabe, sind die ebenfalls bisher unveröffentlichten Klavierbearbeitungen aus der Hand des Komponisten. Der musikwissenschaftliche Mehrwert besteht darin, dass die Klavierbearbeitungen nicht nachträglich, sondern für die Korrepetition und also vor der endgültigen Fixierung der Reinschrift entstanden. Auch hier geht die Ausgabe weit über musikpraktische Bedürfnisse hinaus, etwa dort, wo Namen und Anschriften der Chormitglieder so, wie sie auf einer Seite der Handschrift erscheinen, entschlüsselt und ergänzt werden. Die herausgeberische Sorgfalt ist geeignet, Vertrauen zu wecken; zumal dort, wo Selbstverständlichkeiten nicht einfach stillschweigend ergänzt, sondern deutlich gemacht werden (ein Beispiel: 5. Satz, T. 133, wo zwei lange Akkorde gebunden werden: Sibelius hat nur den tiefsten und höchsten Ton gebunden, Goss ergänzt die mittleren Stimmen mit punktierten Bögen). Auch diesem Band sind 20 Faksimileseiten beigegeben.

(Januar 2007)

Tomi Mäkelä

JEAN SIBELIUS: *Sämtliche Werke. Serie VIII: Werke für Singstimme. Band 4: Solo-Lieder mit Klavier ohne Opuszahl, Duette und Bearbeitungen für Singstimme und Klavier.* Hrsg. von Jukka TIILIKAINEN. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2005. XIX, 236 S.

Dieser Band rundet die bereits erfolgte Veröffentlichung der Klavierlieder als historischer Vorzeige- und Vorreitergattung von Sibelius durch Jukka Tiilikainen ab. Unter den Liedern ohne Opuszahl befindet sich Sibelius' erste veröffentlichte Komposition zu Johann Lud-

vig Runebergs Gedicht *Serenad* wie auch eine der vielen Vertonungen von Viktor Rydbergs *Skogsrådet*, auch bekannt (und demnächst als eigener Band der Gesamtausgabe erhältlich) als Orchesterballade, Melodrama sowie Klavierstück. Eine seltene Perle in Sibelius' Œuvre ist die Vertonung von Hjalmar Procopés *Små flickorna* (1920): eine sozialkritische urbane Szene mit jungen Frauen, die sich in der Stadt (im Reich männlicher „Sammler“) zurechtfinden müssen. Einen Bezug zu der Kantatensymphonie *Kullervo* hat die Liedbearbeitung von *Kullervos Wehruf*; andere Lieder gehören eigentlich zu Schauspielmusiken. Nicht nur eine Korrepetitionshilfe, sondern eine viel versprechende Ergänzung des Liedrepertoires ist die Klavierfassung (mit Vokalsolistin) des Orchestergesangs *Luonnotar* op. 70, dessen Originalfassung zu den Meilensteinen des modernen Orchestergesangs zählt und als solcher in der Fachliteratur sträflich vernachlässigt wurde. Auch wenn manche Beiträge bereits als kommerzielle Noten erhältlich sind, wird hier ein Korpus angeboten, das es wesentlich erleichtert, ein klares Bild von Sibelius' unkompliziertem Umgang mit Bearbeitungen zu erhalten. Somit ist der Band nicht nur eine Zusammenstellung von Liedern, die in die ersten Bände der Serie VIII der Gesamtausgabe nicht so recht passten, sondern ein spannender Querschnitt. Insbesondere werden von einigen Kompositionen parallele Alternativversionen (vor allem von *Souda, souda, sinisorsa, Hymn to Thais* und *Kullervos Wehruf*) und für einige bereits veröffentlichte Lieder ebenfalls Alternativen angeboten. Die Genauigkeit der Einleitung, des Kommentars und der Notation entspricht dem Standard dieser Gesamtausgabe, die – sobald komplett (zumal gemeinsam mit der aktuellen Gesamtaufnahme) – eine neue Ära in der Sibelius-Forschung einläuten wird. Nachdem auch das Tagebuch von Sibelius bereits erschienen ist, fehlt nur noch eine wissenschaftliche Briefausgabe. Acht Faksimileblätter illustrieren den mühsamen Weg zur endgültigen Fassung und die Entwicklung der Handschrift.

(Januar 2007)

Tomi Mäkelä

DMITRI SCHOSTAKOWITSCH: *Tahiti-Trott (Tea for Two von Vincent Youmans) op. 16. Faksimile des Partiturotographs. Festgabe zum*

60. *Geburtstag von Hermann Danuser*. Hrsg. von der Paul Sacher Stiftung. Mit Beiträgen von Matthias KASSEL, Heidy ZIMMERMANN, Robert PIENCIKOWSKI, Ulrich MOSCH und Felix MEYER. Hamburg: Musikverlag Sikorski 2006. 71 S.

Schostakowitschs entzückendes Parergon aus der frühen Jazzepoche – seine Bearbeitung von Vincent Youmans' Duett *Tea for Two*, die allen Charme und Schmelz jener Epoche in eine Orchestration umsetzt – entstand 1927 binnen einer Stunde im Zuge einer Wette, um die die Überlieferungen changieren, jedenfalls auf Veranlassung von Nikolaj Mal'ko, den Uraufführungs-Dirigenten seiner *Ersten Sinfonie*, der jenes Stück dann auch im In- und Ausland erfolgreich präsentierte. Wieso dies kritisch wurde, schon in jener frühen Sowjeterrorphase existenzbedrohend, erfahren wir – eher indirekt gestützt auf Untersuchungen Marina Lobanovas („Schostakowitschs erstes Bereuen“, in: *Neue Berlinische Musikzeitung*, Sonderheft 2, 1995) – im Beitrag von Felix Meyer („Ungesunde Erotik“) im Hinweis auf die Anti-Foxtrot-Kampagne der damals tonangebenden Assoziation Proletarischer Musiker (RAPM), die dem Komponisten in einer RAPM-Zeitschrift, Nikolaj Mal'ko in den Rücken fallend, die Distanzierung vom eigenen Werk ratsam oder unumgänglich erscheinen ließ. Denn „leichte Musik“ galt den RAPM-Ideologen als Ausweis von Konterrevolution – eine Beschuldigung, die dazu hinreichte, dass Schostakowitschs Freund Michail Quadri 1929 hingerichtet wurde.

Schostakowitschs wahrscheinlichste Kenntnisquelle jenes frühen Jazz war der Komponist und utopische Theoretiker Joseph Schillinger (1895–1943), der die Konzerte der von ihm inspirierten „Ersten Konzert-Jazzband“ 1927 in Leningrad mit seinen Vorträgen begleitete und darob von dem RAPM-Ideologen Marian Koval' als Reaktionär angegriffen wurde, worauf er nach erneuten Angriffen von einer 1928 angetretenen Vortragsreise nach Amerika nie mehr zurückkehrte. Dauerhaft blieb seine Freundschaft mit Dmitri Schostakowitsch, der sich noch in Leningrad als junger Pianist für Schillingers experimentelle Klavierstücke eingesetzt hatte (Schostakowitschs Biografin Sof'ja Chen-tova schreibt darüber in ihrem noch zu dessen Lebzeiten erschienenen ersten Band, ebenso Sergej Prokofjew in seinem ersten Russland-

reisebericht von 1927). Von all diesen Zusammenhängen hätte man gerne in den Begleittexten etwas erfahren.

Ansonsten genügen die Texte den Ansprüchen eines Kritischen Berichts (mag auch Schostakowitschs Orchesterbearbeitung als Idee das Werk von 40 Minuten gewesen sein, die Niederschrift der gesamten Partiturreinschrift dauerte jedenfalls länger) und einer Umfeldanalyse – Youmans' Foxtrot aus *No No Nanette* nach Irving Caesar hat in der Urfassung mit Tahiti nichts zu tun, das Stück ist eine amerikanische Familienkomödie, in der ein junges Paar vom Eigenheim im Grünen träumt; exotische Züge bekommt der Traum erst in der russischen, dort populären Adaption von K. N. Podarevskij (Moskau 1926), die in Aufführungen im Theater Vsevolod Meyerholds erklang und als Reproduktion ihrer Notenblattausgabe der Edition beigefügt ist.

(April 2007)

Detlef Gojowy

Eingegangene Schriften

Wilhelm Friedemann Bach. Der streitbare Sohn. Hrsg. von Michael HEINEMANN und Jörg STRODTHOFF. Dresden: Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ / Michel Sandstein Verlag 2005. 118 S., Nbsp.

Bach Perspectives 6: J. S. Bach's Concerted Ensemble Music, The Overture. Hrsg. von Gregory G. BUTLER. Urbana-Chicago: University of Illinois Press 2007. XI, 163 S., Nbsp.

Bearbeitungspraxis in der Oper des späten 18. Jahrhunderts. Bericht über die Internationale wissenschaftliche Tagung vom 18. bis 20. Februar 2005 in Würzburg. In Verbindung mit Armin RAAB und Christine SIEGERT hrsg. von Ulrich KONRAD. Tutzing: Hans Schneider 2007. 343 S., Abb., Nbsp. (Würzburger musikhistorische Beiträge. Band 27.)

JOHANNES BEHR: Johannes Brahms – Vom Ratgeber zum Kompositionslehrer. Eine Untersuchung in Fallstudien. Kassel u. a.: Bärenreiter 2007. 426 S., Abb. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung. Band 6.)

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

Beiträge des 5. Köthener Herbstes. „Ich bin in mir vergnügt“. Hunold (genannt Menantes) – Kayser – Fürst August Ludwig. Drei Jubiläen im Umfeld von Johann Sebastian Bach / Instrumente in der Bach-Gedenkstätte Schloss Köthen. Redaktion: Andreas WACZKAT. Köthen (Anhalt): Bach-Gedenkstätte Schloss Köthen und Historisches Museum für Mittelanhalt in Zusammenarbeit mit dem Freundes- und Förderkreis Bach-Gedenkstätten im Schloss Köthen 2006. 180 S., Abb. [Cöthener Bach-Hefte 13./ Veröffentlichungen der Bach-Gedenkstätte Schloss Köthen XXXI.]

WOLFRAM BODER: Die Kasseler Opern Louis Spohrs. Musikdramaturgie im sozialen Kontext. Kassel u. a.: Bärenreiter 2007. 2 Bände. Textband: 366 S., Nbsp.; Notenband: Klavierauszüge und Partituren ausgewählter Szenen. 338 S.

WERNER BRAUN: Über den traurigen und fröhlichen Gesang. Reformierte Tonsatzbetrachtungen im Musiktraktat I 4^o 288 der Stadtbibliothek Leipzig (um 1600). Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2007. I. Teil: Edition und Kommentar. XI, 155 S., Nbsp.; II. Teil: Faksimile. 24 S.

Der Brockhaus Musik. Komponisten, Interpreten, Sachbegriffe. 3., aktualisierte und überarbeitete Auflage. Hrsg. von der Lexikonredaktion des Verlages F. A. Brockhaus. Redaktion: Jürgen Hotz u. a. Mannheim-Leipzig: F. A. Brockhaus 2006. 799 S., Abb.

KEVIN CLARKE: „Im Himmel spielt auch schon die Jazzband“. Emmerich Kálmán und die transatlantische Operette 1928–1932. Hamburg: von Bockel Verlag 2007. 590 S., Abb., Nbsp.

Dalcroze 2000. Hrsg. von Stefan GIES, Christine STRAUMER, Daniel ZWIENER. Dresden: Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ / Michel Sandstein Verlag 2002. 135 S., Abb.

Diccionario de la Música Valenciana. Hrsg. von Emilio Casares RODICIO, Rafael Díaz GÓMEZ, Vicente Galbis LÓPEZ, Jorge GARCÍA. Madrid: Iberautor Promociones Culturales S. R. L. 2006. 2 Bände: 523, 618 S., Abb.

PIETER DIRKSEN: Heinrich Scheidemann's Keyboard Music. Transmission, Style and Chronology. Aldershot: Ashgate 2007. XXIII, 254 S., Abb., Nbsp.

MARCEL DOBBERSTEIN: Neue Musik. 100 Jahre Irrweg. Eine kritische Bilanz. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag / Heinrichshofen-Bücher 2007. 303 S. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 154.)

PETER DONHAUSER: Elektrische Klangmaschinen. Die Pionierzeit in Deutschland und Österreich. Wien u. a.: Böhlau Verlag 2007. 348 S., Abb.

Dresden – Venedig. Stationen einer musikgeschichtlichen Beziehung. Hrsg. von Michael HEINEMANN. Dresden: Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ / Michel Sandstein Verlag 2004. 79 S.

„L'esprit français“ und die Musik Europas. Entstehung, Einfluss und Grenzen einer ästhetischen Doktrin / „L'esprit français“ et la musique en Europe. Émergence, influence et limites d'une doctrine esthétique. Festschrift für Herbert Schneider. Hrsg. von Michelle BIGET-MAINFROY und Rainer SCHMUSCH. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2007. XXIX, 839 S., Abb., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 40.)

Essays from the Third International Schenker Symposium. Hrsg. von Allen CADWALLADER unter Mitarbeit von Jan MIYAKE. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2006. XIX, 305 S., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 42.)

UTE EVERS: Das geistliche Lied der Schwenckfelder. Tutzing: Hans Schneider 2007. X, 407 S. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 44.)

„Ewigkeit, Zeit ohne Zeit“. Gedenkschrift zum 400. Geburtstag des Dichters und Theologen Johann Rist. Hrsg. von Johann Anselm STEIGER. Mit einem Geleitwort von Hans Christian KNUTH. Neuendetsau: Freimund-Verlag 2007. 279 S., Abb. (Testes et testimonia veritatis. Zeugen und Zeugnisse der Wahrheit. Band 4.)

CHRISTINE FISCHER: Instrumentierte Visionen weiblicher Macht. Maria Antonia Walpurgis' Werke als Bühne politischer Selbstinszenierung. Kassel u. a.: Bärenreiter 2007. 492 S., Abb., Nbsp. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung. Band 7.)

AXEL FLIERL, CHRISTOPH GAISER, KLEMENS SCHNORR, ANTON WÜRZ: Karl Höller. Tutzing: Hans Schneider 2007. 171 S., Abb., Nbsp. (Komponisten in Bayern. Band 50.)

RUDOLF FLOTZINGER: Von Leonin zu Perotin. Der musikalische Paradigmenwechsel in Paris um 1210. Bern u. a.: Peter Lang 2007. 504 S., Nbsp. (Varia Musicologica. Band 8.)

KARL GEIRINGER: On Brahms and His Circle. Essays and Documentary Studies. Sterling Heights, Michigan: Harmonie Park Press 2006. XXVIII, 418 S., Abb., Nbsp.

DAGMAR GLÜXAM: Instrumentarium und Instrumentalstil in der Wiener Hofoper zwischen 1705 und 1740. Tutzing: Hans Schneider 2006. 831 S., Nbsp. (Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation 32.)

JAMES GRIER: The Musical World of a Medieval Monk. Adémar de Chabannes in Eleventh-Century Aquitaine. Cambridge u. a.: Cambridge University Press 2006. XVI, 367 S., Nbsp.

BORIS VON HAKEN: Der „Reichsdramaturg“. Rainer Schlösser und die Musiktheater-Politik in der NS-Zeit. Hamburg: von Bockel Verlag 2007. 234 S.

Haydns Londoner Symphonien. Entstehung – Deutung – Wirkung. Im Auftrag des Bayerischen Rund-

funks hrsg. von Renate ULM. Kassel u. a.: Bärenreiter – München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2007. 244 S., Abb.

Haydn-Studien. Veröffentlichungen des Joseph Haydn-Instituts Köln. Band IX, Heft 1–4, November 2006: Perspektiven und Aufgaben der Haydn-Forschung. Bericht über den Internationalen wissenschaftlichen Kongreß Köln, 23.–25. Juni 2005. München: G. Henle Verlag 2006. 278 S.

MICHAEL HEINEMANN: W. A. Mozart. La clemenza di Tito. Mit einer Einführung von Andreas BAUMANN und Illustrationen von Anne SEVENICH. Dresden: Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ / Michel Sandstein Verlag 2004. 45 S., Abb.

CHRISTOPH HENZEL: Graun-Werkverzeichnis (GraunWV). Verzeichnis der Werke der Brüder Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun. Beeskow: ortus musikverlag 2006. Band I: XXIX, 925 S., Nbsp.; Band II: Register. 352 S., Nbsp., Faks.

Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden 1856–2006. Hrsg. von Manuel GERVINK. Dresden: Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ / Michel Sandstein Verlag 2005. 119 S., Abb.

ACHIM HOFER: Die „Königlich Preußische Armeemarschsammlung“ 1817–1839. Entstehung, Umfeld, Beschreibung. Wien: Musikverlag Johann Kliment 2007. XI, 128 S., Abb. (IGEB Reprints und Manuskripte. Materialien zur Blasmusikforschung. Reprints Band 5/1.)

RAIMUND HUG: Georg Donberger (1709–1768) und die Musikpflege im Augustiner-Chorherrenstift Herzogenburg. Sinzig: Studio Verlag 2007. Teil I: Text. 510 S., Abb., Nbsp.; Teil 2: Thematischer Katalog. 222 S., Nbsp. (Kirchenmusikalische Studien. Band 5.)

ROLAND JACKSON: Performance Practice. A dictionary-guide for musicians. New York-London: Routledge 2005. XXVII, 513 S., Abb., Nbsp.

Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 2005. Hrsg. von Günther WAGNER. Mainz u. a.: Schott 2007. 382 S., Abb., Nbsp.

JUAN RUIZ JIMÉNEZ: La Librería de Canto de Órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla. Granada: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Centro de Documentación Musical de Andalucía – La Gráfica 2007. 482 S., Abb., Tab.

KAY-UWE KIRCHERT: Wahrnehmung und Fragmentierung. Luigi Nonos Kompositionen zwischen „Al gran sole carico d’amore“ und „Prometeo“. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2006. 255 S., Abb., Nbsp., CD

HEINRICH CHRISTOPH KOCH: Versuch einer

Anleitung zur Composition. (Rudolstadt 1782, Leipzig 1787, 1793). Studienausgabe. Hrsg. von Jo Wilhelm SIEBERT. Hannover: Siebert Verlag 2007. 584 S., Nbsp.

FABIAN KOLB: Exponent des Wandels. Joseph Weigl und die Introdution in seinen italienischen und deutschsprachigen Opern. Berlin: LIT Verlag 2006. 341 S., Abb., Nbsp., CD (Forum Musiktheater. Band 5.)

W. Krätzschmar. Perspektiven seines Schaffens. Hrsg. von Jörn Peter HIEKEL. Dresden: Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ / Michel Sandstein Verlag 2005. 93 S., Nbsp.

EKKEHARD KRÜGER: Die Musikaliensammlungen des Erbprinzen Friedrich Ludwig von Württemberg-Stuttgart und der Herzogin Luise Friederike von Mecklenburg-Schwerin in der Universitätsbibliothek Rostock. Beeskow: ortus musikverlag 2006. Band I: Studien zur Entstehung und zum Inhalt der Sammlungen. 334 S., Abb., Faks.; Band II/1: Katalog. Komponisten A–P; Band II/2: Katalog. Komponisten Q–Z, Anonymi, Sammelwerke, Register. 1547 S., Nbsp.

KATHLEEN LAMKIN: Esterházy Musicians 1790 to 1809. Considered from New Sources in the Castle Forchtenstein Archives. Tutzing: Hans Schneider 2007. 224 S., Faks. (Eisenstädter Haydn-Berichte. Band 6.)

Limina. Zur Indifferenz in zeitgenössischer Kunst und Musik. Hrsg. von Patrick FRANK. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2007. 125 S., Abb., Nbsp.

Gustav Mahler: Lieder. Hrsg. von Ulrich TAD-DAY. München: Richard Boorberg Verlag 2007. 120 S., Nbsp. (Musik-Konzepte 136.)

CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF: Die Humanität der Musik. Essays aus dem 21. Jahrhundert. Hofheim: Wolke Verlag 2007. 324 S.

TOMI MÄKELÄ: „Poesie in der Luft“. Jean Sibelius. Studien zu Leben und Werk. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2007. 512 S., Abb., Nbsp.

Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher. Hrsg. und kommentiert von Sabine HENZE-DÖHRING. Band 8: 1860–1864. Berlin-New York: Walter de Gruyter 2006. XXXII, 993 S., Abb.

GERTRUD MEYER-DENKMANN: Zeitschnitte meines Lebens mit Neuer Musik und Musikpädagogik 1950–2005. Hofheim: Wolke Verlag 2007. 292 S., Abb.

RUTH MÜLLER-LINDENBERG: Weinen und Lachen. Dramaturgie und musikalisches Idiom der „Opéra-comique“ im Vergleich zur „Opera buffa“ (1750–1790). Berlin: LIT Verlag 2006. Teilband 1: 356 S.; Teilband 2: 337 S., Nbsp. (Forum Musiktheater. Band 3 und 4.)

Musik in Wien 1938–1945. Symposium 2004. Hrsg. von Carmen OTTNER. Wien: Franz Schmidt-

Gesellschaft / Doblinger 2006. XII, 372 S., Abb., Nbsp. (Studien zu Franz Schmidt XV.)

Musikland Baden-Württemberg. Basis und Spitze. Hrsg. von der Internationalen Bachakademie Stuttgart durch Norbert BOLIN und Andreas BOMBA. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer 2006. 199 S., Abb., CD

Die Musikveranstaltungen bei den Mendelssohns – Ein ‚musikalischer Salon‘? Die Referate des Symposions am 2. September 2006 in Leipzig. Hrsg. im Auftrag des Mendelssohn-Hauses von Hans-Günter KLEIN. Leipzig: Mendelssohn-Haus 2006. 101 S., Abb. (Leipzig – Musik und Stadt – Studien und Dokumente. Band 2.)

Modell Maria. Beiträge der Vortragsreihen Gender Studies 2004–2006 an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Hrsg. von Martina BICK, Beatrix BORCHARD, Katharina HOTTMANN und Krista WARNKE. Hamburg: von Bockel Verlag 2007. 265 S., Abb., Nbsp.

DANNY NEWMAN: Tales of a Theatrical Guru. Urbana-Chicago: University of Illinois Press 2006. XII, 260 S., Abb. (Music in American Life.)

Wolfgang Osthoff. Musik aus freiem Geist im zwanzigsten Jahrhundert. Texte 1966–2006. Zum 80. Geburtstag des Autors hrsg. von Petra WEBER-BOCKHOLDT. Tutzing: Hans Schneider 2007. VIII, 423 S., Nbsp.

MARTIN PETZOLDT: Die geistlichen Kantaten vom 1. Advent bis zum Trinitatisfest. Musikwissenschaftliche Beratung: Norbert BOLIN. Stuttgart: Internationale Bachakademie – Kassel u. a.: Bärenreiter 2007. 1103 S. (Bach-Kommentar. Theologisch-musikwissenschaftliche Kommentierung der geistlichen Vokalwerke Johann Sebastian Bachs. Band 14.2.)

UTE POETZSCH-SEBAN: Die Kirchenmusik von Georg Philipp Telemann und Erdmann Neumeister. Zur Geschichte der protestantischen Kirchenkantate in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Beeskow: ortus musikverlag 2006. 411 S., Abb., Nbsp. (Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e. V. Band 13.)

THORSTEN PREUSS: Brechts „Lukullus“ und seine Vertonungen durch Paul Dessau und Roger Sessions. Werk und Ideologie. Mit einem Vorwort von Joachim HERZ. Würzburg: Ergon Verlag 2007. 532 S. (Literatura. Wissenschaftliche Beiträge zur Moderne und ihrer Geschichte. Band 18.)

MATTHIAS REBSTOCK: Komposition zwischen Musik und Theater. Das instrumentale Theater von Mauricio Kagel zwischen 1959 und 1965. Hofheim: Wolke Verlag 2007. 376 S., Abb., Nbsp. (sinefonia 6.)

Resonanzen. Vom Erinnern in der Musik. Hrsg.

von Andreas DORSCHHEL. Wien u. a.: Universal Edition für Institut für Wertungsforschung an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz 2007. 239 S., Nbsp. (Studien zur Wertungsforschung. Band 47.)

MARKUS ROTH: Der Gesang als Asyl. Analytische Studien zu Hanns Eislers „Hollywood-Liederbuch“. Hofheim: Wolke Verlag 2007. 303 S., Abb., Nbsp. (sinefonia 7.)

Dmitri Schostakowitsch. Das Spätwerk und sein zeitgeschichtlicher Kontext. Hrsg. von Manuel GERVINK und Jörn Peter HIEKEL. Dresden: Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ / Michel Sandstein Verlag 2006. 218 S., Nbsp.

Schumann-Studien 8. Hrsg. von Anette MÜLLER und Helmut LOOS. Sinzig: Studio Verlag 2006. 287 S., Abb., Nbsp.

Schütz-Jahrbuch. 28. Jahrgang 2006. Im Auftrag der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft hrsg. von Walter WERBECK in Verbindung mit Werner BREIG, Friedhelm KRUMMACHER, Eva LINFIELD, Wolfram STEUDE (†). Kassel u. a.: Bärenreiter 2007. 230 S., Abb., Nbsp.

PETER SCHWEINHARDT: Fluchtpunkt Wien. Hanns Eislers Wiener Arbeiten nach der Rückkehr aus dem Exil. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2006. 364 S., Nbsp. (Eisler-Studien – Beiträge zu einer kritischen Musikwissenschaft. Band 2.)

TOBIAS SCHWINGER: Die Musikaliensammlung Thulemeier und die Berliner Musiküberlieferung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Katalog und Textteil. Beeskow: ortus musikverlag 2006. 728 S., Abb., Nbsp.

DORIS SENNEFELDER: „Moitié italien, moitié français“. Untersuchungen zu Gioachino Rossinis Opern „Mosè in Egitto“, „Maometto II“, „Moïse et Pharaon ou Le passage de la Mer Rouge“ und „Le siège de Corinthe“. München: Herbert Utz Verlag 2006. XIV, 305 S. (Theaterwissenschaft. Band 5.)

DIETRICH STEINCKE: Bildgestaltendes Verstehen von Musik. Entwurf eines Modells einer nonverbal-verbalen Zugangsweise zur Musik als Beitrag zur didaktischen Interpretation. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007. 230 S., Abb.

Storia dei concetti musicali I: Armonia, tempo. Hrsg. von Gianmario BORIO und Carlo GENTILI. Rom: Carocci editore 2007. 394 S., Nbsp.

Storia dei concetti musicali II: Espressione, forma, opera. Hrsg. von Gianmario BORIO und Carlo GENTILI. Rom: Carocci editore 2007. 399 S., Nbsp.

Johann Strauss (Sohn). Leben und Werk in Briefen und Dokumenten. Im Auftrag der Johann-Strauß-Gesellschaft Wien gesammelt und kommentiert von Franz MAILER. Band X: Ergänzungen und Korrekturen, Register. Tutzing: Hans Schneider 2007. 431 S.

JUTTA TOELLE: Oper als Geschäft. Impresari an italienischen Opernhäusern 1860–1900. Kassel u. a.: Bärenreiter 2007. 269 S. (Musiksoziologie. Band 15.)

JOHANN TRUMMER, KLAUS MIEHLING, LUDWIG BAUMGARTEN: Lebendige Musik. Vorträge und Berichte vom 1. deutsch-russischen Sommer-Festival, Halle, den 19.–23.7.2005. Halle: Projekte-Verlag 2006. 116 S.

Die Vorstellung von Musik in Malerei und Dichtung. Jahresschrift der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft. Hrsg. von Barbara BOISITS und Cornelia SZABÓ-KNOTIK. Wien: Österreichische Gesellschaft für Musikwissenschaft / Praesens Verlag 2006. 207 S., Abb. (Musicologica Austriaca 25.)

MICHAEL WALTER: Haydns Sinfonien. Ein musikalischer Werkführer. München: Verlag C. H. Beck 2007. 128 S. (C. H. Beck Wissen)

Kurt Weill und das Musiktheater in den 20er Jahren. Kurt Weill Fest Dessau 28.2.–9.3.2003. Hrsg. von Michael HEINEMANN. Dresden: Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ / Michel Sandstein Verlag 2003. 103 S.

Zwischen bürgerlicher Kultur und Akademie. Zur Professionalisierung der Musikausbildung in Stuttgart seit 1857. Hrsg. von Joachim KREMER und Dörte SCHMIDT. Schliengen: Edition Argus 2007. 441 S., Abb. (Forum Musikwissenschaft. Band 2.)

Eingegangene Notenausgaben

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Streichquartette op. 18. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter 2007. Stimmen: 60, 52, 51, 49 S.; Kritischer Kommentar: 88 S.

HANNS EISLER: Gesamtausgabe. Serie V: Bühnenmusik. Band 5: Höllenangst. Musik zu der Posse mit Gesang von Johann Nepomuk Nestroy in der Textfassung des Theaters in der Scala, Wien 1948. Hrsg. von Peter SCHWEINHARDT. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2006. XXV, 259 S.

JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe XIX/XX: Klavierstücke und Werke für Klavier zu vier Händen. Hrsg. von Sonja GERLACH. München: G. Henle Verlag 2006. XXIII, 198 S.

LEOŠ JANÁČEK: Werke für Violine und Klavier. Hrsg. von Jan KREJČÍ und Alena NĚMCOVÁ. Kassel u. a.: Bärenreiter 2007. 51 S., Stimmensatz

REINHARD KEISER: Ausgewählte Werke. Abteilung I: Vokale Kammermusik. Band 1: Hercules auf dem Scheide=Wege. Concerto à 3 Voci con Stromenti. Entlaubte Wälder. Serenata à quattro Voci con Stromenti. Vorgelegt von Hansjörg DRAUSCHKE

und Thomas IHLENFELDT. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag 2005. 149 S.

REINHARD KEISER: Desiderius, König der Longobarden. Hrsg. von Hansjörg DRAUSCHKE. Bescow: ortus musikverlag 2005. XLI, 209 S.

JOHANN THEODOR ROEMHILDT: „Bei dem Herrn ist die Gnade“. Kantate zum Sonntag Exaudi, RoemV 16. Hrsg. von Katja HOHNS. Bad Köstritz: Forschungs- und Gedenkstätte Heinrich-Schütz-Haus 2007. 20 S., Stimmensatz (Köstritzer Hefte 24.)

JOHANN THEODOR ROEMHILDT: „Bleibe bei uns, denn es will Abend werden“. Kantate zum 2. Ostertag, RoemV 60. Hrsg. von Johannes LANGROCK. Bad Köstritz: Forschungs- und Gedenkstätte Heinrich-Schütz-Haus 2007. 31 S., Stimmensatz (Köstritzer Hefte 28.)

JOHANN THEODOR ROEMHILDT: „Christus hat einmal für die Sünde gelitten“. Kantate, RoemV 9. Hrsg. von Birgit ABELS. Bad Köstritz: Forschungs- und Gedenkstätte Heinrich-Schütz-Haus 2007. 15 S., Stimmensatz (Köstritzer Hefte 22.)

JOHANN THEODOR ROEMHILDT: „Das ist ein köstlich Ding“. Kantate zum 14. Sonntag nach Trinitatis, RoemV 23. Hrsg. von Steffen SCHAPER. Bad Köstritz: Forschungs- und Gedenkstätte Heinrich-Schütz-Haus 2007. 39 S., Stimmensatz (Köstritzer Hefte 27.)

JOHANN THEODOR ROEMHILDT: „Ermuntere dich mein ganz Gemüte“. Kantate zum Sonntag Oculi, RoemV 7. Hrsg. von Marius KISCHEL. Bad Köstritz: Forschungs- und Gedenkstätte Heinrich-Schütz-Haus 2007. 26 S., Stimmensatz (Köstritzer Hefte 21.)

JOHANN THEODOR ROEMHILDT: „Euch ist heute der Heiland geboren“. Kantate zur Weihnacht, RoemV 45. Hrsg. von Klaus LANGROCK. Bad Köstritz: Forschungs- und Gedenkstätte Heinrich-Schütz-Haus 2007. 38 S., Stimmensatz (Köstritzer Hefte 20.)

JOHANN THEODOR ROEMHILDT: „Jesu schenke uns deinen Frieden“. Kantate zum 3. Ostertag, RoemV 12. Hrsg. von Mareike MERTINAT. Bad Köstritz: Forschungs- und Gedenkstätte Heinrich-Schütz-Haus 2007. 27 S., Stimmensatz (Köstritzer Hefte 23.)

JOHANN THEODOR ROEMHILDT: „Kommt alles ist bereit“. Kantate zum 2. Sonntag nach Trinitatis, RoemV 18. Hrsg. von Christoph PHILIPSEN-BURG. Bad Köstritz: Forschungs- und Gedenkstätte Heinrich-Schütz-Haus 2007. 18 S., Stimmensatz (Köstritzer Hefte 26.)

JOHANN THEODOR ROEMHILDT: „Nichts, gar nichts sind Menschenkinder“. Kantate zum 1. Sonntag nach Trinitatis, RoemV 17. Hrsg. von

Mareike MERTINAT. Bad Köstritz: Forschungs- und Gedenkstätte Heinrich-Schütz-Haus 2007. 24 S., Stimmensatz (Köstritzer Hefte 25.)

HERMANN SCHROEDER: Streichquartette Nr. 4 und Nr. 5. Hrsg. von Rainer MOHRS. Köln: Verlag Dohr 2007. 110 S. (Denkmäler rheinischer Musik. Band 27.)

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie III: Mehrstimmige Gesänge. Band 2: Mehrstimmige Gesänge für gemischte Stimmen. Teil a. Vorgelegt von Dietrich BERKE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 1996. Teil b. Vorgelegt von Dietrich BERKE. Anhang vorgelegt von Dietrich BERKE und Michael KUBE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2006. XLI, 456 S.

Settings of the Sanctus and Agnus dei. Transkribiert und hrsg. von Peter WRIGHT. London: Stainer and Bell 2006. XVIII, 167 S. (Fifteenth-Century Liturgical Music V.)

GEORG PHILIPP TELEMANN: Musikalische Werke. Band XL: Französischer Jahrgang. Kantaten von Neujahr bis zum Sonntag Sexagesimae und dem Fest Mariae Reinigung. Hrsg. von Ute POETZSCH-SEBAN. Kassel u. a.: Bärenreiter 2006. XLVIII, 302 S.

Tropi Ordinarii Missae. Kyrie eleison. Gloria in excelsis deo. Hrsg. von Hana VLHOVÁ-WÖRNER. Prag: Editio Bärenreiter 2006. 272 S. (Repertorium Troporum Bohemiae Medii Aevi. Pars II.)

Mitteilungen

Es verstarben:

Prof. Dr. Georg von DADELSEN am 25. Mai 2007,

Prof. Dr. Herbert KELLETAT am 25. Mai 2007,

Prof. Dr. Franz GIEGLING am 17. Juni 2007.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Hubert UNVERRICHT zum 80. Geburtstag am 4. Juli,

Dr. Dieter KRICKENBERG zum 75. Geburtstag am 14. Juli,

Dr. Friedrich LIPPMANN zum 75. Geburtstag am 25. Juli,

Prof. Dr. Reinhard STROHM zum 65. Geburtstag am 4. August,

Prof. Dr. Jürg STENZL zum 65. Geburtstag am 23. August,

Prof. Dr. Günther NOLL zum 80. Geburtstag am 24. August.

*

Im Rahmen des Buxtehude-Festjahres Lübeck 2007 wurde am 5. Mai 2007 im Audienzsaal des Rathauses der Buxtehude-Preis der Hansestadt Lübeck an Dr. h. c. Jürgen AHREND verliehen. Jürgen Ahrend erhielt den Preis für sein Lebenswerk. Der Orgelbauer ist berühmt für seine Rekonstruktionen und Restaurationen von Barockorgeln, u. a. der Arp-Schnitger-Orgel der Hamburger Jacobi-Kirche sowie der Ebert-Orgel der Innsbrucker Hofkirche.

Dr. Christa BRÜSTLE hat sich am 6. Juni 2007 an der Freien Universität Berlin im Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Arbeit lautet *Konzert-Szenen. Bewegung – Performance – Medien. Musik zwischen performativer Expansion und medialer Integration 1950–2000*.

Prof. Dr. Dr. h. c. Peter GÜLKE ist am 29. April 2007 in Würdigung seiner Verdienste um Musikwissenschaft und Musikpraxis die Ehrendoktorwürde der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden verliehen worden. Dem Festakt ging eine von Peter Gülke dirigierte Matinee in der Semperoper mit dem Orchester der Hochschule für Musik voraus.

Prof. Dr. Ulrich KONRAD wurde zum Ordentlichen Mitglied der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München gewählt.

Dr. Gundula KREUZER (Assistant Professor, Yale University) wurde im November 2006 für ihren Aufsatz *Oper im Kirchengewande? Verdi's Requiem and the Anxieties of the Young German Empire* (*Journal of the American Musicological Society* 58, 2005, Heft 2) mit dem Alfred Einstein Award der American Musicological Society sowie dem Jerome Roche Prize der Royal Musical Association ausgezeichnet.

Prof. Dr. Siegfried OECHSLE wurde im Oktober 2006 als Nachfolger von Prof. Dr. Friedhelm Krummacher zum Vorsitzenden des Trägervereins Johannes Brahms-Gesamtausgabe e. V. gewählt. Darüber hinaus wurde er am 22. März 2007 als ausländisches Mitglied in die Royal Danish Academy of Sciences and Letters / Det Kongelige Danske Videnskabskabernes Selskab gewählt. Außerdem hat die Akademie der Wissenschaften in Hamburg Siegfried Oechsle am 20. April 2007 zu ihrem Ordentlichen Mitglied gewählt. Der Präsident der Hamburger Akademie hat ihn zugleich mit deren Vertretung in der Wissenschaftlichen Kommission der Union der deutschen Akademien beauftragt.

*

Der XIV. Internationale Kongress der Gesellschaft für Musikforschung findet vom 28. September bis 3.

Oktober 2008 am Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig statt. Er widmet sich dem Thema *Musik – Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen*.

Mehr als Literatur und Malerei ist die Musik als aufführungsabhängige Kunst an soziale, speziell städtische Strukturen und ein urbanes Umfeld gebunden. Zentren wie Wien, Paris, Prag, Calcutta oder Leipzig werden aufgrund ihrer glanzvollen musikalischen Traditionen als „Musikstädte“ bezeichnet. Einige Stilstiken sind eng mit bestimmten Städten verknüpft (Wiener Walzer, Detroit Techno). Aber auch weniger prominente Städte weisen ein in Geschichte und Gegenwart vielfältiges Musikleben auf, in dem sich Diversität, Interaktion und Konfliktpotenziale ihrer einzelnen sozialen, konfessionellen und ethnischen Bevölkerungsgruppen plastisch widerspiegeln bzw. aktiv artikuliert werden. Trotzdem werden stadtbezogene Musikaspekte ausgehend vom Konzept einer hierarchisch geordneten Kunstmusik oft in eine regionalgeschichtliche Nische abgeschoben.

Der Kongress rückt das Wechselverhältnis von Urbanität und Musik, die kulturelle Vielfalt städtischer Musik in den Mittelpunkt. Er untersucht in Anknüpfung an den GfM-Kongress 2004 in Weimar den Zusammenhang von Musik und kultureller Identität im Hinblick auf den städtischen Raum, seine Lebensformen, Institutionen, Traditionen und Zukunftsperspektiven. Im interdisziplinären Dialog sollen methodische Ansätze entwickelt werden, um die Ausstrahlungskraft von Musik auf urbane Lebensformen historisch und vergleichend bewerten zu können. Dabei werden Impulse der Vereinten Nationen, der Stiftung Lebendige Stadt und der Bundeskulturstiftung (Projekt „Schrumpfende Städte“) aufgegriffen. Die Stadt Leipzig bietet sich als Tagungsort für dieses Thema besonders an, da sie den Ruf einer Musik-, Buch- und Messestadt mit langer, vielschichtiger Tradition und internationaler Ausstrahlung genießt, die auch offen für neuere Strömungen wie Jazz, Dark Wave und Gothic ist.

Vielfältige Perspektiven musikalischer Stadt- und Metropolenforschung werden durch eigene Symposien beleuchtet:

1. „Traditionen städtischer Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa“
2. „Metropolisierung als Herausforderung an die Musikethnologie, Sound Studies und Klanganthropologie“
3. „Kontrapunkt Stadt – kompositorische und mediale Imaginationen des Urbanen“
4. „Städtische Kirchenmusikgeschichte“
5. „Musik in Residenzstädten und kleinen Städten in der Zeit von, vor und nach J. S. Bach“
6. „Leipzig als Verlagsstadt der Werke Robert Schumanns und Felix Mendelssohn Bartholdys“

7. „Max Reger und die Musikstadt Leipzig“
8. drei Veranstaltungen des Museums für Musikinstrumente der Universität Leipzig:
 - a. „Städtische Strukturen des Musikinstrumentenbaus“
 - b. „Interkulturelle Volksmusikinstrumente in Ost- und Südosteuropa“ (ICPM-Jahrestagung)
 - c. Einführung in die Studiensammlung

Darüber hinaus werden weitere zehn halbtägige Symposien zum Rahmenthema des Kongresses ausgeschrieben und von der Programmkommission ausgewählt. Ferner ist breiter Raum für freie Referate gegeben.

Call for sessions and papers

Die Programmkommission bittet um Vorschläge für Symposien zum Rahmenthema des Kongresses und für freie Referate. Eingeladen sind Kolleginnen und Kollegen aus der historischen und systematischen Musikwissenschaft, der Musikethnologie und -pädagogik, aber auch aus der Kulturwissenschaft, Geschichte, Soziologie, Medien- und Politikwissenschaft, Stadtethnologie und Klanganthropologie.

Für jedes *Symposion* steht ein Zeitraum von 3 Stunden zur Verfügung, in dem 5 bis 6 Referate vorgesehen sind. Bewerbungen (Lebenslauf, Publikationsliste; dreiseitiges Exposé mit Erläuterung der Fragestellung; Namen und Adressen der Referenten, Titel und einseitige Abstracts der Referate) werden bis 31.12.2007 an die unten genannte E-Mail-Adresse oder Postanschrift erbeten.

Die *freien Referate* (maximal 20 Minuten) sind nicht an das Rahmenthema gebunden. Bewerbungen (Lebenslauf, einseitiges Exposé) werden bis 31.3.2008 an die unten genannte E-Mail-Adresse oder Postanschrift erbeten.

Kongresssprachen sind Deutsch, Englisch und Französisch. Es wird ausdrücklich darauf hingewiesen, dass freie Symposien und Referate keine finanzielle Unterstützung durch die Kongressveranstalter erhalten können.

Anschrift: Universität Leipzig, Institut für Musikwissenschaft, Goldschmidtstr. 12, 04103 Leipzig, www.uni-leipzig.de/gfmkongress2008, E-Mail: gfm2008@uni-leipzig.de.

*

Unter dem Titel *Elektroakustische Musik: Technologie, Ästhetik und Theorie als Herausforderung an die Musikwissenschaft* veranstaltet das Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig vom 20. bis 22. September 2007 ein Symposium mit internationaler Beteiligung, das sich Fragen der Wechselwirkung von elektroakustischer Musik und Musikforschung widmen wird. Die Veranstaltung wird von der Fritz-Thyssen-Stiftung gefördert. Programm und

Informationen: www.uni-leipzig.de/~musik/ und Tatjana.Mehner@t-online.de.

Die *Sixth European Music Analysis Conference* findet unter dem Generalthema *Interpretation* vom 10. bis 14. Oktober 2007 in Freiburg im Breisgau und damit zum ersten Mal in Deutschland statt. In der Tradition der europäischen Kongresse für musikalische Analyse stehend, ist es den Veranstaltern ein besonderes Anliegen, die unterschiedlichen nationalen Forschungstraditionen zusammenzuführen. Entsprechend dem interdisziplinären Thema kooperieren bei diesem Kongress die Universität Freiburg, die Musikhochschule Freiburg, die Gesellschaft für Musik und Ästhetik und die Gesellschaft für Musiktheorie. Die internationale Tagung ist zugleich eine zentrale Veranstaltung der 550-Jahrfeier der Albert-Ludwigs-Universität und der VII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie. Kongressleitung: Ludwig Holtmeier, Günter Schnitzler, Janina Klassen, Johannes Menke.

Kontakt: Ludwig Holtmeier, Hochschule für Musik Freiburg, Schwarzwaldstraße 141, 79102 Freiburg, Tel. 0049-(0)761-8814346, E-Mail: LHoltmeier@onlinehome.de. Weitere Informationen unter: www.mhfreiburg.de und www.gmth.de.

Das Symposium *Guernica 1937–2007. Über Gewalt und politische Kunst* (Salzburg, 12. bis 14. Oktober 2007; Konzeption: Wolfgang Gratzer [Institut für Musikalische Interpretations- und Rezeptionsforschung / Universität Mozarteum Salzburg] und Otto Neumaier [FB Philosophie / Paris-Lodron-Universität Salzburg] widmet sich der Rezeption von Picassos Monumentalgemälde *Guernica* (1937) in Musik, Literatur und Bildender Kunst.

Das Symposium *Ereignis Klangrede. Nikolaus Harnoncourt als Dirigent und Musikdenker* (Salzburg, 24. bis 26. Januar 2008) ist als Versuch einer differenzierten musikwissenschaftlichen Würdigung konzipiert. Die Frage nach der künstlerischen Entwicklung Harnoncourts steht dabei ebenso zur Diskussion wie dessen Rezeption und Bedeutung im Musikleben der letzten Jahrzehnte. Das Symposium widmet sich in Vortragspräsentationen und Diskussionen Harnoncourts Zusammenarbeit mit verschiedenen Orchestern und Institutionen sowie den Schriften des Dirigenten. Konzeption: Wolfgang Gratzer (Institut für Musikalische Interpretations- und Rezeptionsforschung / Universität Mozarteum Salzburg).

Informationen über beide Symposien: Apl. Prof. Dr. Wolfgang Gratzer, Abteilung für Musikwissenschaft / Department of Musicology, Universität Mozarteum Salzburg, Mirabellplatz 1, A-5020 Salzburg, Tel. 0043-(0)662-6198-6321, Fax 0043-(0)662-6198-6309, E-Mail: wolfgang.gratzer@moz.ac.at.

Die Internationale Joseph Martin Kraus-Gesellschaft e. V. und das Musikmuseum Stockholm laden

zu einer musikwissenschaftlichen Konferenz unter dem Thema *Joseph Martin Kraus und der Gustaviani-sche Klassizismus* im kommenden Herbst 2007 ein. Die Konferenz wird im Musikmuseum vom 25. bis 27. Oktober 2007 abgehalten, die Schirmherr-schaft hat Ihre Majestät Königin Silvia übernommen. Die Leitung haben Hans Åstrand und Gerhart Darmstadt. Es soll erneut versucht werden, die frühere Tradition wiederzubeleben, in Deutschland und Schweden wechselseitig Kraus-Konferenzen zu organisieren und dazu Kongressberichte zu veröffentlichen. Die Konferenz will den Begriff ‚Gustaviani-scher Klassizismus‘, der von Friedrich W. Riedel in seiner Schrift *Das Himmlische lebt in seinen Tönen. Joseph Martin Kraus. Ein Meister der Klassik* (Mannheim 1992) als eine Art Schlusswort geprägt wurde, in den Mittelpunkt stellen, ohne dabei andere Themen abzuweisen. Auch ausübende Künstler und andere Fachleute mit Beiträgen sind herzlich willkommen. Die Konferenzsprachen sind Deutsch und Englisch. Die Beiträge sollten etwa 30 Minuten dauern, um Zeit für Fragen und Diskussion zu erlauben. Alle Teilnehmer werden gebeten, Kurzreferate (Abstracts, höchstens 300 Wörter) bis spätestens zum 15. September 2007 einzusenden. E-Mail: hansastrand@hotmail.com.

Das Fryderyk Chopin Institute (Narodowy Instytut Fryderyka Chopina) veranstaltet vom 6. bis zum 8. Dezember 2007 in Warschau eine internationale Konferenz zum Thema *Chopin in the 1840s: The Last Decade*. Hauptreferate von Jean-Jacques Eigeldinger (Neuchâtel), Katharine Ellis (London) und Mieczysław Tomaszewski (Kraków) werden in die Konferenzthematik einführen. Nähere Informationen: conference@nifc.pl.

Am 17. und 18. Dezember 2007 findet in der Universität der Künste Berlin das internationale Symposium *Schriftkulturen der Musik* statt. Als Referenten haben zugesagt Felix Heinzer, Andreas Haug, Max Haas, Frank Hentschel, Klaus Reichert, Martin Greve, Raimund Vogels, Susanne Ziegler, Rüdiger Schumacher, Keith Howard, Regine Allgayer-Kaufmann und Phillip Bohlman. Die Veranstaltung ist eine Kooperation der Fakultät Musik der Universität der Künste mit der Abteilung Musikethnologie/Medien-Technik/Berliner Phonogrammarchiv des Ethnologischen Museums Berlin und wird im Rahmen des Wissenschaftsjahrs 2007 „Die Geisteswissenschaften. ABC der Menschheit“ gefördert vom Bundesministerium für Bildung und Forschung. Organisation: PD Dr. Lars-Christian Koch, Ethnologisches Museum, und Prof. Dr. Dörte Schmidt, Universität der Künste; nähere Informationen unter: l.koch@smb.spk-berlin.de oder d.schmidt@udk-berlin.de.

Die Deutsche Schubert-Gesellschaft e. V. Duisburg lädt ein zum Symposium *Schuberts Jugend-horizonte – Umfeld, Einflüsse, Vorbilder*. Die

Tagung findet vom 31. Januar bis 2. Februar 2008 im Goethe-Museum Düsseldorf statt (Schloss Jägerhof, Jacobistr. 2, 40211 Düsseldorf; E-Mail: goethemuseum@duesseldorf.de). Das Symposium versucht, einen Zugang zu Schuberts Jugend in Wien vor 200 Jahren zu erschließen. Im Mittelpunkt stehen die Familie, die politischen Umstände, seine Ausrichtung an Instrumentalschulen der Zeit, seine Sängerknabenausbildung, die Lehrer und Vorbilder. Ausgehend von der Tradition des Habsburger Reiches wird als weiterer Schwerpunkt die italienische Komponente in Schuberts Werk angebunden. Die Tagung richtet sich an Musikwissenschaftler, Kunsthistoriker, Historiker und Germanisten. Gehaltene Beiträge sollen nach Möglichkeit als Kongressbericht in der Reihe der *Schubert-Jahrbücher* erscheinen. Die Einsendung der Themen mit Abstract zu den Referaten (20 Min. / 40 Min.) wird bis zum 14. Dezember 2007 an die Geschäftsstelle erbeten.

Im Rahmen der Gluck-Opern-Festspiele des Staatstheaters Nürnberg (7. bis 16. März 2008) veranstaltet die Internationale Gluck-Gesellschaft in Zusammenarbeit mit dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth (Thurnau) und dem Institut für Musikwissenschaft der Universität Erlangen-Nürnberg vom 7. bis 10. März 2008 das internationale wissenschaftliche Symposium *Gluck auf dem Theater*. Kontakt: Internationale Gluck-Gesellschaft, Dr. Irene Brandenburg, Menchau 10, 95349 Thurnau; Tel. 0049-(0)9228-971688, E-Mail: brandenburg@vr-web.de; außerdem: www.gluck-gesellschaft.org. – Forschungsinstitut für Musiktheater, Priv. Doz. Dr. Daniel Brandenburg, Schloss Thurnau, 95349 Thurnau; Tel. 0049-(0)9228-99605-21, E-Mail: Daniel.Brandenburg@uni-bayreuth.de; außerdem: www.fimt.uni-bayreuth.de/aktuell.html.

Das Institut für Analyse, Theorie und Geschichte der Musik an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien veranstaltet von 19. bis 21. Januar 2009 eine interdisziplinäre Tagung zum Thema *Zyklus und Prozess. Joseph Haydn und die Zeit*. Ein Call for Papers ist unter www.iatgm.org.at (Veranstaltungen) zu finden. Die Einreichfrist für Abstracts endet am 15. Dezember 2007.

*

Seit dem Jahr 2000 dokumentierte und erforschte das an der Universität zu Köln beheimatete Projekt *Die Oper in Italien und Deutschland zwischen 1770 und 1830*, das durch Wolf-Dieter Lange (Romanistik, Universität Bonn) und Wolfram Steinbeck (Musikwissenschaft, Universität zu Köln) ins Leben gerufen und aus Mitteln der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) finanziert wurde, die Rezeption der italienischen Oper im deutschsprachigen Raum sowie die Entwicklung einer eigenständigen deutschen

Operntradition um 1800. Als ein Teilergebnis des Projekts sind nun eine Repertoire-Datenbank sowie ein umfassendes Korpus an handschriftlichen Partituren der Zeit online verfügbar.

Neben fachspezifischen Fragestellungen etwa bezüglich der Theorie und Funktionalität des Opernlibrettos zwischen 1770 und 1830 oder der Stilvermischung bzw. -amalgamierung in deutschen Opern speziell der 1810er- und 1820er-Jahre war es Ziel des Projekts, eine Positionierung der Oper innerhalb übergeordneter kultureller Transfer- und Aneignungsprozesse vorzunehmen, um sie so in der Phase des epochalen Wandels an der Schwelle zur Moderne um 1800 zu verorten. Exemplarisch wurden zu diesem Zweck die fünf Opernzentren Wien, Berlin, München, Dresden und Weimar in den Blick genommen. Allesamt Repräsentanten höfischer Opernkultur und damit Ausgangspunkt der in den deutschen Kleinstaaten erst spät Früchte tragenden Idee einer Nationaloper, offenbarten sie zugleich eine erstaunliche Bandbreite an lokalen Traditionen, Usancen und Präferenzen.

Basierend auf Theatertopographien, Chroniken, Theaterzetteln und Repertoireverzeichnissen erfasst nun eine relationale Datenbank das an den fünf untersuchten Theatern gespielte Repertoire möglichst detailliert und ermöglicht so eine differenzierte wissenschaftliche Beschreibung. Als mehrdimensionaler Dokumentationsmodus, der aufgrund seiner Konzeption zu einem über bisherige Formen der Daten- und Quellenerfassung hinausgehenden Instrument ausgestaltet wurde, berücksichtigt die Datenbank eine genaue Differenzierung von Bearbeitungen der Libretti und Kompositionen in allen Stadien des Entstehungs- und Rezeptionsprozesses, gestattet entsprechend vielschichtige Abfragestrategien in den Kategorien Libretto, Librettovertonung (Oper), Fassung, Aufführungsserie und Aufführungsdaten und versucht somit, den Schwierigkeiten bei der exakten Darstellung der zum Teil erheblich voneinander abweichenden Fassungen und Bearbeitungen gerecht zu werden.

Zum anderen wurde in Kooperation mit der Österreichischen Nationalbibliothek, der Staats- und Landesbibliothek Dresden sowie den Staatsbibliotheken Berlin und München ein digitales Archiv aufgebaut, das einen repräsentativen Querschnitt des erhaltenen Bestands an Noten- und Textquellen zusammenträgt und – mit dem Kriterienkatalog der Datenbank verknüpft – systematisiert. Dadurch ist ein Großteil des weitläufig zerstreuten Grundlagenmaterials zur Geschichte der Oper in Deutschland um 1800 nicht nur erstmalig gebündelt zugänglich und dank der Sichtbarkeit von farbigen Einträgen und ähnlicher Bearbeitungsspuren etc. auch weitaus effektiver nutzbar als bis dato. Die Sicherung der Quellen als Digitalisate scheint auch in Hinblick auf deren

Bewahrung und Erhaltung für die Nachwelt von immensen Vorteil.

Nach der benutzerfreundlichen Aufbereitung durch das Institut für angewandte Musikwissenschaft und Psychologie (IAMP) sind seit Ende 2006 nun sowohl die Repertoire Datenbank mit ihren rund 25.000 Einträgen als auch die knapp 500 digitalen Manuskripte als Internetpublikation unter www.oper-um-1800.uni-koeln.de und www.opernprojekt.uni-koeln.de für die öffentliche Nutzung zugänglich – ein Novum in der elektronischen Darstellung musikalischer Quellen, das dank seiner breitenwirksamen Präsentation über die Projektlaufzeit hinaus eine wertvolle Basis für weitergehende wissenschaftliche Untersuchungen auf dem Gebiet der Opern- und Librettoforschung bietet.

Kontakt: DFG-Projekt „Die Oper in Italien und Deutschland zwischen 1770 und 1830“, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln, Albertus-Magnus-Platz, 50923 Köln; Tel. +49 (0)221-470-4224, www.opernprojekt.uni-koeln.de.

Im Dezember 2006 wurde mit dem Erscheinen des letzten Bandes die seit 1952 von Heinz und Gudrun Becker sowie seit 1993 von Sabine Henze-Döhring herausgegebene, von Walter de Gruyter (Berlin, New York) verlegte Edition *Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher* abgeschlossen. Heinz und Gudrun Becker gaben heraus und kommentierten die zwischen 1960 und 1985 erschienenen Bände 1 bis 4, Sabine Henze-Döhring ist Herausgeberin und Verfasserin der Kommentare der zwischen 1999 und 2006 erschienenen Bände 5 bis 8. Das Projekt wurde von 1994 bis 2003 von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) gefördert.

Am Institut für Musikwissenschaft der Universität Augsburg laufen unter Leitung von Prof. Dr. Johannes Hoyer die Arbeiten an dem von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Projekt *Das Regensburgische Diarium (Intelligenzblatt) als musikhistorische Quelle*. Als wissenschaftlicher Mitarbeiter ist Dr. Dieter Haberl tätig. Das *Regensburgische Diarium* erschien zwischen 1760 und 1810 als wöchentliches Intelligenzblatt in Regensburg.

Es enthält eine Fülle musikhistorisch bedeutender Namen, Daten und Fakten. Regensburg war Aufenthaltsort bekannter Musiker sowie Anlaufstation auf vielen Musikerreisen. Das Diarium verzeichnet An- und Abreise der Musiker und nennt die Herkunft sowie Zielrichtung der Reisenden. Anzeigen zu Opern- und Konzertaufführungen, über neue Musikalien oder lokale Personalien, z. B. bei der Thurn und Taxis'schen Hofkapelle, vervollständigen das Bild. Ziel des Projektes ist es, diese Angaben aus über 20.000 Zeitungsseiten herauszufiltern, zu kommentieren und mit Registern zu erschließen. Erste Ergebnisse für Gluck, J. Haydn, J. M. Kraus, Mozart und Beethoven zeigen, dass fragliche Datierungen durch Daten belegbar werden. Beethovens erste Reise nach Wien konnte z. B. dank zweier Einträge neu datiert werden (vgl. Dieter Haberl, „Beethovens erste Reise nach Wien. Die Datierung seiner Schülerreise zu W. A. Mozart“, in: *Neues Musikwissenschaftliches Jahrbuch* 14, 2006, S. 215–255).

In Berlin wurde die gemeinnützige *Internationale Cherubini-Gesellschaft e. V.* gegründet. Dem Vorstand gehören an: Prof. Dr. Helen Geyer (Weimar-Jena, 1. Vorsitzende), Prof. Dr. Wolfgang Hochstein (Hamburg), Winfried Jacobs (Berlin), dem Wissenschaftlichen Beirat: Elisabeth Bock (Erfurt), Prof. Dr. Michał Bristiger (Warschau), Dr. Reinhold Dusella (Berlin), Prof. Dr. Helen Geyer (Weimar-Jena), Prof. Dr. Wolfgang Hochstein (Hamburg), Winfried Jacobs (Berlin). Die Gesellschaft hat sich die Förderung, Erschließung und wissenschaftliche Aufarbeitung sowie die Aufführung der Werke Luigi Cherubinis zum Ziel gesetzt. Sie unterstützt auch die Cherubini-Werkausgabe (Berlin, Simrock etc.). Informationen zur Arbeit der Gesellschaft sowie über eine Mitgliedschaft unter folgender Adresse: Internationale Cherubini-Gesellschaft e. V., c/o Prof. Dr. Helen Geyer, Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena, Postfach 2552, 99406 Weimar; E-Mail: helen.geyer@hfm-weimar.de; astridbuechler@web.de; Tel. 03643-555164/-223, Fax 03643-555220/-233.

Die Autoren der Beiträge

RUDOLF FLOTZINGER, geb. 1939 in Vorchdorf/Oberösterreich, Studium an der Musikakademie Wien und an der Universität Wien (Musikwissenschaft, Germanistik, Philosophie), Promotion 1965, Habilitation 1969 in Wien. 1963–1966 Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Institut Wien, 1966–1968 als Stipendiat der A. v. Humboldt-Stiftung in Göttingen, 1968–1971 Assistent in Wien, 1971–1999 Ordinarius für Musikwissenschaft an der Karl-Franzens-Universität Graz.

DIETRICH KÄMPER, geb. 1936 in Melle (Kreis Osnabrück). Seit 1956 Studium der Schulmusik an der Hochschule für Musik Köln, gleichzeitig Studium der Musikwissenschaft an den Universitäten Köln und Zürich. 1963 Promotion zum Dr. phil., 1967 Habilitation für das Fach Musikwissenschaft. Anschließend Forschungsaufenthalte in Bologna, Florenz und Rom. 1986 Ruf auf den neu errichteten Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik Köln, 1995 auf die gleiche Professur an der Universität zu Köln. 1990 Gastdozentur in Cremona (Univ. Pavia), 1998 in Tokyo (Keio Univ.). Buchpublikationen (Auswahl): *Instrumentale Ensemblesmusik des 16. Jahrhunderts in Italien*, Köln-Wien 1970, italienisch Turin 1976; *Gefangenschaft und Freiheit. Leben und Werk des Komponisten Luigi Dallapiccola*, Köln 1984, italienisch Florenz 1985; *Die Klaviersonate nach Beethoven*, Darmstadt 1987.

LAURENZ LÜTTEKEN, geboren 1964 in Essen; Studium der Musikwissenschaft, Germanistik und Kunstgeschichte an den Universitäten Münster und Heidelberg. 1991 Promotion mit einer Arbeit über Guillaume Dufay. Nach Tätigkeit als freier Journalist und längeren Stipendiatenzeiten in Rom und Wolfenbüttel sowie Assistentenzeit an der Universität Münster Habilitation dort 1995, anschließend Ernennung zum Hochschuldozenten. 1995–1996 Lehrtätigkeit an den Universitäten Heidelberg und Erlangen-Nürnberg. 1996 Berufung auf den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Marburg, 2000 Ablehnung eines Rufes nach Leipzig, seit 2001 Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Zürich. Er ist Mitglied zahlreicher wissenschaftlicher Organisationen, derzeit u. a. Vorsitzender der Musikgeschichtlichen Kommission und Vizepräsident der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des 18. Jahrhunderts. Zuletzt erschien: *Musikwissenschaft. Eine Positionsbestimmung* (Hrsg., Kassel etc. 2007).

REINHOLD SCHLÖTTERER, geboren 1925 in München, humanistisches Gymnasium, privater Musikunterricht; nach dem Kriegsdienst Studium Orgel und Musikwissenschaft (Nebenfächer Byzantinistik und Philosophie), Promotion 1954, ab 1956 Lehrtätigkeit am Münchner musikwissenschaftlichen Seminar mit den Schwerpunkten Historische Satzlehre der Musik mit Aufführungsversuchen, Oper, Richard Strauss, Volksmusik des Mittelmeerraums. Veröffentlichungen vor allem zu den genannten Bereichen.