

# Die Musikforschung

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

---

61. Jahrgang 2008 / Heft 1 – ISSN 0027-4801  
Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

---

Erscheinungsweise: vierteljährlich

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

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

Anzeigenannahme: Bärenreiter-Verlag, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, Tel. 0561/3105-153, E-Mail: [lehmann@baerenreiter.com](mailto:lehmann@baerenreiter.com). Zur Zeit gültige Anzeigenpreisliste Nr. 19 vom 1. Januar 2008.

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

Diesem Heft liegen Beilagen der Humboldt-Universität, Berlin, und des Packard Humanities Institute, Cambridge/USA, bei.

## Inhalt dieses Heftes

Christoph Flamm: An den östlichen Rändern der ‚westlichen‘ Musik. Gedanken zu nationaler und kultureller Identität in der Kunstmusik der Kaukasus-Republiken .....	1
Bálint Sárosi: Was ist „echte“ ungarische Volksmusik? .....	16
Martin Knust: „et stycke typisk Gebrauchsmusik“ – Jean Sibelius' Kompositionen für die Universität Helsinki .....	26

## Berichte

Hildesheim, 16. bis 18. Februar 2007: „Performativität und Performance. Geschlecht in Musik, Bildender Kunst, Theater und Neuen Medien“ .....	47
Cambridge, 11. bis 13. Mai 2007: „Language and Music as Cognitive Systems“ .....	48
Saarbrücken, 14. bis 16. Juni 2007: „Maria Theresias Kulturwelt“ .....	49
Saarbrücken, 29. und 30. Juni 2007: „Gustav Mahler – Interpretation und Rezeption“ .....	50
Leipzig, 6. und 7. Juli 2007: „Die Rezeption der Wiener Schule in Nordosteuropa“ .....	51
Zürich, 10. bis 15. Juli 2007: „Passagen. 10. Kongress der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft“ .....	52
Köln, 26. bis 29. September 2007: „Selbstreflexion in der Musik Wissenschaft“. Symposium und Kolloquium bei der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung .....	54
Bamberg, 4. bis 7. Oktober 2007: „Rossini und das Libretto“ .....	56
Kloster Michaelstein, 5. bis 7. Oktober 2007: „Instrumenta, welche geschlagen oder geklopft werden – Perkussionsinstrumente in der Kunstmusik vom 16. bis zur Mitte des des 19. Jahrhunderts“. XXXV. Wissenschaftliche Arbeitstagung und 28. Musikinstrumentenbau-Symposium ..	57
Rom, 17. bis 20. Oktober 2007: „Georg Friedrich Händel in Rom“ .....	58
Rheinsberg, 18. bis 20. Oktober 2007: „Schostrakowitsch und das Lied“ .....	60

Tübingen, 19. bis 21. Oktober 2007: „Mozart im Zentrum“. Symposium zum 60. Geburtstag von Manfred Hermann Schmid .....	60
Leipzig, 1. bis 3. November 2007: „Städtische Kirchenmusikgeschichte. Bestandsaufnahme und Ausblick“. Internationale Konferenz der Fachgruppe Kirchenmusik der Gesellschaft für Musikforschung .....	62
Barendorf, 2. bis 4. November 2007: „No time for losers: Kanonbildung in der populären Musik“ .....	63
Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht .....	65

#### Besprechungen

A. Edler: Gattungen der Musik für Tasteninstrumente (Bandur; 79) / Ancient Greek Music in Performance (Hickmann; 82) / A. Scotti: Transalpine Hintergründe der liturgischen Musikpraxis im mittelalterlichen Patriarchat Aquileia. Untersuchungen zu den Responsoriumstropen (Hankeln; 84) / S. Mautz: „Al decoro dell’opera ed al gusto dell’auditore“. Intermedien im italienischen Theater der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts (Jacobshagen; 85) / E. Rothmund: Heinrich Schütz: Kulturpatriotismus und deutsche weltliche Vokalmusik „Zum Aufnehmen der Music / auch Vermehrung unserer Nation Ruhm“ (Breig; 86) / D. Sackmann: Bach und Corelli. Studien zu Bachs Rezeption von Corellis „Violinsonaten“ op. 5 unter besonderer Berücksichtigung der „Passaggio-Organchoräle“ und der langsamen Konzertsätze (Breig; 87) / Christoph Graupner. Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (Blaut; 89) / Chr. Fischer: Instrumentierte Visionen weiblicher Macht. Maria Antonia Walpurgis’ Werke als Bühne politischer Selbstinszenierung (Rieger; 90) / Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke; Schumann-Handbuch (Struck; 91) / Robert Schumann in Endenich (1854–1856). Krankenakten, Briefzeugnisse und zeitgenössische Berichte (Gervink; 95) / M. Falke: Die Symphonie zwischen Schumann und Brahms. Studien zu Max Bruch und Robert Volkmann (Gervink; 96) / Nationale Musik im 20. Jahrhundert. Kompositorische und soziokulturelle Aspekte der Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa (Schaarwächter; 97) / Th. Schipperges: Die Akte Heinrich Besseler. Musikwissenschaft und Wissenschaftspolitik in Deutschland 1924 bis 1949 (Gülke; 98)

Eingegangene Schriften .....	100
Eingegangene Notenausgaben .....	103
Mitteilungen .....	104
Die Autoren der Beiträge .....	107
Hinweise für Autoren .....	108

# An den östlichen Rändern der ‚westlichen‘ Musik. Gedanken zu nationaler und kultureller Identität in der Kunst- musik der Kaukasus-Republiken<sup>1</sup>

von Christoph Flamm, Saarbrücken

## *I. Vorbemerkung: Marginalien zu Marginalien*

Auf die Frage, ob er die Bücher des türkischen Nobelpreisträgers Orhan Pamuk gelesen habe, antwortete Deutschlands bekanntester Literaturkritiker Marcel Reich-Ranicki ganz freimütig mit einem Nein und fügte hinzu: „Ich muss nicht alle Literaturen dieser Welt lesen“.<sup>2</sup> Zugegeben, jemand von der Statur Reich-Ranickis hat es etwas leichter als andere, sich vom Anspruch zu befreien, auf dem eigenen Wissensgebiet sämtliche Felder abdecken zu müssen. Doch auch der gewöhnliche Musikwissenschaftler steht der Gesamtheit der potenziellen Gegenstände seiner Disziplin wie einem monströs zerklüfteten Gebirge gegenüber, und er wird meist nicht mehr hoffen, als wenigstens ein paar der entrückten Gipfel zu erklimmen, die sich vor ihm in unübersehbarer Anzahl ausbreiten. Manche Bergeshöhen sind gut erschlossen, die zu ihnen führenden Pfade bereits zu breiten Wegen ausgetreten und von festen Geländern flankiert, während andere, rauere Felsengrate noch ihres Entdeckers harren, ohne auch nur ahnen zu lassen, ob ihre Aussicht am Ende die Mühen entlohnt.

Doch halt. Die Metapher vom Himalaja des Wissens droht, ganz abgesehen von ihrem antiquierten Pathos, in eine fadenscheinige Rechtfertigung des vorliegenden Themas zu münden: Was sich schon im Titel als Randerscheinung zu erkennen gibt, will a priori sein Existenzrecht verteidigen. Aber bedarf es denn einer besonderen Legitimation, den eigenen Wissensdurst nicht am etablierten Kanon des Fachs zu stillen, sondern ihn auf eine Peripherie zu richten, die als nahezu unbekannte Größe gelten kann?

Solche Unterfangen atmen, so scheint es, noch den positivistischen Entdeckergeist des späten 19. Jahrhunderts. Am Rande des uns bekannten Erdkreises zu sammeln, sichten und klassifizieren – da berührt sich der Musikhistoriker mit dem Käferkundler, selbst wenn es ihm nicht um ethnologisch zu beschreibende Relikte rezenter Brauchtums, sondern um jüngere Kunstmusiktraditionen geht, die zumindest in ihren wesentlichen Teilen auf unseren eigenen aufbauen. Und doch wollen die folgenden Ausführungen zu erkennen geben, dass eine Auseinandersetzung mit dem vermeintlich Abgelegenen, Marginalen weit über das reine Anhäufen neuen, esoterischen Faktenwissens hinaus Erkenntnisse verspricht, die nicht nur unsere Wahrnehmung des vermeintlich Fremden, sondern auch das Bild von unserer eigenen Kultur in ein neues Licht rücken können.

Ist ‚abgelegen‘ denn tatsächlich eine (über die geographische Situation hinaus) passende Vokabel für die Kultur des Kaukasus? Die an der Südgrenze des russischen Terri-

<sup>1</sup> Der vorliegende Aufsatz stellt die überarbeitete Fassung des Vortrags dar, den der Verfasser am 17. Juli 2006 in einem Kolloquium an der Philosophischen Fakultät I der Universität des Saarlands in Saarbrücken als Teil seines Habilitationsverfahrens gehalten hat.

<sup>2</sup> Marcel Reich-Ranicki, wiedergegeben in Pressemeldungen der dpa vom 12. Oktober 2006, u. a. in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*.

toriums liegende Gebirgskette umfasst drei ehemalige Sowjetrepubliken, die durch die Osterweiterung der EU, die momentan betriebene Europäische Nachbarschaftspolitik und nicht zuletzt auch durch die Diskussion um die Zugehörigkeit der Türkei zu Europa kein geringes Augenmerk genießen – wenn auch nicht unbedingt aufseiten der historischen Musikwissenschaft: Georgien, Armenien und Aserbaidschan. Wer sich mit der Musik dieser Länder beschäftigt, darf allerdings nicht mehr hoffen, als musikologischer Livingstone nochmals die Quellen des Nils (oder in diesem Fall des Tigris) zu entdecken. Allein schon deswegen nicht, weil das Fach in diesen Ländern selbst seit sowjetischer Zeit an Konservatorien und Universitäten systematisch aufgebaut wurde und eine Fülle von entsprechender Forschungsliteratur in Form von Monographien, Sammelbänden und Periodika hervorgebracht hat, selbstverständlich auch außerhalb der Ethnologie.<sup>3</sup>

Es liegt an uns, solche Literatur zur Kenntnis zu nehmen. Ein Großteil der jüngeren musikwissenschaftlichen Publikationen steht jedoch nach der Auflösung der UdSSR und damit dem Wegfall des Russischen als *lingua franca* des sowjetischen Einflussbereiches in den Landessprachen. Das Fehlen entsprechender Sprachkenntnisse erweist sich für uns zugegebenermaßen als große Hürde – aber nicht als unüberwindbare, insbesondere dann nicht, wenn man eine Kommunikation oder besser noch eine Kooperation mit den Wissenschaftlern jener Länder anstreben würde. Doch davon ist die deutsche, ja die westliche Musikwissenschaft insgesamt denkbar weit entfernt.

Bei dem vorliegenden Versuch, in grundsätzlicher Weise über west-östliche Aspekte der kaukasischen Kunstmusik nachzudenken, geht es also nicht um eine Konfrontation mit obskuren Namen und Werken, die man leicht in solcher Fülle ausbreiten könnte, dass darunter alle weiter gespannten Fragen ersticken müssten. Es ist auch nicht der Ort für einen kompendienartigen Überblick, der selbst für eine ganze Aufsatzreihe ein abenteuerliches Unterfangen wäre. Was indessen sinnvoll und instruktiv sein mag, ist der Versuch, Schlaglichter auf die herausgehobene identitätsstiftende Funktion der Musik dieser Länder zu werfen, die in unserer Disziplin bislang kaum mehr als punktuell wahrgenommen wurden (es sei denn im Rahmen ethnologischer Fragestellungen), und dabei nach prinzipiellen Phänomenen und Entwicklungen zu fragen. Und diese sind keineswegs auf die kaukasischen Länder beschränkt.

## II. Nationale Identität nach dem Zerfall der Sowjetunion

Der Kaukasus bildet noch heute die elastische Ostgrenze der mitteleuropäischen Musikkultur, auch wenn sich diese nominell längst über den ganzen Globus verbreitet hat. In den ehemaligen Sowjetrepubliken verlief dieser Prozess bekanntlich als staatliches Kulturprogramm,<sup>4</sup> das die aus den russischen Hauptstädten etablierte Verbindung von Konservatorien, Opernhäusern und Komponistenverbänden selbst in jene Länder ex-

<sup>3</sup> Eine erste, aber naturgemäß sehr unvollständige Übersicht über entsprechende Literatur bieten die entsprechenden Länderartikel in *MGG*<sup>2</sup> und *NGroveD*<sup>2</sup>. Die Erfassung der musikwissenschaftlichen Publikationen durch RILM hat bislang noch keinen systematischen Charakter, was auch an der Schwierigkeit des Austausches mit den Wissenschaftlern der betreffenden Länder liegt.

<sup>4</sup> Vgl. Marina Frolova-Walker, „National in Form, Socialist in Content‘: Musical Nation-Building in the Soviet Republics“, in: *Journal of the American Musicological Society* 51 (1998), S. 331–371.

portierte, in denen nicht die geringsten Traditionen oder auch nur Voraussetzungen für solche klassische Musik bestanden, namentlich in Zentralasien. Nach dem Zerfall der UdSSR traten all diese ehemaligen Republiken ein ähnliches Erbe an, nämlich das der Suche nach einer eigenen nationalen Identität in einer globalisierten Welt mit neuen wirtschaftlichen und politischen Machtverhältnissen.

Dass in diesen Prozessen weniger rationale verwaltungstechnische als vielmehr subjektive ethnische und kulturelle Definitionen eine ganz besonders wichtige Rolle spielen, hat unter anderem ein interdisziplinäres Forschungsprojekt der Universität Cambridge gezeigt, dessen Ergebnisse 1998 unter dem Titel *Nation-building in the Post-Soviet Borderlands* veröffentlicht wurden.<sup>5</sup> Hier wurde erkennbar, dass es im Wesentlichen Mythologien sind, die zur Definition nationaler Identität bemüht werden: Heimatmythen, Gründungsmythen, Abstammungsmythen, Mythen eines Goldenen Zeitalters, Mythen eines nationalen Charakters, des nationalen Widerstands, der Unterdrückung, des Leidens usw. Das heißt, dass für die Nationenbildung in diesen Ländern Geschichte und Kultur nicht objektive Fakten, sondern Interpretamente sind, die je nach Auslegung beispielsweise eine russophile oder eine russophobe Perspektive erlauben. Andererseits ist es die ehemalige Zentralmacht Russland selbst, die nach dem Verlust ihrer früheren imperialen Rolle nach einer neuen nationalen Identität sucht und dabei, wie die Historikerin Vera Tolz gezeigt hat,<sup>6</sup> fünf konkurrierende Definitionen ihrer Nation wälzt:

1. Russland hat als imperiale Macht über Jahrhunderte hinweg einen supranationalen – nämlich den sowjetischen – Staat generiert, der wie das römische Reich als ‚russisches Reich‘ zu betrachten wäre, somit all dessen Bewohner als ‚Russen‘. Diese Definition stützt sich auf panslawistische, eurasianische und natürlich sowjetische Ideologien.

2. Die Russen sind die Gemeinschaft der ostslawischen Völker, einschließlich der Ukrainer (Kleinrussen) und Weißrussen, da diese auf eine gemeinsame Herkunft und Kultur zurückblicken könnten. Dies ist die Sichtweise vor allem der russischen Historiker des 19. Jahrhunderts, aber auch Aleksandr Solženicyn hat diese Ideen seit den 1970er-Jahren zur Bildung eines neuen Russlands propagiert.

3. Die Russen sind die Gesamtheit aller Sprecher der russischen Sprache, unabhängig von ihrem ethnischen Hintergrund. Hierzu wird oft auch die Orthodoxie als verbindender Faktor genannt, die im Denken solcher Philosophen wie Vladimir Solov'ëv und Nikolaj Berdjaev als zentrales Merkmal nationaler Identität galt.

4. Die Russen definieren sich als Rasse. Hierbei spielen antisemitische Bewegungen und biologistische Theorien des 19. Jahrhunderts eine große Rolle.

5. Die Russen sind die Inhaber der Bürgerrechte des Staates Russland. Dies wäre das moderne, westliche Verständnis von Nation, das aber im heutigen Russland nur eine sehr untergeordnete Rolle spielt.

Umfragen zeigen, dass die Mehrheit der heutigen Russen ihre Identität in subjektiven Faktoren wie der Liebe zu Heimat und Kultur sieht. Da die meisten Minoritäten auf russischem Territorium zudem zweisprachig sind, spielt die linguistische Definition hier eine viel geringere Rolle als in anderen Ländern.

<sup>5</sup> Graham Smith u. a., *Nation-building in the Post-Soviet Borderlands: The Politics of National Identities*, Cambridge 1998.

<sup>6</sup> Vera Tolz, „Forging the Nation: National Identity and Nation Building in Post-Communist Russia“, in: *Europe-Asia Studies* 50 (1998), S. 993–1022.

Die Frage nach nationaler Zugehörigkeit und Staatenbildung wird also in den postsovietischen Republiken im Wesentlichen über ethnische und diese wiederum über kulturelle Merkmale beantwortet. Deswegen nimmt auch die Musik als Maßstab für nationale Selbstdefinition eine herausgehobene Stellung ein. Sie konnte und kann hierzu auch instrumentalisiert werden: seien es die Traditionen von Volksmusik, Kunstmusik und Kirchenmusik selbst, sei es der Diskurs über diese Musik – und damit das Metier der Musikwissenschaftler. (Man mag am Rande kurz daran denken, wie César Franck im Dritten Reich zu einem deutschen Komponisten stilisiert wurde.) Gerade deswegen ist eine Beschäftigung mit Kulturen wie den kaukasischen für uns als Musikhistoriker nicht nur eine eindimensionale, auf reine Wissenshäufung angelegte Aufgabe, sondern ein Vorhaben von besonderer kulturpolitischer Relevanz. Zumal diese Aufgabe von den Wissenschaftlern innerhalb der Länder nicht allein geleistet werden kann – auch deswegen nicht, weil diese aus ihrer Innenperspektive heraus nur selten die nötige kritische Distanz zu ihren Objekten aufbringen, sondern oftmals mit den Künstlern gemeinsam an der nationalen Sache arbeiten oder auch, und das ist meist noch der Normalfall, an den ästhetischen Mustern der sowjetischen Musikhistoriographie weiterschreiben. In letzter Instanz gilt es daher zu erkennen, wie notwendig und wie vielschichtig die Aufarbeitung solcher Kulturen ist, die in ihrer Geschichte ein Übermaß an Fremdbestimmtheit haben erfahren müssen und daher jetzt nicht selten mit nationalistischer Überzeichnung reagieren.

### *III. Blut und Boden: kaukasische Geschichte im Aufriss*

Solche Vorüberlegungen sind für ein Verständnis der Musikkultur in den Ländern der ehemaligen Sowjetunion unabdingbar. Begeben wir uns nun an den südöstlichen Rand Europas, in den Kaukasus. Doch bevor die Musik selbst zur Sprache kommt, ist zunächst ein kurzer historischer Überblick vonnöten, der die komplexe und zersplitterte Situation der Region vor Augen führen soll.<sup>7</sup>

Im 18. Jahrhundert stand der Kaukasus im Schnittpunkt dreier Machtbereiche: des osmanischen, des persischen und des russischen Reiches. Russland hatte seine Südgrenze zwischen dem Asowschen und dem Kaspischen Meer mit Festungen und Städten gesichert. Ende des Jahrhunderts wurde das Kartl-Kachetische Königreich (heute der Osten Georgiens) russisches Protektorat, Ostarmenien und Aserbajdschan waren persische Khanate. Bis 1830 hatte Russland mit Ausnahme von Tscherkessien, Tschechenien und Teilen Dagestans den ganzen kaukasischen Raum militärisch erobert oder diplomatisch zugesprochen bekommen. Georgien wurde 1801 Gouvernement, der ehemals persische Ostkaukasus in Provinzen aufgeteilt, die Khanata von Jerewan und Nachitschewan 1828 armenischer oblast' (Regierungsbezirk). Nach erbitterten Kriegen in der Mitte des 19. Jahrhunderts wurden die heutigen Hauptstädte Tiflis (Tbilissi), Jerewan und Baku Zentren von Gouvernements, der Nordkaukasus dagegen in größere Regierungsbezirke gegliedert.

<sup>7</sup> Dieser Abriss basiert auf einer jüngst erschienenen, kartographisch wie textuell exzellenten Gesamtdarstellung der jüngeren politischen, ethnischen, linguistischen und religiös-kulturellen Geschichte des kaukasischen Raumes: Artur Čučiev, *Atlas étnopolitičeskoj istorii Kavkaza (1774–2004)*, Moskva 2006.

Doch ein Blick auf die ethnisch-linguistische Verteilung der Bevölkerung in diesem Gebiet zeigt, dass sich innerhalb der Verwaltungsgrenzen eine kaum übersehbare Völkermischung tummelte; auch die konfessionelle Vielfalt fiel mit der sprachlichen Verteilung nicht zusammen. Für die in den Schlagworten Autokratie, Orthodoxie und Volkstum (*samoderžavie*, *pravoslavie*, *narodnost'*) geronnene Ideologie des russischen Zarenreiches bildete gerade die Religionszugehörigkeit ein ganz wesentliches Element im Umgang mit den eroberten Gebieten: Die Verteidigung des Christentums gegen die potenziellen Feinde des Islam diente als eine Hauptrechtfertigung für die Expansionspolitik. Der Kampf der georgisch-orthodoxen Kirche um ihre 1811 von Russland abgeschaffte Autokephalie und der armenisch-apostolischen Kirche um Selbstbestimmung führte zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu Protestbewegungen, die weniger konfessionelle als politische Sprengkraft besaßen.

Im Ersten Weltkrieg kam es im Kaukasus zu militärischen Interventionen durch Deutschland und durch die Türkei, an die große Gebiete Georgiens und vor allem Armeniens abgetreten wurden. Auf die Vertreibung und zugleich Vernichtung der Armenier aus dem türkischen Reich, deren Anerkennung als Genozid bis heute ein Politikum darstellt, kann hier nicht näher eingegangen werden; diesen Völkermord und zugleich den Verlust des gesamten westarmenischen Siedlungsgebietes, das bis an die kilikische Mittelmeerküste reichte und das 1920 im Vertrag von Sèvres Armenien hätte zugesprochen werden sollen, gilt es bei jeder Betrachtung kaukasischer Kultur und Geschichte vor Augen zu haben. Im Bürgerkriegsjahr 1918 riefen sich die drei südkaukasischen Staaten Georgien, Armenien und Aserbaidschan als unabhängige Republiken aus; bereits 1921 waren sie Teile der Sowjetunion.

In den 1920er-Jahren wurden jene geographischen Linien gezogen und administrative Entscheidungen gefällt, deren unselige Folgen noch heute zu spüren sind. Das betrifft insbesondere den Grundsatz, innerhalb einer Verwaltungseinheit größtmögliche ethnische Homogenität zu erreichen. Die Veränderung der Bevölkerungszusammensetzung über die letzten 100 Jahre zeigt, dass dieses Programm langfristig Erfolg hatte – eine Art ‚ethnischer Säuberung‘ auf dem Verwaltungswege.<sup>8</sup> Wo geographische und ethnische Verteilung nicht zusammenpassten, richteten die Gründerväter der Sowjetunion autonome Republiken oder autonome Regierungsbezirke ein, so im Fall des armenisch besiedelten Bergkarabach in Aserbaidschan, der aserbaidchanischen Exklave Nachitschewan sowie Ossetiens, Abchasiens und Adschariens in Georgien. Beim Zerfall der Sowjetunion 1991 brachen genau an diesen Sollbruchstellen bewaffnete Konflikte und teilweise veritable Kriege aus. Während im Südkaukasus die Waffen seit Längerem schweigen, ist die Gewalt in Tschetschenien und anderen nordkaukasischen Gebieten bis heute nicht zum Erliegen gekommen; Georgien und Russland haben sich über den Streit um Abchasien und Ossetien entfremdet. Die Haut, unter der im Kaukasus Konflikte schlummern, ist denkbar dünn.

Im Hinblick auf die politische Neubestimmung der eigenen Identität spielen die hier nur ganz gerafft dargestellten, oft blutigen Ereignisse der jüngeren Geschichte eine gravierende Rolle. Im Bereich der Kunst dagegen werden eher weiter zurückliegende

<sup>8</sup>Vgl. dazu bei Čučiev 2006 die Karten zur ethnisch-linguistischen Verteilung um 1886–1900 (Nr. 12), 1926 (Nr. 23) und 1989–2003 (Nr. 37), auf denen sich die immer größere Konzentration der sprachlichen Verteilung plastisch abzeichnet.

Epochen aufgegriffen, um im Sinne der anfangs erwähnten Mythenbildung das kollektive Ich der eigenen Nation von anderen abzugrenzen. Ein gängiger Mythos ist dabei der der größten geographischen Ausdehnung. Stellt man die Karten der Nordgrenze des persischen Reiches im 18. Jahrhundert, des großarmenischen Reiches im 1. Jahrhundert nach Christus sowie des georgischen Reiches im 13. Jahrhundert nebeneinander, wird schlagartig sichtbar, dass territoriale Ansprüche auf der Grundlage dieser Zeiträume unweigerlich zu extremen Kollisionen führen müssen.

In der Musik findet sich allerdings weniger der Wunsch nach räumlicher als der nach geschichtlicher Tiefe. Er scheint weniger aggressiv als die territorialen Visionen, doch eignet ihm zweifellos ein vergleichbares nationalistisches Element, das im Mythos von den tieferen Wurzeln letztlich die kulturelle Suprematie über die Nachbarvölker beschwört. Betrachten wir also die Musik selbst.

#### *IV. Musiksprachliche Identitäten zwischen Ost und West: drei Schlaglichter*

Heutige Komponisten der Kaukasus-Republiken haben es einerseits leichter, andererseits vielleicht schwerer als andere, ihren Werken eine nationale Identität zu verleihen. Leichter, weil es noch vielfältige und sehr lebendige, authentische Volksmusiktraditionen gibt; schwerer, weil die Einbindung folkloristischer Melodien und Rhythmen seit der Zeit Aram Chačaturjans, der zumindest mit seinem *Säbeltanz* (*Tanec s sabljami*, aus dem Ballett *Gajané*, 1940/42) Weltruhm erlangt hat, zu einem obligaten und stereotypen Modell verkommen war, um im Sinne der sowjetischen Kulturpolitik ‚funktionierende‘ Kunstwerke hervorzubringen. „National in der Form, sozialistisch im Inhalt“ – das war Stalins Wunschvorstellung gewesen. Während die sozialistischen Inhalte durch die Wahl entsprechender Vokaltexpte, Bühnenstoffe, Werktitel und ähnliches gesichert werden konnten, blieb die nationale Form in den einzelnen Sowjetrepubliken bis in die 1960er-Jahre notwendig an die Verwendung heimischer Folklore gebunden.

Aber die Generation nach Chačaturjan machte sich von diesem ästhetischen Diktat zunehmend frei. Einige Beispiele sollen andeuten, auf welche Weise die Komponisten der Kaukasus-Republiken von einer oberflächlichen zu einer symbolischen Umsetzung nationaler Identität gelangten, wie also die Durchdringung von autochthonen und fremden, nämlich über das russisch-sowjetische Europäisierungsprogramm vermittelten ‚klassischen‘ Elementen allmählich von der Partitur gewordenen Frankenstein-Kreatur zur ästhetischen Synthese führte, von der offiziellen Schimäre zu individueller Identität.

#### *Schlaglicht 1: Avet Terteryan*

Ein besonders plastisches Beispiel ist Avet Terteryan (1929–1994), der bedeutendste armenische Symphoniker der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts. In seine insgesamt acht Symphonien spielen oft Traditionen der armenischen Musik hinein. So lässt er 1975 im langsamen Satz seiner 2. Symphonie einen melismatisch gedehnten Solo-Tenor Vokalisieren vortragen, die als „eine Allusion an die mittelalterliche Monodie“<sup>9</sup> gedacht sind. Ganz ähnlich klingen beispielsweise die geistlichen Lieder, die der eigentliche Begrün-

<sup>9</sup> Svetlana Sarkisjan, *Armjanskaja muzyka v kontekste XX veka*, Moskva 2002, S. 198.



der der armenischen Kunstmusik, Komitas Vardapet (1869–1935), 1912 in Paris noch selbst auf Schellack festhielt.<sup>10</sup>

Doch ist das Vokale in Terterjans Symphonik weitaus weniger häufig als das Einbringen ungewohnter instrumentaler Klangfarben, die als nationale Chiffre fungieren. In der ebenfalls 1975 fertiggestellten 3. Symphonie wird das Orchester um zwei duduk und zwei zurna bereichert, also um typische Schalmei- und oboenartige Blasinstrumente Armeniens wie auch der ganzen Region. Im langsamen Satz entspannt sich der hypnotisch gedehnte Klang des Duduk über dem Bordunton (dam) eines zweiten, genau so als handelte es sich um ein volksmusikalisches Zitat. Doch dies ist kein Zitat, nur eine von Klangfarbe und ungewöhnlicher melodischer Zerdehnung hervorgerufene Assoziation. Der Komponist selbst hat die Verblüffung des ersten Duduk-Interpreten angesichts der wenigen zu spielenden Noten beschrieben:

„Als ich den bekannten Dudukspieler Jivan Gasparyan einlud, verstand er nicht, was ich von ihm will, und schlug mir vor, einen Mugam oder ein Lied [des Aschugen] Sayat-Nova zu spielen [...] Nein, sagte ich ihm, nein, das hier ist alles, was ich benötige. Und die langen Pausen – das ist die Zeit für die Bewusstwerdung des Klangs, die Zeit für Erlebnisse.“<sup>11</sup>

Gasparyan, der Interpret der Uraufführung, und sein Instrument sind in den letzten Jahrzehnten zu einem Symbol für armenische Kultur geworden: Er tritt weltweit in Konzerten auf, mittlerweile auch in Cross-over-Projekten mit Rockgruppen. 2005 hat die UNESCO armenische Duduk-Musik sogar zum „Meisterwerk des mündlichen und immateriellen Erbes der Menschheit“ ernannt, neben zahlreichen anderen Kulturtraditionen wie etwa dem japanischen Kabuki-Theater oder dem Schattentheater der kambodschanischen Khmer. Für Terterjan war der Duduk aber 1975 eben nicht folkloristische Oberfläche, sondern Stimme einer tieferen Botschaft. Ein späterer Interpret der Duduk-Partie, Ara Bachtikjan, erinnerte sich bei einer postumen Aufführung der 3. Symphonie in Dresden an folgende Worte des Komponisten: „Vergiss nicht, dass du dich hier mit Gott unterhältst.“<sup>12</sup>

Die armenische Musikwissenschaftlerin Svetlana Sarkisyan hat diese besondere, auf Sakralisierung zielende Anwendung jüngst wie folgt beschrieben:

„Terterjan setzt auch armenische Volksmusikinstrumente und Vokaltechniken symbolisch und als klangfarbliche nationale Allusionen ein. Seine Symphonien basieren auf dem Konzept der Meditation. Traditionelle thematische Arbeit wird in Anlehnung an östliches Musikdenken ersetzt durch ausgedehnte Zustände eines Klangkomplexes oder eines einzigen verabsolutierten Klangs. Ein östliches Empfinden für Zeit und Raum sowie die Verwendung altarmenischer Gesangsfloskeln als Basis für melodische Improvisationen tragen zur Sakralisierung seiner Musik bei [...]“<sup>13</sup>

Ein ähnlicher Einsatz volkstümlichen Instrumentariums findet sich in Terterjans 5. Symphonie von 1978, in der die Spießgeige kamanča improvisatorische Gesten einbringt, die durch Glissandi in den mikrotonalen Bereich vorstoßen und somit das temperierte europäische Tonsystem verlassen. Der typische Bordunton wird diesmal allerdings von den zweiten Geigen des Orchesters gehalten, das heißt, beide Kultursphären

<sup>10</sup> Anlässlich des 1700-jährigen Jubiläums der Erklärung des Christentums zur Staatsreligion in Armenien wurden diese Aufnahmen wiederveröffentlicht auf der CD *Erkovm ê Komitas Vardapetê / The Voice of Komitas Vardapet*, OCTA Records ODC 001, © 1994.

<sup>11</sup> Ruben Terterjan, *Avet Terterjan. Besedy, issledovaniya, vyskazyvaniya*, Erevan 1989, S. 157; hier zit. nach Margarita Ruchkjan, *Avet Terterjan. Tvorčestvo i žizn'*, Erevan 2002, S. 111.

<sup>12</sup> Zit. nach Ruchkjan 2002, S. 113.

<sup>13</sup> Svetlana Sarkisyan, „Terterjan, Avet“, in: *MGG*<sup>2</sup> [Personenteil Bd. 16], Kassel u. a. 2006, Sp. 698–700, hier Sp. 699.

durchdringen und ergänzen sich (Beispiel 1). Diese Interaktion kann aber nicht nur als Synthese, sondern auch als Konfrontation gedeutet werden. In ihrer Monographie über den Komponisten schreibt Margerita Ruchkjan hierzu: „Das Leitthema der Symphonie ist symbolisch: die ständig spielende Kamanča, die angestrengt ihre Klangnatur gegen das europäische Symphonieorchester ‚verteidigt‘, seine Art zu denken, seinen ‚Mugam‘“.<sup>14</sup> Das national konnotierte Instrument wird in dieser Perspektive zum tönenden Stachel im Fleisch einer gleichsam anonymen Klangmasse.

### *Schlaglicht 2: Gia Qanč'eli*

Aber genau in dieser Hinsicht steht Terteryan keineswegs allein. Ein Parallellfall findet sich bei dem anderen großen kaukasischen Symphoniker des späten 20. Jahrhunderts, dem Georgier Gia Qanč'eli (Gija Kančeli, \*1935). Seine drei Jahre nach Terterjans Fünfter entstandene 6. Symphonie von 1981 setzt mit einem großen Solo zweier Bratschen ein, die ein entsprechendes georgisches Volksmusikinstrument, die zweisaitige Spießgeige čianuri, imitieren. Dies ist eine vergleichbar bordungestützte, melismatische Improvisation, die mit ihren unregelmäßigen Taktfüllungen und den außerordentlich langen Haltetönen das Gefühl für Zeit zu suspensieren scheint (Beispiel 2a). Und auch hier ist die symbolische Dimension eines vermeintlichen folkloristischen Effektes dem Werk unverkennbar eingeschrieben: Die virtuelle Čianuri in Form zweier ohne Vibrato am Steg spielender Violen, die laut Fußnote in der Partitur für das Auditorium unkenntlich hinter dem Orchester verteilt werden müssen und deren Klang so entfernt wie möglich klingen soll, entpuppt sich im weiteren Verlauf als einsame Stimme gegenüber einer brutal agierenden (Orchester-)Masse, als zartes Individuum gegenüber einer anonymen Gewalt, wenn man möchte: als georgische Opposition gegenüber einer europäisch-russisch-sowjetischen Allmacht (Beispiel 2b).

### *Schlaglicht 3: Firāngiz Āli-zade*

Dass solche tatsächlich oder virtuell verwendeten Instrumente aus ethnologischer Sicht eigentlich keine spezifisch nationale Bedeutung haben, sondern eher gesamtkaucasische Erscheinungen darstellen, mag ein Blick auf die aserbajdschanische Komponistin Firāngiz Āli-zade (Frangis Alisade) zeigen, die in einem ihrer auch international bekanntesten Werke ebenfalls den Klang der Spießgeige kemanče imitiert, und zwar in dem Stück *Habil-Sajahy* für Violoncello und Klavier aus dem Jahr 1979. Im völligen Verzicht auf authentische Volksmusikinstrumente geht sie über die genannten Beispiele von Terteryan und Qanč'eli hinaus: Das Cello imitiert die Kemanče, zu der es schon durch die analoge Spielhaltung in Verbindung steht, und das Klavier, das nach dem Vorbild von John Cage durch eine auf den Saiten liegende Glasperlenkette, Gummistäbchen und Plektrum präpariert wird, evoziert mit seinen Tönen die gezupften Klänge der Langhalslaute *târ*.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Ruchkjan 2002, S. 147.

<sup>15</sup> „Unter Anwendung moderner Spieltechniken durchsetzt Ali-sade den Violoncello-Part mit Verzierungen, so daß sein Klang an den der Kemandsche erinnert, während das begleitende Klavier die Rolle des Tar spielt. Mit einem Duett von Tar und Kemandsche, der Grundbesetzung des traditionellen Mugam, stellt die Komponistin ausdrückliche Beziehungen zu dieser aserbajdschanischen Kunstform her.“ Inna Naroditskaja, „Gesehen und gehört werden. Komponistinnen in Aserbajdschan“, in: *MusikTexte* 100 (2004), S. 79–86, hier S. 83.

unis.  
V-ni I  
unis.  
V-ni II  
unis.  
V-le  
unis.  
V-c.  
unis.  
C-b.

33 (ad libitum)  
Caman.  
PPP  
V-ni II  
PPP

Caman.  
PP  
V-ni II

Caman.  
p  
V-ni II

Caman.  
p  
V-ni II

Beispiel 1: Avet Terterjan, 5. Symphonie (1973), Ziffer 33.

Gegen Ende des Stückes wird der Flügeldeckel zur Trommel umfunktioniert und damit die Illusion eines traditionellen aserbaidischen Mugam-Ensembles vervollständigt (Abb. 1). Da Äli-zade die modalen Strukturen an einem traditionellen Mugam ausrichtet und auch die charakteristische Abschnittsbildung dieser Gattung übernimmt, wäre es angemessener, in ihrem Fall nicht von einer Transplantation nationaler Elemente in einen ‚klassischen‘ Rahmen, sondern umgekehrt von der Verwendung klassischer Instrumente in einem nationalen Musiksystem zu sprechen.

Inwiefern Aserbaidischans Kunstmusik tatsächlich mit den Entwicklungen in anderen Sowjetrepubliken wie Armenien und Georgien noch vergleichbar ist, scheint eine offene



Abb. 1: Traditionelles aserbaidjanisches Mugam-Ensemble mit (von links) Langhalslaute, Trommel und Spießgeige.

Frage zu sein. Das persische Erbe und die heutige Ausrichtung an der türkischen Kultur haben wie in den zentralasiatischen Sowjetrepubliken nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion das Interesse von den europäisch-russisch-sowjetischen Musikformen ab- und den eigenen Kunstmusiktraditionen wieder zugewandt. Mit den Worten der Musikforscherin Inna Naroditskaya:

„Die beiden [klassischen] Musiktraditionen haben ein unterschiedliches Publikum. Die komponierte Musik wendet sich an die kosmopolitische, städtische Intelligenz des Landes, die oft die Philharmonien und Konzertsäle besucht. Eine Mugam-Aufführung spricht Zuhörer an, die an Volksfesten und Treffen teilnehmen und die die vertrauten Muster des Mugam kennen und schätzen. In der postsowjetischen Zeit verlor die angesehenere, kulturell höher eingeschätzte und von der sowjetisch-aserbaidjanischen Regierung geförderte komponierte Musik einen bedeutenden Teil ihres Publikums durch den Krieg, durch eine Verschiebung der ökonomischen und kulturellen Interessen und durch die Massenemigration sowie den Wegzug vieler Künstler und Intellektueller, die im Ausland arbeiten. Im Gegensatz dazu haben die Entsovjeterisierung des Landes und der Nationalismus der traditionellen Musik viele Zuhörer im Land hinzugewonnen. Heute überwiegen Mugam-Aufführungen und die anderer traditioneller Kunstformen in den Häusern, im Konzertsaal und in den Parks und geben so der nationalistischen Einstellung der Gesellschaft Ausdruck.“<sup>16</sup>

Insofern scheint es verständlich, dass bei Firāngiz Āli-zade die Komponenten der westlichen Musik als Oberfläche erscheinen, die Substanz der Musik dagegen ganz in den Mugam-Traditionen der eigenen Kunstmusik wurzelt.

<sup>16</sup>Naroditskaya 2004, S. 85.

# ШЕСТАЯ СИМФОНИЯ

(1981)

**Adagio a piacere**  
*pp sul pont., sempre non vibrato*

2vl *sole* *pp sul pont., sempre non vibrato*

4p 6p 4p

4p 6p 1

6p 4p

3p 4p

\*1) 2 Viole sole должны расположиться за оркестром (желательно в разных концах) так, чтобы оставаться незамеченными публикой.

Нюансировка для солистов условная и зависит от акустических особенностей зала. Достижение максимально отдаленного звучания обязательна.

Ради достижения тембровой однородности в звучании солистов дирижер может, по своему усмотрению, поручить исполнение всей мелодической линии одному из солистов.

Beispiel 2a: Gia Qanč'eli, 6. Symphonie (1981), a) Anfang; b) 5 Takte nach Ziffer 7.

80

**Marcato**

**4**

fl. I

3 pc.

3 ob.

cl. I

II

III

tr.

cr. I

II

III

IV

tn. I

II

III

tro

2 vl. I

II

archi

**Marcato**

**4**

c 6971 K

Beispiel 2b: Gia Qanč'eli, 6. Symphonie (1981), a) Anfang; b) 5 Takte nach Ziffer 7.

### V. Instrumentale Mimikry und meditative Sakralität im Dienst der nationalen Sache

Als ein mögliches historisches Vorbild für die raffinierten Imitationen volkstümlicher Instrumente der betrachteten Beispiele lässt sich Igor' Stravinskij anführen. Der Anfang seines *Sacre du printemps* mit dem berühmten, extrem hoch liegenden Fagottsolo ist ja nichts anderes als die auf ein litauisches Volkslied gestützte Imitation einer russischen Hirtenschalmey, und im ersten der 3 Stücke für Streichquartett von 1914 imitiert der als None beginnende Bratschen-Bordun einen volkstümlichen Dudelsack, dem am Ende des Stückes quäkend die Luft ausgeht.<sup>17</sup> Was Stravinskij zu solchen Stücken bis zum Ende seiner Schweizer Phase bewegte, waren durchaus auch nationale Motive. Wie Richard Taruskin in seiner großen Monographie breit dargestellt hat,<sup>18</sup> verbirgt sich hinter Stravinskij's intensiver Beschäftigung mit Volkstexten und volksmusikalisches-ethnographischen Quellen letztlich die bereits erwähnte Vision eines mythischen eurasischen Russland, das aus den vorgeschichtlichen Weiten der turanischen Steppen kommt und sich als fiktiver überzeitlicher Gegenentwurf zum romanisch-germanischen Europa behaupten will.

Was Stravinskij im Gegensatz zu seinen jüngeren kaukasischen Kollegen wohl fehlt, ist die spirituelle Dimension. Terteryan hatte schon seiner 1. Symphonie (1969) eine Orgel hinzugefügt, sehr oft macht er massiven Gebrauch von Glocken – das sind traditionelle, ‚westliche‘ Mittel zur Sakralisierung der Musik. Wenn aber seine 6. Symphonie (1981) durch einen schwarz gekleideten Schlagzeuger langsam mit einem einzelnen Tam-tam-Schlag genau in der Mitte des Orchesters eröffnet wird, ist die Grenze zum Mysterium, zur sakralen Handlung überschritten. Dass er in seiner 8. Symphonie (1989) das altarmenische Alphabet als Phonogramme einspielen lässt und ein von einer Keilschrifttafel entziffertes hurritisches Kultlied aus Ugarit (heute Ra's Šamra in Nordsyrien) aus dem 2. vorchristlichen Jahrtausend integriert,<sup>19</sup> macht die Suche nach den mythischen Wurzeln – die Stravinskij auch umtrieb – beinahe zur Obsession.

Den angeführten kaukasischen Musikbeispielen sind aber nicht nur die nationale Codierung durch direkten oder indirekten Einsatz von Instrumenten der traditionellen Musik, sondern auch das ‚östliche‘ (meditative) Zeitempfinden, der Verzicht auf eine Entwicklungsdynamik in westlicher Manier, die statische Bauweise gemein. Diese Aufhebung des europäischen Formen- und prozessualen Denkens ist nicht nur bei Äli-zade, sondern auch bei Terteryan und Qanč'eli evident. In der jüngsten russischen Musikgeschichte fasst Elena Dolinskaja die Symphonik beider Komponisten zusammen:

„In den symphonischen Fresken von Terteryan und Qanč'eli gibt es keine Sonatenform, keine Mehrsätzigkeit, keine zielgerichtete Dramaturgie der Entwicklung. Die ‚Antidramaturgie‘ solcher Symphonien basiert auf der Antithese kontrastierender Muster, die in sich keiner Entwicklung unterworfen, sondern ständig neu aufeinander bezogen werden. Die lange Versenkung in einen Zustand geht auf östliche Meditation zurück.“<sup>20</sup>

<sup>17</sup>Diese und weitere Beispiele wurden brillant gedeutet von Richard Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works Through Mavra*, Cambridge 1996.

<sup>18</sup>Ebd.

<sup>19</sup>Ausführlich zur schicksalhaft empfundenen Entdeckung dieses von Anne Draffkorn Kilmer entzifferten Kultlieds aus Ugarit durch Terteryan und die Deutung dieser zweistimmigen Melodie-Fragmente als „Verkörperung jenes Ideals, das er suchte“ bei Ruchkjan 2002, S. 164–166.

<sup>20</sup>Elena B. Dolinskaja, „Simfoničeskoe tvorčestvo“, in: dies. (Hrsg.), *Istorija sovremennoj otečestvennoj muzyki*, Bd. 3: 1960–1990, Moskva 2001, S. 114.

Aus dieser meditativen Statik entsteht ganz gezielt eine Sakralität, die über religiöse Assoziationen im kirchlichen Sinne weit hinausreicht. Diese Werke sind bewusste Gegenentwürfe zum europäischen Mainstream, sie suchen und finden eine neue Authentizität, transportieren emotionale und religiöse Botschaften.<sup>21</sup> Das macht sie auch im Westen so erfolgreich. Als Quelle greifen die Komponisten zu den vermeintlich tiefsten Schichten der eigenen Kultur, ganz gleich, ob diese mehr Legende oder historisches Faktum sind.

Die grundsätzliche Ausrichtung an einer nationalen Identitätsfindung führt dabei zu einem bald diskreten, bald ostentativen Nationalismus. Ihre Sehnsucht nach den ethnischen Urgründen lässt die Komponisten bisweilen in irrationalen Gewässern fischen. In der Kunst mag das gerechtfertigt sein und, wie schon bei Stravinskij, zu außergewöhnlichen Resultaten führen. Für die mit dieser Kunst befasste Wissenschaft heißt es jedoch, wachsam zu sein.

Für uns besteht die Notwendigkeit der historischen Reflexion und (zumindest im Rahmen einer wissenschaftlichen Beschäftigung mit dieser Musik) auch der kritischen Distanz statt passiver Einfühlung. Das fällt bei so faszinierenden Klangwelten naturgemäß schwer, aber in einen unkritischen Hedonismus zu verfallen, verbietet sich von selbst. Zudem muss man berücksichtigen, dass die nationale Eigenständigkeit im Sinne auch von politisch-kultureller Unabhängigkeit gegenüber Russland für die ehemaligen Sowjetrepubliken noch keineswegs überall *Fait accompli* ist. So werden aus der Sicht der heutigen russischen Musikwissenschaft die Symphonien Qanč'elis und Terterjans weiterhin ganz selbstverständlich als Ableger der russischen Symphonik bezeichnet: Im jüngsten Lehrbuch zur russischen Musikgeschichte heißt es hierzu:

„All diese ‚nichtrussischen‘ symphonischen Erscheinungen aus der Betrachtung auszuschließen, wäre unwahr: sie entstanden und entfalteten sich im Fahrwasser einer einzigen Kultur, einer Region, unter dem unzweifelhaften Einfluss der russischen Symphonie. Zudem wurden die besten Symphonien aus den Republiken praktisch zu Tatsachen im Gesamtbild der Entwicklung der Symphonik in der betreffenden Weltregion, und sie beeinflussten mitunter umgekehrt die russische Musik.“<sup>22</sup>

Die Zurückführung auf russische Muster kann aber zumindest im Hinblick auf die genannten kaukasischen Werke der 1970er- und 1980er-Jahre kaum noch aufrecht erhalten werden, da hier die gattungstypischen Muster des russisch-sowjetischen Vorbilds (etwa Mjaskovskij oder Šostakovič) vollständig gesprengt sind, die Symphonie eigentlich nur noch als konzeptionelle Idee existiert, die in einer neuen, im weitesten Sinne von philosophischen Kriterien und nationalsprachlichen Elementen geprägten ‚Formlosigkeit‘ aufgegangen ist. Eine Art von Weltanschauungsmusik also, die vom Nimbus einer Gattung zehrt, die genau dafür einst die Muster geliefert hatte und heute wohl nur noch die beliebig füllbare Plattform. ‚Anschauung‘, das ist hier nationale Identität, codiert durch klangliche Symbole und Strukturen der traditionellen Musik.

<sup>21</sup>Solch ‚neue‘ Geistlichkeit ist ein Phänomen des gesamten spätsowjetischen und post-sowjetischen Kulturraums. Zu den Wurzeln in sowjetischer Zeit vgl. u.a. Alexander Radwilowitsch, „Religiöse Motive. Zu einem speziellen Phänomen der neuen Musik in Rußland“, in: *MusikTexte* 83 (2000), S. 17–21; Michael John, *Auf dem Wege zu einer neuen Geistigkeit? Requiem-Vertonungen in der Sowjetunion (1963–1988)*, Berlin 1996 (studia slavica musicologica 9).

<sup>22</sup>Michail Aranovskij, „Simfonija i vremja“, in: *Russkaja muzyka i XX vek*, Moskva 1997, S. 307, zit. bei Dolinskaja 2001, S. 133.



## VI. Schlussbetrachtung

Obwohl die gewählten Ausschnitte und Ausführungen willkürlich und fragmentarisch scheinen mögen, ist doch offensichtlich, welche große weiße Flecken es auf unseren musikgeschichtlichen Landkarten gibt, die einer gründlichen Aufbereitung durch die hiesige Wissenschaft noch immer harren – sei es in Form eigenständiger Forschungen, sei es in einem ersten Schritt durch die Wahrnehmung dessen, was die Kollegen in den jeweiligen Ländern bereits zum Verständnis ihrer eigenen Kulturgeschichte beigetragen haben. Dass solche musikwissenschaftliche Literatur mitunter mehr als Primär- denn als Sekundärquelle betrachtet werden muss, insofern die Ergebnisse durch den Filter einer jeweiligen heuristischen und mitunter auch ideologisch verbrämten Perspektive präsentiert werden, ist ein Umstand, der sich weder auf die sowjetische Epoche noch auf die Länder des ehemaligen Ostblocks beschränken ließe.

Denn auch unser Umgang mit dieser Musik und ihrer jeweiligen Deutung – und das sollte andererseits deutlich geworden sein – unterliegt Perspektiven: Perspektiven, die vielleicht nicht immer so klar zutage liegen und weniger dogmatisch wirken, die aber dennoch in einem komplizierten Wechselspiel aus Abgrenzung und Identifikation wirksam waren und es noch immer sind. Dem mitunter offenen nationalistischen Pathos auf östlicher Seite stehen dabei ein kaum weniger arroganter Anspruch auf eine übernationale ergo universale Musikkultur sowie die Hoheit über Deutungsmuster und ästhetische Wertmaßstäbe gegenüber, oder aber eine blind-naive Hingabe an das unbekannt Andere, die nicht mehr sein möchte als ausgelebte Lust am Exotischen. Auch wir haben die ästhetischen Denkmuster des Kalten Krieges noch nicht ganz abgeschüttelt. Ob es gegen Ende des Ost-West-Konflikts nicht doch zu einer Rehabilitation von musikalischem Nationalismus und eben nicht (nur) zu einer postmodernen Multikulti-Melange gekommen ist, wie Taruskin meint, wäre zumindest mit Blick auf die genannten Tendenzen an Europas Rand zu überdenken.<sup>23</sup>

Notwendig wäre es, einen offenen Dialog mit der Musikwissenschaft dieser Länder zu beginnen, der für beide Seiten heilsame Korrekturen althergebrachter Sichtweisen und in jedem Falle einen großen Erkenntnisgewinn verspricht. Für die Kaukasusrepubliken steht dieser Schritt noch gänzlich aus. Genau dies aber wäre eine europäische Nachbarschaftspolitik, die nicht nur den Buchstaben, sondern auch dem Geist Europas entspreche.

<sup>23</sup>“The end of the Cold War in Europe had not, by the end of the century, led to the resurgence or rehabilitation of musical nationalism.” Richard Taruskin, „Nationalism“, in: *NGroveD<sup>2</sup>*, S. 689–706, hier S. 703.

## Was ist „echte“ ungarische Volksmusik?

von Bálint Sárosi<sup>1</sup>

Wir Ungarn haben uns daran gewöhnt, dass, wenn wir über Volksmusik reden, der Geist Kodálys über uns schwebt. Die Absichten des weisen Geistes glaubt seit Jahrzehnten jeder zu kennen und zu verstehen. Es ist deshalb gewagt, die Volksmusik anders zu sehen, als es die in vielen Jahrzehnten entwickelte Konvention erlaubt. Der Ausdruck „echte Volksmusik“ stammt aus der Volksmusikbewegung der letzten beiden Jahrzehnte. In der Terminologie Zoltán Kodálys und Béla Bartóks kommt er nicht vor, und so bedeutet es wohl kein Sakrileg, wenn ich mich unter der Parole der „Echtheit“ und nicht auf die konventionelle Weise jenem ungarischen Erbe nähere, dessen Wertordnung Kodály und Bartók am besten kannten und bis heute gültig formuliert haben.

Das Attribut „echt“ – oder wie häufiger zu hören ist: „authentisch“ – ist bei den Volksmusikpflegenden jüngeren und mittleren Alters (den Jugendlichen der siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts) zum Modebegriff geworden. Als authentisch gilt ihnen ein Volkslied oder Instrumentalstück, das im unmittelbaren Vortragsstil einer Region, eines Dorfes, eventuell auch einer einzelnen Person vor Ort oder nach einer Tonaufzeichnung, wenn möglich auch in Klangfarbe und Tonhöhe originalgetreu einstudiert und genauso auf dem Podium vor dem Mikrofon vorgetragen wird. Diese Gründlichkeit der stilistischen Einsicht ist sympathisch. Aber ob und wieweit ein in Budapest auf diese Weise vorgetragenes Volkslied authentisch ist, darüber darf man sich Gedanken machen.

Die „authentische Volksmusik“ will im Rahmen der schon länger gültigen Qualifizierung, nach welcher das zu verwendende Wertvolle vom zu vernachlässigenden Wertlosen geschieden wird, eine weitere und höhere Stufe darstellen. Auch in dieser Bedeutung haben Kodály und Bartók das Wort „authentisch“ nicht benutzt. Sie betrachteten alles als echt, was sie in volksmusikalischer Funktion vorfanden, und sie klassifizierten und bewerteten nach Stilmerkmalen, die auch in Noten erfassbar sind. Von Vortragenden Authentizität im heutigen Sinn zu verlangen, kam ihnen nicht in den Sinn. Beide sahen in den alten, tiefer traditionsverwurzelten Schichten der Volksmusik Werte, deren gründliche Kenntnis und Verbreitung förderungswert war. Bartók gebrauchte den Ausdruck *Bauernmusik* und war bestrebt, unter diesem Begriff die Bauernmusik „im engeren Sinn“ scharf von den übrigen Teilen der Volksmusik zu trennen. Zur Bauernmusik im engeren Sinn zählte er die der höchsten Wertstufe zugeordneten Melodien, die als natürliches Produkt der ehemaligen bäuerlichen Lebensgemeinschaft einen einheitlichen Stil aufweisen. Kodály hielt den Begriff *Bauernmusik* für nicht weit genug; er hielt an der Bezeichnung *Volksmusik* fest. Denn die Volksmusik gehöre nicht nur der Bauernschaft, sondern: „Sie ist eine Sache des gesamten Ungarntums. Wie in ein großes Sammelbecken flossen innerhalb von tausend Jahren viele Bäche in sie hinein [...] Darum spiegelt sie die Seele des gesamten Ungarntums wider.“<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Aus dem Ungarischen von Ruth Futaky.

<sup>2</sup> Zoltán Kodály: „A magyar népzene“ (Die ungarische Volksmusik, Budapest 1925), in: *Visszatekintés* (Rückblick) I., hrsg. von Ferenc Bónis, Budapest 1964, S. 20.

Wer weitere diesbezügliche Äußerungen Kodálys und Bartóks kennt, wird wissen, dass sich ihre Beurteilungen der verschiedenen Schichten der volksmusikalischen Tradition nicht wesentlich unterscheiden. Bereits zu Kodálys Zeiten, vor allem aber seither wurden und werden die Bewertungen Kodálys und Bartóks von vielen auf vielerlei Weise interpretiert, und gerade dadurch, dass die herausragenden Werte so sehr hervorgehoben werden, entsteht – auch im Allgemeinbewusstsein – eine immer größere Distanz zu einem Großteil der noch einigermaßen lebendigen Tradition. Der durchschnittlich gebildete Ungar, Kulturpädagogen und Sänger eingeschlossen, ist volksmusikalisch bis heute so erfolgreich erzogen worden, dass er nicht auf den eigenen Geschmack vertraut. Er ist verunsichert, weil er glaubt, dass nur Lieder aus fernen Dörfern, Gegenden und Zeiten als Volkslieder zu betrachten seien, während man die Lieder der näheren Vorfahren, der Groß- und Urgroßeltern – meist sogenannte volkstümliche Lieder – vergessen könne. Stichhaltige Gründe, weshalb man die Gattung des volkstümlichen Liedes, die *Nóta*, und die eng damit verknüpfte sogenannte Zigeunermusik insgesamt vergessen sollte, kann niemand nennen.

Am besten nähern wir uns diesen beiden Themen unter der Parole der Echtheit. Um die Unsicherheiten und Missverständnisse auszuräumen, brauchen wir nicht nach neuen Argumenten zu suchen. Es genügt, wenn wir das, was wir von Kodály gelernt haben, noch einmal formulieren.

Zwischen den beiden Weltkriegen und noch in den folgenden ein, zwei Jahrzehnten brauchte man, um traditionelle Lieder und singende Menschen zu finden, nicht entlegene Regionen des ungarischen Sprachgebietes und die Winkel bäuerlicher Erinnerungen zu durchforschen. Es war überall eine Fülle an bekannten Liedern im Umlauf, und diese Lieder wurden auf *authentische* Weise gesungen, aus wessen Munde sie erklangen, der brachte sie auf echte Weise zum Ausdruck. Auch neue Lieder verbreiteten sich in großer Zahl. Dazu zählt der erschlossene Liedschatz aus den Volksmusiksammlungen vom Anfang des 20. Jahrhunderts, der seit dem Ende der dreißiger Jahre vor allem Kreise der Jugend mit revolutionärer Geschwindigkeit eroberte. Die Förderung der alt-neuen Lieder wuchs sich zu einer Bewegung aus, und schnell fanden sich auch neophytische Eiferer, die ihrer Heimat und Kultur dadurch dienen wollten, dass sie auch aus der blühenden mündlichen Tradition nach Möglichkeit alles ausmerzten, was nicht schön genug, nicht edel genug und dem idealisierten Volk nicht würdig war. Das „reine“ Volkslied dagegen beeilte man sich mit all der veredelnden, identitätsstiftenden, erzieherischen Kraft auszustatten, die bekanntlich nicht nur dem Volkslied, sondern der Kultur insgesamt eigen ist.

In der ersten systematisierten ungarischen Sammlung, Bartóks 1924 erschienenem Buch „A Magyar Népdal“ (Das Ungarische Volkslied, Berlin-Leipzig 1925), teilte Bartók die Volkslieder in drei Klassen (A, B, C). Klasse A umfasst die wertvollsten Lieder, die Melodien alten Stils, Klasse B die weniger wertvollen neuen Stils, in Klasse C, die für sich allein umfangreicher ist als A und B zusammen, beinhaltet den vermischten, musikalisch keinem einheitlichen Stil zuzuordnenden Liedbestand. Diese Klassifizierung ist in starker Vereinfachung ins allgemeine Bewusstsein eingegangen, wo sie sich bis heute hartnäckig gehalten hat. Wer sich für durchschnittlich informiert hält, vermutet den Bereich der volksmusikalisch „reinen Quelle“ im Großen und Ganzen im Umfeld

der Klassen A und B. Bartók bezeichnet diese beiden Klassen als stilistisch einheitlich, als „Bauernmusik im engeren Sinn“. Die ungarischen Schulkinder – nicht selten auch ihre Lehrer – können glauben, dass aus dem Munde des Volkes, als noch überall auf den Dörfern gesungen wurde, nur Lieder „aus reiner Quelle“ zu hören waren, die sich für schulische Zwecke destillieren ließen.

In der Klasse C finden wir auch Abkömmlinge volkstümlicher Lieder, das heißt Nóta-Artiges. Aber weder Bartók noch Kodály beschäftigten sich eingehend mit dem volkstümlichen Lied. Bartók schätzte es – nach seinem Maßstab – gering, auch Kodály liebte den größeren Teil nicht, weil er auszuwählen verstand. Die gewaltige Autorität der beiden und die Bequemlichkeit der Vereinfachung haben das so entstandene Bild der ungarischen Volksmusik für lange Zeit im allgemeinen Bewusstsein zu einem Dogma werden lassen, was einschließt, dass die Nóta, das volkstümliche Lied, von zweitrangigem Wert, ja wertlos, mehr noch: schädlich sei. Nóta-Artiges machte auch einen Großteil des lebendigen Liedbestandes auf ungarischem Sprachgebiet aus. Ich spreche von Nóta-artigen Liedern, weil wir nach den Kriterien für Bartóks C-Klasse auch solche Lieder aus dem 19. Jahrhundert hier einreihen, die noch aus den Jahrzehnten vor der Epoche der *Magyarnóta*, der ungarischen Nóta, stammen, wie z. B. das auch von Sándor Petőfi (1823–1849) zitierte „Cserebogár“- (Maikäfer-) -Lied. Und wenn wir ganz streng sein wollen, müssen wir auch die große Zahl unserer Soldatenlieder aus der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen hier einreihen, die zumindest „mit einem Fuß“ bei den *Magyarnóta* stehen.

Unter Berufung auf die als Dogma verehrte und für unfehlbar gehaltene wissenschaftliche Wertung bestärkten die Schule und eifrige Kulturpädagogen uns lange Zeit in dem Glauben, ein großer Teil unserer Lieder sei eines gebildeten Menschen unwürdig. Und darüber hinaus erfuhren wir zur Zeit des Sozialismus, dass viele unserer beliebten Lieder nicht nur wertlos seien, sondern ideologisch geradezu schädlich, weil sie nicht vom arbeitenden Volk geschaffen wurden, sondern ein Erbe der „Herrenklasse“ sind. Das führte so weit, dass das Volkslied auch noch zum Instrument des Klassenkampfes wurde; und Kodály bekam, obwohl er das am allerwenigsten verlangte, wirksame politische Unterstützung, um gegen nicht verbreitungswürdige, Nóta-artige Lieder zu kämpfen. Im Geist des Klassenkampfes glaubten viele, es gehöre sich, die Parteinahme für das Bauernlied „im engeren Sinn“ auch durch unversöhnlichen Hass auf die Nóta zu demonstrieren.

Kodály wertet streng, jedoch nicht ungerecht. Am Anfang seines Aufsatzes „A magyar népzene“ (Die ungarische Volksmusik) urteilt er über den Liebhaber des volkstümlichen Liedes, er sei „ein der Volkskultur schon entwachsener, aber noch nicht bis zur hohen Kultur gelangter Übergangstypus“.<sup>3</sup> Auch Bartóks Worte versteht manch einer gern falsch. Er schreibt 1928 in seinem Aufsatz „A magyar népzene és az új magyar zene“ (Die ungarische Volksmusik und die neue ungarische Musik): „[Das wahre Volkslied] betrachte ich im Kleinen als ebensolch ein Meisterwerk, wie in der Welt der größeren Formen eine Bach-Fuge oder Mozart-Sonate.“<sup>4</sup> Bartók hat nicht übertrieben, aber in gleichem Sinn könnten wir z. B. sagen, dass eine entwickelte Ziege ein ebenso vollkom-

<sup>3</sup> Zoltán Kodály: *A magyar népzene* (das Buch – erstmalig 1937), 4. Auflage (1969), S. 10.

<sup>4</sup> Béla Bartók: „A magyar népzene és az új magyar zene“ (Budapest 1928), in: ders.: *Összegyűjtött Írásai* (Gesammelte Schriften) I., hrsg. von András Szöllösy, Budapest 1966, S. 752.

menes Gottesgeschöpf ist wie ein Turnierpferd. Aber kann eines das andere ersetzen? Sehr viele, auch gebildete Menschen, darunter sehr viele Ungarn, gehörten und gehören auch heute zum musikalischen „Übergangstypus“. Zwar ist das nicht gerade rühmlich, aber es ist auch keine Schande, dies zur Kenntnis zu nehmen. Der Dichter Endre Ady (1877–1919) zum Beispiel war ein Liebhaber der Nóta und der Zigeunermusik.

Seit Mitte des 19. Jahrhunderts wurde in Ungarn ungeheuer viel Ausschuss an volkstümlichen Liedern hervorgebracht, und zwar von Menschen jeglichen Standes und Ranges (vom Hausmeister bis zum Offizier und hohen Beamten). Noch zwischen den beiden Weltkriegen wurden etwa zwanzigtausend Nóta „gemacht“. Man kann sich vorstellen, wie viel an schablonenhaften, geschmacklosen, süß-sentimentalen, scheinpatriotischen Erzeugnissen und Manifestationen widerwärtiger Herrenlumperei darunter war. Darauf zielen Kodálys Worte in seinen hinterlassenen Schriften: „Dichtwerk mit dem Geruch von Welkem, ja Moder, in begreiflichem Zusammenhang mit der zugrunde gehenden Gentry.“<sup>5</sup> Wir wissen jedoch, dass weniger die Gattung der Nóta selbst, als vielmehr die sich der musikalischen Bildung widersetzen Anhängerschaft der Nóta Kodálys Problem war. In einem 1955 an der Ungarischen Akademie der Wissenschaften gehaltenen Vortrag „Szentirmaytól Bartókig“ (Von Szentirmay bis zu Bartók) nahm er selbst die volkstümlichen Lieder in Schutz. Über deren Rolle im 19. Jahrhundert äußert er sich so: „Sie waren in jedermanns Herzen und Munde, viele zitierten daraus im alltäglichen Gespräch, Bruchstücke wurden zu Sprichwörtern. Und ihre Musik war für die Mehrheit der Ungarn eben ihre einzige Musik. Es war lebendige Musik, ein organischer Teil des ungarischen Lebens [...] Die Atmosphäre dieser Lieder umgab alle, die in Ungarn lebten.“ 1952 hatte Kodály die Volksliedsammlung des Dichters János Arany (1817–1882) herausgegeben, mehrheitlich mit Liedern aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, obwohl so gut wie keine wahren Volkslieder im heutigen Sinne darunter waren. Er anerkannte die wichtige Rolle, die das volkstümliche Lied bei der Magyarisierung vieler Bürger fremdländischer Herkunft gespielt hatte.

Wir dürfen nicht vergessen, dass die Gattung der Nóta derselben Wurzel entsprungen ist wie die ungarische Nationalhymne, der *Hymnus*, und der Nationalgesang *Szózat* (Aufruf) und dass sie unser nationales Image mitgeprägt hat. Wir sind, ob wir wollen oder nicht, von dieser Musik durchdrungen. Am treffendsten hat dieses Durchdrungensein vielleicht der Dichter Dezső Kosztolányi ausgedrückt, als er beschrieb, was ein Ungar, den es in eine Provinzstätte unter fremde Menschen verschlagen hat, beim Hören einer „unserer Nóta“ empfindet: „[...] allesamt, die wir unter diesen Sternen aufwachsen, sind wir eines Sinnes und teilen das gleiche Gefühl“. Und er schließt seine Gedanken mit den Worten: „Wir können darüber streiten, ob unsere Nóta künstlerische Werte darstellen oder nicht. Aber dass diese Stimmungsgemeinschaft einen Wert darstellt, darüber können wir nicht streiten.“

„Was absolut nicht lebensfähig war, das wurde nirgendwo jemals freiwillig gesungen“, schreibt Kodály über die Nóta.<sup>6</sup> Wir können hinzufügen: Auch nicht jede lebensfähige Nóta ist in die Tradition der gesamten Landbevölkerung oder gar der ganzen Nation

<sup>5</sup> Zoltán Kodály: *Közélet, Vallomások, Zeneélet* (Öffentlichkeit, Geständnisse, Musikleben), hrsg. von Lajos Vargyas, Budapest 1989, S. 92.

<sup>6</sup> Zoltán Kodály: *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers* (Ungarische Musik etc.), hrsg. von Lajos Vargyas, Budapest 1993, S. 146.

eingegangen. Die Dorfbevölkerung hat das, was zu den eigenen Liedern nicht passte, nicht übernommen. Bestimmte Nóta sind nur im Bewusstsein der Mittelklasse erhalten geblieben. In den Augen der Dörfler waren das *úri nóta*, Lieder der Herrenklasse. Die von der Dorfbevölkerung angenommenen Nóta erfüllen seit mindestens einem Jahrhundert mehrheitlich dieselbe Funktion wie die als klassisch geltenden Volkslieder, und sie sind zu einem guten Teil von nicht geringerem musikalischen Wert als das durchschnittliche Volkslied. Das Lied, das der Dörfler als sein Eigen empfindet, ist nicht identisch mit der Auswahl, die wir in den Lehrbüchern und popularisierenden Ausgaben unter diesem Titel finden. Sondern – auch nach Kodálys oben zitierten Worten – alles, in welches das Erleben von tausend Jahren eingeflossen ist. Warum sollten wir gerade die uns am nächsten stehenden zwei Jahrhunderte aus den tausend Jahren ausschließen?

Das traditionelle Lied ist an seinem Lebensort nicht schon dadurch ein Wert, dass es pentatonisch ist, eine fallende Melodielinie oder auch reiche Verzierungen hat, sondern hauptsächlich dadurch, dass es zu etwas gut ist. Es ist Teil des Brauchtums, es drückt die Situation, die Stimmung aus, es erinnert, beruhigt, vermittelt Botschaften, löst Spannungen, und es dient nicht zuletzt dem Vergnügen, der Unterhaltung. Dabei will das „Volk“ (im Durchschnitt nahezu jeder) nicht seinen edlen Geschmack und seine musikalische Bildung zur Schau stellen, auch kein Bekenntnis ablegen (dazu sind patriotische Lieder und die Kirchenmusik da), sondern sich entspannen, und dazu reicht der von der Wissenschaft ausgewählte, auf das Leben früherer Jahrhunderte zugeschnittene, als besonders wertvoll beurteilte Liedbestand nicht aus. Es bedarf auch einer reichen Auswahl an Texten und Melodien, die wir nicht wegen ihres künstlerischen Wertes verwenden, sondern weil sie auf die Situation, auf die Stimmung zugeschnitten sind.

Heutzutage wird das Volkslied auch unter der Dorfbevölkerung nur zur Entspannung und Unterhaltung gebraucht, das heißt als leichte Kunst. Kodály versuchte, mithilfe ausgewählter Volkslieder der allgemeinen musikalischen Bildung den Weg zu bereiten, aber wir müssen einsehen, dass all seine Genialität, seine erfolgreichen Versuche nicht ausreichten, um auch auf die Massen einzuwirken: damit die Musik – die höhere musikalische Bildung – ein Gut für „jedermann“ werde. Die Programmredakteure jedoch geben nicht auf. Einerseits „unterhalten“ sie uns in den Medien und anderswo mit aus Amerika importierten und nach amerikanischem Muster hier gebastelten Ton- und Texterzeugnissen, andererseits wollen sie, den Blick fest auf Kodály und Bartók gerichtet – die sie nicht ausreichend verstehen, aber krampfhaft zitieren –, uns weiterhin mit dem Volkslied nur „erziehen“. Durch die jahrzehntelange bequeme Praxis haben sie sich daran gewöhnt, für diesen Zweck Lieder zu verwenden, die von Experten – und solchen, die man dafür hält –, bewertet und ausgewählt wurden, denn auf diesem Wege kann nichts schief gehen. Die Volksmusik ist nämlich insgesamt ein schwankender Boden. Nur mit dem Mut eines entsprechend kultivierten unabhängigen Geschmacks kann man sich auf diesem Gebiet ohne Risiko bewegen.

Man kann über die traditionelle ungarische Musik – das Volkslied, die Nóta – nicht reden, ohne ausdrücklich auf die Rolle der Zigeunermusikanten einzugehen. Denn bis heute ist es uns nicht gelungen, das Ausland, aber auch den Großteil des heimischen

Publikums davon zu überzeugen, dass das, was die Zigeunermusikanten bei uns spielen, und die Art und Weise, wie sie es tun – worin sie den Musikanten aller anderen Völker gegenüber originell sind –, echte ungarische Musik und überwiegend auch echte Volksmusik ist. Seit etwa zwei Jahrhunderten betrachtet man die Zigeunermusikanten als Musikanten der ungarischen Nation. Die Bezeichnung „Zigeunermusik“ jedoch ist in Ungarn und vor allem im Ausland an der Form des von Zigeunermusikanten instrumental vorgetragenen volkstümlichen ungarischen Liedes hängen geblieben, während das beispielsweise nicht der Fall ist bei den örtlichen Volksmusikformen des Balkans, die am vortrefflichsten ebenfalls von Zigeunermusikanten gespielt wurden, und selbst nicht bei der Volkstanzmusik Siebenbürgens, deren berufene Meister seit Jahrhunderten Zigeunermusikanten waren.

Die früheste Angabe über Zigeunermusikanten in Ungarn stammt vom Ende des 15. Jahrhunderts. Sie kamen – von Anfang an unabhängig von den größeren Gruppen ihres Volkes – als Wandermusikanten aus dem Südosten oder tauchten im Dienst türkischer Herren auf ungarischem Gebiet auf. Sie brachten keine originale Zigeunermusik mit (denn mit dergleichen hatten sie es wahrscheinlich schon damals nicht zu tun), sondern eine Jahrhunderte lange Tradition in der Ausübung ihrer Meisterschaft, unter anderem die schnelle Anpassungsfähigkeit an diejenigen, die für ihre Musik zahlen. Über ihre zweifelsfreie Einbürgerung in Ungarn – genauer in Siebenbürgen – erfahren wir zum ersten Mal aus dem 1683 in Konstanz erschienenen Reisebuch und Abenteuerroman „Ungarischer oder Dacianischer Simplicissimus“. Der Autor, der die ungarischen und siebenbürgischen Verhältnisse aus eigener Erfahrung kannte, erwähnt, dass „fast ein jeder Ungarischer Edelmann einen Ziegainer hält, so sein Hegedy [Hegedüs], Geiger oder Lakarosh [Lakatos = Schlosser] oder Schmied darbey“. Er erwähnt auch zwei Zigeunertrompeter am Hofe des siebenbürgischen Fürsten Barcsai, die mit voller Lunge, aber was die deutschen und polnischen Stücke angeht, sehr schändlich gespielt hätten. Geiger und Schmied konnten auch in einer Person vereint sein. Wie Kodály 1912 berichtet, hatte der Dorfschmied und Zigeuner im siebenbürgischen Kászonzelt während der Dauer einer ganzen Hochzeitsfeier allein aufzuspielen. Ich selbst kannte in den dreißiger Jahren in meinem Székler Geburtsdorf Csíkrákos sogar drei. Sie waren genauso geachtet wie jeder andere im Dorf. Ähnliches besagt auch das von Sámuel Brassai zitierte Sprichwort: „Der siebenbürgische Adlige braucht seinen Spürhund, seinen Büffel und seinen Zigeuner“.

Das berufsmäßige, unterhaltende Musizieren ist bekanntlich in der Vergangenheit überall, so auch in Ungarn, gering geachtet worden. „Für die ungarische Nation musizieren und schmieden wir und führen andere Arbeiten aus, die sie selbst nicht machen würden“, so wird es im Magyar Kurir (Ungarischer Kurier, Jahrgang 1790) einem Zigeuner in den Mund gelegt. Im 18. Jahrhundert galt unter den Gebildeten auch die Musik selbst, die auf ungarischem Sprachgebiet von Zigeunermusikanten zu hören war, als rückständig und primitiv. „Vielerorts bedienen sie mit ihrer Musik nur die Bauern und die Menschen niederen Standes“, schreibt ein unbekannter, aber gut informierter ungarischer Publizist in den wiener Anzeigen ... vom 1. Januar 1776.<sup>7</sup> Es gab jedoch

<sup>7</sup> *Anzeigen aus saemtlichen kaiserl. königl. Erblaendern*. Ungarische Übersetzung der die Zigeunermusikanten und Czinka Panna betreffenden Teile s. Bálint Sárosi: *A Cigányzenekar Múltja* (Die Vergangenheit der Zigeunerkapelle Wap Kiadó), Budapest 2004, S. 20–24.

auch schon Anfang des 18. Jahrhunderts Zigeunermusikanten, die sich dank eines herrschaftlichen Patrons aus der Menge ihrer Gefährten heraushoben: Sie konnten ein anspruchsvolleres und zeitgemäßeres Musizieren erlernen. Ein Beispiel sind die fünf Zigeunermusikanten des Grafen Ferenc Eszterházy von Galánta, die der Graf 1751 von jeglicher Fronarbeit und allen Abgaben freistellte, damit sie das Musizieren „erlernen und ungehindert üben können“. „Wir wollen, dass sie freie Hofmusikanten genannt und als solche geachtet werden“, heißt es im Freibrief des Grafen.<sup>8</sup> Auch die berühmte, 1772 gestorbene Czinka Panna, die Hausmusikantin des Gutsherrn von Sajógömör, János Lányi, und Frau seines Zigeunerschmieds, ist solch ein Beispiel. Ihr herrschaftlicher Gönner ließ sie schon als Kind in Rozsnyó durch gelernte und schreibkundige Musiker ausbilden.

Vom letzten Drittel des 18. Jahrhunderts an kam der Musik – der Instrumentalbegleitung des Nationaltanzes – innerhalb der ungarischen nationalen Bewegung eine wichtige Rolle zu; diese Musik musste vor allem zeitgemäß und virtuos sein, um dem berühmten ungarischen Tanz und den übrigen Manifestationen der nationalen Bestrebungen Ehre zu machen. Musikanten, die auch in höheren Gesellschaftskreisen reüssieren wollten, erhielten dadurch Möglichkeiten, wie sie kein anderes Volk seinen Unterhaltungsmusikanten bot. Am Ende des Jahrhunderts konnten die Zigeuner – die *Neubürger*, wie man sie auf Befehl Josefs II. nun zu nennen hatte – in einem entsprechenden städtischen Umfeld schon größere Kapellen für ein anspruchsvolleres Publikum bilden. Wie wir aus dem *Magyar Kurir* erfahren, brach im Juni 1790 die „aus zwölf Neubürgern bestehende Jósi-Tsutsuj-Kapelle auf drei Pferdewagen von Klausenburg nach Buda und Pest auf, „um Ungarns Landtag zu Diensten zu sein“. József Mátyási rühmt die Tsutsuj-Truppe aus der Klausenburger „Zigeunerstadt“ in Versen, in denen es u. a. heißt: „Dies ist keine [...] Planwagenbande [...] /Die Frauen gar kleiden sich so,/dass sie sich von Bürgersfrauen nicht unterscheiden.“

Die nationale Bewegung brachte auch ihre eigene Musik hervor, die Verbunkos-Musik. Diese zeitgemäße Erneuerung des nationalen Musikstils und Repertoires übernahmen größtenteils frisch magyarisierte Amateurkomponisten, von fremder, hauptsächlich deutscher Abstammung. Aus der großen Komponistenschar werden gewöhnlich drei Namen hervorgehoben: der Zigeunermusikant János Bihari, der Geiger tschechischer Herkunft Antal Csermák und der aus dem Kleinadel stammende Geiger János Lavotta. Bihari, der nicht über Notenkenntnisse verfügte und vermutlich weder lesen noch schreiben konnte, war der populärste, nicht allein wegen seiner sogenannten Kompositionen, sondern in erster Linie deshalb, weil er als Zigeunerprimas die ungarische Musiktradition und das ungarische Publikum am besten kannte. Unter den neu komponierten modischen Verbunkos-Stücken enthalten die ihm zugeschriebenen die meisten ungarischen Spuren. Mit Recht konnte der Dichter Berzsenyi begeistert sagen: „Und du, Bihari, spiel auf! Die Musik, das soll für mich nur die ungarische Nóta sein, sie gefällt mir sehr.“<sup>9</sup>

Selbstverständlich entstanden Biharis Verbunkos-Stücke als ungarische Musik, so wie die Melodien aller anderen „komponierenden“ Zigeunermusikanten Ungarns auch.

<sup>8</sup> *Journal of the Gypsy Lore Society* 42 (Januar 1963), S. 50–53.

<sup>9</sup> Aus einem am 27.4.1810 geschriebenen Brief von Pál Szemere, zitiert nach Ervin Major: *Bihari János*, Budapest 1928, S. 8.



Wir wissen von keinem Zigeunermusikanten, dass er auch nur die Absicht gehabt hätte, Zigeunermusik zu komponieren. Bihari nannte sich selbst einen Volksmusikanten, wie es die Zigeunermusikanten im 19. Jahrhundert allgemein taten. Die Bezeichnung „Zigeunerkapelle“ könnte allenfalls zufällig aufgetaucht sein neben den gängigen Bezeichnungen, die das Volksmusikalische und Nationale betonten. Wo immer möglich, repräsentierten die Musikanten das Ungartum mit Stolz. Charakteristisch ist zum Beispiel die folgende überlieferte Begebenheit: Als der berühmte Zigeunerprimas von Győr, Miska Farkas, davon erfuhr, dass Franz Liszt in seinem Buch die Zigeunermusik als die Musik der Zigeuner betrachtet, wollte er nach Weimar reisen, um den Autor „über seine abwegigen Vorstellungen aufzuklären“.<sup>10</sup>

Die ungarische Öffentlichkeit verlangte nach einem würdigen Erscheinungsbild der Repräsentanten ihrer nationalen Musik und steckte sie zu Auslandsauftritten in Husarenröcke. Schwärmerische Patrioten verknüpften unbekümmert um historische Tatsachen die Vergangenheit ihrer Musikanten mit denkwürdigen Episoden der ungarischen Vergangenheit: Sie ließen Fürst Rákóczi noch im türkischen Exil sich mit Zigeunermusikanten umgeben, obwohl die Dokumente nicht einmal gerüchteweise etwas über Zigeunermusikanten in der Nähe des Fürsten wissen. Panna Czinka wurde zur „schönsten der Zigeunerinnen“ erhoben, obwohl sie nach den Worten des Romanciers Jókai „ein Meisterstück weiblicher Hässlichkeit“ war. In der Tat, auch bei all ihrer Lebenswürdigkeit traf das Attribut „schön“ auf sie nicht zu. Nach der einzigen glaubwürdigen zeitgenössischen Beschreibung hatte sie ein pockennarbiges, dunkles Gesicht und einen hässlichen Kropf.<sup>11</sup>

Auch am Anfang des 19. Jahrhunderts fanden fremde Tänze schnelle Verbreitung. Es waren in erster Linie die Zigeunermusikanten, die zu dieser Verbreitung beitrugen, indem sie den Bedürfnissen ihres Publikums nachkamen. Die Zeitschrift *Honművés* informiert in der Ausgabe vom 1. Dezember 1836 ihre Leser, dass „die braunen Musikanten aus Kecskemét“ die tanzende Gesellschaft „mit den allerneuesten Walzern“ überraschten. Zu der Zeit galt es schon als eine patriotische Pflicht, den Eifer der Musikanten reich zu honorieren. Der Eintritt zu einem Debreziner Ballabend kostete einen Forint, „das Herauskommen ist allerdings um vieles teurer!“ warnt dieselbe Zeitschrift.<sup>12</sup> In den Jahren 1839–1840 machte sich zum ersten Mal in der Geschichte der Zigeunerkapellen ein sechsköpfiges Ensemble von Wien aus in den ferneren Westen auf: Sie spielten längere Zeit mit großem Erfolg in Paris, nicht nur ungarische Musik – immer dabei ist der Rákóczi-Marsch –, sondern auch Walzer, vor Ort einstudierte neueste französische Kontertänze, Rózsavöglyi-Kompositionen, die Ouvertüre zur Oper *Norma* von Bellini und sonstige westliche Unterhaltungsmusik.<sup>13</sup>

Die wirklich große Zeit der Zigeunermusikanten begann nach dem verlorenen Freiheitskampf von 1848. Über den nationalen Schmerz konnte man in den ersten Jahren nicht reden, aber die Musik durfte sprechen: Beim Wein und bei Zigeunermusik beweinte manch ein Patriot sein Vaterland. Der Korrespondent des Wiener Blattes *Donau* charakterisierte 1855 die tränenreichen Zecher so: „sie stoßen einen Seufzer aus und

<sup>10</sup> Sárosi, op. cit. 2004, S. 166.

<sup>11</sup> *Anzeigen* (10. Januar 1776), s. Sárosi 2004, S. 22.

<sup>12</sup> Sárosi 2004, S. 57.

<sup>13</sup> Ebd., S. 62.

trinken darauf stumm [...] schlagen die Hacken zusammen, schenken ein und trinken wieder [...] [Der verbitterte Patriot] schluchzt auch ein ums andere Mal [...] schleudert sein Glas zu Boden oder an die Wand [...] er geht zum Zigeuner, lässt ihn aus seinem vollgesenkten Glas trinken, umarmt und küsst ihn [...]"<sup>14</sup>

Vor gut einem halben Jahrhundert, als in fast jeder Speisegaststätte in Ungarn noch Zigeunermusik erklang, waren häufig Beschwerden über „zigeunerische“ Geschmacklichkeiten zu hören: über allzu sentimentale Nóta, übertriebene Figurationen, willkürliche Tempowechsel und rhythmische Verzerrungen. Aber wie anders hätten sie spielen sollen für alle diese Menschen, die in weinselig schwankender Stimmung und gegen ungezählte Forintscheine die Musik nach ihren Launen und Bedürfnissen mal in diesem, mal in jenem Tempo und mit vielen Zwischenrufen („Ácsi!“ – „Halt ein!“) selbst dirigierte? Man mag das als Gentry-Stil bezeichnen, doch auch der kleine Mann bediente sich, wenn ihm danach war, dieser Musik, um wenigstens in der Schänke für Geld den Hang zum Kommandieren „auf Herrenart“ ausleben zu können. Traditionsgemäß ist es die Aufgabe des Zigeunermusikanten zu „bedienen“, sich mit seinem Spiel ganz und gar dem Gast anzupassen. Ein guter Zigeunermusiker wird, wenn er den rechten Zuhörer findet, auch mit geschmackvollem Spiel aufwarten.

Bei den Zigeunermusikanten Siebenbürgens findet sich keine Spur der sogenannten zigeunerischen Rhythmusverzerrungen, weil sie im Grunde Tanzmusiker sind. Und in der Tanzmusik ist kein Platz für spielerische Eigenmächtigkeiten: Eine Gemeinschaft muss diszipliniert bedient werden. Diese Musik gehört – wie bereits erwähnt – auch nicht in die Kategorie „Zigeunermusik“.

Was nun die Authentizität der ungarischen Volksmusik betrifft, so ist allgemein festzustellen, dass man die Ungarn seit etwa anderthalb Jahrhunderten überall in der Welt hauptsächlich von der Zigeunermusik her kennt. Auch musikalische Größen von Liszt und Brahms bis zu Debussy und Yehudi Menuhin haben diese Musik hoch geschätzt. Und die siebenbürgische Tanzmusik, in der sich auch die Verbunkos-Musik am besten erhalten hat, befindet sich gerade in unseren Tagen, vertreten durch junge, nicht zigeunerische Ensembles, nicht nur in Ungarn, sondern auch im Ausland auf einem Triumphzug durch nach siebenbürgischem Muster gegründete Tanzhäuser. Siebenbürgische Tanzmusik liegt Kodály's Marosszéker Tänzen zugrunde; und aus von Galántaer Zigeunern gespielten Verbunkos-Melodien, die um 1800 aufgezeichnet wurden, sind die Galántaer Tänze entstanden – ein Beleg dafür, dass auch Kodály das Repertoire und den Stil der Zigeunermusikanten als echten volksmusikalischen Wert betrachtete. Bartóks zwei Rhapsodien verwenden gleichfalls von dörflichen Zigeunermusikanten gespielte Musik. Das Repertoire der städtischen Zigeunermusikanten haben sowohl Bartók wie Kodály gemieden, aber es ist bemerkenswert, wie sich Kodály zu dem „Ungarischen“ in den Csárdás-Kompositionen (dem ureigenen Spross dieses Repertoires) in Brahms' Ungarischen Tänzen bekennt: „das gesamte Melodiematerial dieser Tänze ist ein Werk ungarischer Menschen, woran er [Brahms] wenig oder gar nichts verändert hat. Wenn wir dem Ungartum auch das nehmen, was bleibt?“<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Der in der *Vasárnapi Újság* (Sonntagsblatt) vom 8. April 1855 in ungarischer Sprache publizierte Beitrag s. Sárosi 2004, S. 115.

<sup>15</sup> Zoltán Kodály: *Magyarság a zenében* (1939), deutsche Übersetzung: Was ist das Ungarische in der Musik?, in: Zoltán Kodály: *Wege zur Musik. Ausgewählte Schriften und Reden*, hrsg. von Ferenc Bónis, Budapest 1983, S. 153–158.

Am Anfang meines Vortrags habe ich mich auf den über uns wachenden Geist Kodály berufen und daraus die Zuversicht geschöpft, dass ich, wenn ich in dieser Weise über Authentizität in der Volksmusik rede, seiner Lehre nicht widerspreche. Bekanntlich wusste er mehr über die ungarische Kultur als wir alle, die wir uns gern auf ihn berufen. Und er verstand auch mehr davon. Er verstand, dass zum Wald der Kultur auch das Unterholz gehört – als ein wertvoller und echter Teil des Waldes. Wenn wir aus Bequemlichkeit unser bestes Gut zu Bruchstücken verstümmeln, weil wir seinen Wert nicht sehen oder vergessen haben, *was bleibt dann?* – so können wir mit den oben zitierten Worten Kodály fragen.

(Leicht gekürzte Form der am 24. April 2006 an der Széchenyi-Akademie der Künste in Budapest gehaltenen Antrittsrede. Erschienen in der Budapester Zeitschrift *Holmi*, Jg. 18,, August 2006, S. 1062–1069.)

## „ett stycke typisk Gebrauchsmusik“ – Jean Sibelius' Kompositionen für die Universität Helsinki

von Martin Knust (Greifswald)

Der Festsaal der Universität Helsinki war zur Zeit der Jahrhundertwende sicherlich der bedeutendste musikalische Veranstaltungsort Finnlands. Hier erlebten viele zentrale Werke der finnischen Musikgeschichte ihre Uraufführung. Die große Bedeutung dieses Saales war nicht zuletzt der politischen Situation am Ende des 19. Jahrhunderts geschuldet. Seit knapp einem Jahrhundert unter russischer Herrschaft war es dem finnischen Bürgertum nicht gelungen, eine neue Stätte für musikalische Großveranstaltungen, wie z. B. eine Philharmonie, zu errichten. Es wäre wohl auch kaum möglich gewesen, ohne sich dadurch nationalistischer und damit antirussischer Bestrebungen verdächtig zu machen. Der Saal der (nach Zar Alexander I. benannten) „Kaiserlichen Alexander-Universität“, der einzigen finnischen Universität im 19. Jahrhundert<sup>1</sup>, war demgegenüber neutrales Terrain. Er wurde in der Schlussphase des finnisch-sowjetischen Fortsetzungskrieges (1941–1944) völlig zerstört.<sup>2</sup> Robert Kajanus (1856–1933) führte dort seit den 1880er-Jahren mit dem ersten vollstimmigen Sinfonieorchester Skandinaviens,<sup>3</sup> der Helsingfors Orkesterförening, dem heutigen Helsingin kaupunginorkesteri, das zeitgenössische symphonische Repertoire auf und brachte diesen Klangkörper während seiner Kapellmeisterzeit auf einen hohen technischen Standard. Unter der Leitung von Jean Sibelius erklangen im Saal der Universität Helsinki seit seinem *Kullervo* op. 7 (1892 uraufgeführt)<sup>4</sup> fast alle seiner groß besetzten Werke, etwa die meisten seiner Sinfonien.<sup>5</sup> Dennoch wird niemand behaupten, diese Werke seien Kompositionen für die Universität gewesen, denn sie beanspruchten in den Augen des Komponisten wie des Publikums fraglos einen weit über den akademischen Kreis hinausgehenden Rang. Den Beziehungen zwischen Sibelius' Musik und der Universität Helsinki soll im Folgenden in drei Schritten nachgegangen werden. Zunächst werde ich mich mit den Werken beschäftigen, die durch Studentenensembles inspiriert wurden, jedoch – wie die erwähnten Orchesterstücke – weit über den akademischen Rahmen hinauszielten. Danach, im

<sup>1</sup> „Suomen ensimmäinen ja nykyaikaan asti ainoa yliopisto perustettiin 1640 Turkuun.“ 1827 wurde die Universität Turku dann nach Helsinki verlegt (*Tietosanakirja*, hrsg. von Jalmar Castrén, Jaakko Forsman, Kustavi Grotenfeld u. a., Bd. X, Helsinki 1919, Sp. 1779).

<sup>2</sup> Seija Lappalainen: „Star Moments at the Helsinki University Hall“, in: *Finnish Music Quarterly* 2/1994, S. 3.

<sup>3</sup> *MGG*, Bd. VI, Sp. 135 f.

<sup>4</sup> Das Werk wird in der Forschung sowohl als Chorsymphonie als auch als Symphonie oder symphonische Dichtung bezeichnet (vgl. z. B. *MGG*, Bd. XII, Sp. 652 f. mit Guy Rickards: *Jean Sibelius*, London 1997, S. 211). Sibelius selbst hat keine eindeutige formale Klassifikation für dieses Werk gegeben. Dessen Uraufführung am 28. April 1892 wird allgemein als die Geburtsstunde der finnischen Tonkunst bezeichnet: „*Kullervo-sinfonian* kantaesitys [...] oli kansallisen suomalaisen säveltaiteen syntyhetki.“ (Erkki Salmenhaara: „Jean Sibelius ja Helsingin yliopisto“, S. 24, in: *Musiikki* 1/1990, S. 23–38; eine gekürzte Fassung dieses Aufsatzes erschien in englischer Sprache unter dem Titel „Jean Sibelius and the University of Helsinki“, in: *Sibelius. Proceedings from the Second International Jean Sibelius Conference*, hrsg. von Veijo Murtomäki, Kari Kilpeläinen und Risto Väisänen, Helsinki 1998, S. 22–26). Obwohl die *Kullervo*-Uraufführung Sibelius' Ruhm im eigenen Land begründen und auf Lebenszeit zementieren sollte, hatte er vor, das Werk gründlich zu überarbeiten. Das Autograph der Partitur war zu dieser Zeit aber in dem Archiv der Kalevala-Gesellschaft nicht auffindbar. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass, wie Robert Layton vermutet, es im anderen Falle „might have joined the Eighth Symphony and other autographs on the celebrated Ainola bonfires.“ (Robert Layton: *Sibelius*, New York 1992, S. 154). Anders gesagt: Das Werk hat sich nur durch Zufall erhalten.

<sup>5</sup> Erik Tawaststjerna: *Sibelius*, Bd. III, ins Englische übersetzt von Robert Layton, London 1997, S. 68.

Hauptteil, wird es um Sibelius' universitäre Gelegenheitsmusiken gehen. Abschließend sollen mögliche Differenzen zwischen Haupt- und Gelegenheitswerk benannt werden.

Sibelius stammte aus einer Akademikerfamilie<sup>6</sup> und erhielt seine Verbindungen in das akademische Milieu auch als freischaffender Komponist noch lange aufrecht. Die Universität Helsinki war für kurze Zeit seine eigene Alma Mater gewesen. Dort immatrikulierte er sich im Sommersemester 1885 an der mathematisch-naturwissenschaftlichen Fakultät und wechselte dann im folgenden Wintersemester zur juristischen Fakultät. Gleichzeitig hatte er sich auch am 1882 gegründeten Helsingfors Musikinstitut in den Fächern Violine und Musiktheorie eingeschrieben. Bereits im folgenden Jahr brach er sein Studium der Rechte ab, um sich fortan nur noch der Musik zu widmen, und wechselte nun ganz an das Musikinstitut. 1887 erhielt Sibelius durch den Einsatz seines Lehrers Richard Faltin ein Stipendium der Universität.<sup>7</sup> Im Jahre 1889 beendete er seine musikalischen Studien in Helsinki und setzte sie anschließend in Berlin und Wien fort. Auch als Instrumentalist hat sich Sibelius während seiner Studentenzeit an der Universität betätigt: Seit dem Frühjahr 1886 gehörte er dem Universitätsorchester an, dessen Konzertmeister er wenig später wurde.<sup>8</sup>

Sibelius hat etliche Stücke für von der Universität Helsinki ausgerichtete Feiern und dort beheimatete Studentenensembles komponiert, auf die im Folgenden näher eingegangen wird. Lediglich erwähnt zu werden braucht, dass er auch für studentische Veranstaltungen an der Universität Werke schrieb. Darunter sind durchaus bedeutende Schöpfungen. So komponierte er im Auftrag der Studentenverbindung Viipurilainien osakunta 1893 Musik zu *Tableaux vivants*, die Szenen aus der finnischen Geschichte darstellten.<sup>9</sup> Daraus wurde schließlich die *Karelia-Ouverture* op. 10 bzw. die *Karelia-Suite* op. 11.<sup>10</sup>

### 1. Kompositionen für universitäre Ensembles

1893 beteiligte sich Sibelius an einem von dem Studentenchor der Helsinkier Universität Ylioppilaskunnan Laulajat (YL) ausgeschriebenen Kompositionswettbewerb. Mit *Rakastava*, einem Satz für Tenor und Männerchor, errang er den zweiten Preis. Für diesen ersten finnischsprachigen Studentenchor<sup>11</sup> und den aus seinen besten Sängern bestehenden Chor Suomen Laulu (S.L.) schrieb Sibelius etliche Stücke.

1883 wurden die Ylioppilaskunnan Laulajat („Sänger der Studentenschaft“) gegründet und alsbald zum „Flaggschiff des finnischen Chorgesangs“.<sup>12</sup> Der Chor trat regelmäßig in Helsinki auf. Von 1898 bis 1927 leitete ihn Heikki Klemetti (1876–1953) mit

<sup>6</sup> Sibelius' Mutter war die Tochter des Schuldirektors und Superintendenten Gabriel Borg, sein Vater war leitender Arzt (MGG2, Personenteil Bd. XV, Sp. 713).

<sup>7</sup> Siehe dazu den Brief von Janne an Pehr Sibelius vom 31. März 1886 (in: Glenda Dawn Goss: *Jean Sibelius. The Hämeenlinna Letters. Jean Sibelius ungdomsbrev*, Helsinki 1997, S. 84).

<sup>8</sup> Seija Lappalainen: „Musiikki on viihtynyt Helsingin yliopistossa. Suomen akateeminen musiikinharjoitus 350 vuotta“, in: *Musiikkitiede* 1/1990, S. 178.

<sup>9</sup> Man wählte bei patriotischen Veranstaltungen diese Art der Darbietung, weil sie ohne Worte vor sich ging und man dadurch die russische Zensur besser unterlaufen konnte (Erik Tawaststjerna: *Jean Sibelius*, Bd. I, Stockholm 1968, S. 212).

<sup>10</sup> Fabian Dahlström: *Jean Sibelius. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Werke*, Wiesbaden/Leipzig/Paris 2003, S. 30–38.

<sup>11</sup> Glenda Dawn Goss: *Jean Sibelius. A Guide to Research*, New York und London 1998, S. 264 f.

<sup>12</sup> „suomalaisen kuorolaulun lippulaiva“ (Martti Haapakoski, Anni Heino, Matti Huttunen, Hannu-Ilari Lampila, Katri Maasalo: *Esittävä säveltaide*, Helsinki 2002, S. 363).

Unterbrechungen.<sup>13</sup> Er gab bei Sibelius etliche Werke in Auftrag. Wenn auch seit den 1870er-Jahren Frauen an der Universität studieren durften,<sup>14</sup> sind die YL bis heute ein Männerchor geblieben. S.L. hingegen, 1900 als Männerchor gegründet, ist seit 1907 ein gemischter Chor;<sup>15</sup> deshalb schrieb Sibelius für dieses Vokalensemble sowohl Sätze für Männerchor als auch für gemischten Chor.<sup>16</sup>

Im Folgenden werden alle A-cappella-Kompositionen für diese Klangkörper in der Reihenfolge ihrer Entstehung aufgezählt; die Opusnummern bei Sibelius stellen ein gesondertes, sehr komplexes Problem dar, auf das hier nicht näher eingegangen werden kann. Es sei lediglich angemerkt, dass die Opusnummern in den von Sibelius erstellten Werkverzeichnissen – es sind nicht weniger als 21 einander zum Teil widersprechende Werk- und Revisionslisten erhalten<sup>17</sup> – nicht selten die tatsächliche Entstehungszeit eines Werkes verschleiern sollen.

1. *Rakastava* (JS 160a),<sup>18</sup> Text aus dem Kanteletar („Miss' on, kussa minun hyväni“), 1893 komponiert, 1894 von den YL uraufgeführt; 1894 Fassung für Männerchor und Streichorchester (JS 160b); 1899 Fassung für Sopran, Bariton und gemischten Chor (JS 160c); 1911/12 Fassung für Streichorchester, Pauken und Triangel (op. 14), uraufgeführt 1912.

2. *Sechs Lieder für Männerchor a cappella* (op. 18), Texte aus Kanteletar, Kalevala und von Aleksis Kivi, zwischen 1893 und 1901 komponiert:

a) op. 18, 1 (*Sortunut ääni*), 1898 für YL geschrieben, 1899 uraufgeführt; wahrscheinlich 1898 zudem eine Fassung für gemischten Chor.

b) op. 18, 2 (*Terve Kuu*), 1901 für S.L. komponiert und uraufgeführt; der Chor wünschte ausdrücklich einen für die Bässe anspruchsvollen Satz; Sibelius wählte deshalb extrem tiefe Töne bis zum Kontra-B.

c) op. 18, 3 (*Venematka*), 1893 als Auftragswerk zum zehnjährigen Jubiläum der YL komponiert und uraufgeführt; 1914 Fassung für gemischten Chor. Es handelt sich in der ursprünglichen Fassung um Sibelius' erste Komposition für Männerchor a cappella.<sup>19</sup>

d) op. 18, 4 (*Saarella palaa*), 1895 für YL komponiert und uraufgeführt; spätestens 1898 Fassung für gemischten Chor.

e) op. 18, 5 (*Metsämiehen laulu*), 1899 wahrscheinlich auf Anregung Heikki Klemettis komponiert, 1900 von YL uraufgeführt.

f) op. 18, 6 (*Sydämeni laulu*), 1898 wahrscheinlich auf Anregung Heikki Klemettis komponiert und im selben Jahr von YL uraufgeführt; 1904 Fassung für gemischten Chor.

3. *Julvisa* (Weihnachtslied) „En etsi valtaa, loistoa“ („Nicht strebe ich nach Macht und Pracht“), Text von Zacharias Topelius, ursprünglich 1909 auf schwedisch als So-

<sup>13</sup> Erkki Ala-Könni (Hrsg.): *Otavan iso musiikkietietosanakirja*, Bd. V, Helsinki 1979, S. 676.

<sup>14</sup> Mit Sondergenehmigungen des Zaren bzw. des Vizekanzlers der Universität Helsinki durften Frauen dort seit den 1870er-Jahren studieren. Diese Bedingung entfiel erst 1901. Seit den 1880er-Jahren stieg der Anteil der weiblichen Studenten allmählich, und seit 1910 machten sie etwa ein Viertel der gesamten Studentenschaft aus (Henrik Ekberg und Vivi-Ann Rehnström (Hrsg.): *Uppslagsverket Finland*, Bd. III, Helsinki 1985, S. 232; Matti Klinge: *Universität Helsinki. Eine kurze Geschichte*, Helsinki 1981, S. 34).

<sup>15</sup> *MGG2*, Sachteil Bd. VI, Sp. 258.

<sup>16</sup> Sibelius' Kantate *Maan virsi* op. 95 (1920) ist als Auftragswerk anlässlich des 20-jährigen Bestehens der S.L. entstanden und sieht einen gemischten Chor vor.

<sup>17</sup> Dahlström, *Sibelius. Verzeichnis seiner Werke*, S. 693 ff.

<sup>18</sup> Opuszahlen und Werke ohne Opuszahl (JS) nach: Dahlström, *Sibelius. Verzeichnis seiner Werke*.

<sup>19</sup> Tawaststjerna, *Sibelius*, Bd. I, S. 199.

lied komponiert (op. 1, Nr. 4), 1935 Fassung für YL in finnischer Sprache vertont. 1986 wurde das Lied unter der Nummer 31 ins finnische evangelische Gesangbuch aufgenommen, allerdings in einer textlich modernisierten Fassung: „Ei valtaa, kultaa, loistoa“ („Nicht Macht, Gold, Glanz“).<sup>20</sup>

Sibelius wird in der Forschung gemeinhin als der erste Komponist angesehen, der die Eigenheiten der finnischen Sprache in seinen Chorsätzen berücksichtigte.<sup>21</sup> Man kann ihn also als den Schöpfer der chorischen Sprachvertonung des Finnischen bezeichnen.

Betrachtet man sein gesamtes A-cappella-Schaffen, so fällt auf, dass seine Werke für Männerchor einen großen Teil ausmachen. Dahlström zählt 23 Werke für Männerchor, 24 für gemischten Chor, 11 für Kinder- und Jugendchor und lediglich zwei Kompositionen für Frauenchor.<sup>22</sup> Nur ein Bruchteil der A-cappella-Sätze wurde von Sibelius veröffentlicht. Von den Männerchorsätzen sind die meisten auf Texte vertont worden, die der damaligen, nationalistisch aufgeladenen Stimmung im Lande Rechnung tragen, eine Tendenz, die sich auch in anderen Ländern Skandinaviens<sup>23</sup> und Mitteleuropas<sup>24</sup> beobachten lässt – beispielsweise bei Anton Bruckners<sup>25</sup> Werken für Männerchor, die alle zwischen 1863 und 1893 entstanden, oder anhand der Geschichte der Chormusikgattungen in dieser Zeit<sup>26</sup> –, jedoch in Finnland auch schon vor der Ära Bobrikow (1899–1904)<sup>27</sup> eine besondere Schärfe gewann. Auch bei Sibelius' Chorwerken mit Instrumentalbegleitung ist eine gewisse Bevorzugung des Männerchores zu erkennen. In seinem *Kullervo* hat Sibelius etwa die Rolle des Erzählers einem unisono singenden Männerchor anvertraut. Von Sibelius' 14 Chorwerken mit Orchesterbegleitung, denen er eine Opusnummer gab, sind acht für Männerchor gesetzt, von den ebenso besetzten zehn Werken ohne Opusnummer drei, also insgesamt fast die Hälfte seiner Stücke für Chor und Orchester.

<sup>20</sup> *Suomen evankelis-luterilaisen kirkon Virsikirja. Tekstilaitos* (Finnisches evangelisch-lutherisches Gesangbuch. Textteil), Pieksämäki 21992, S. 37.

<sup>21</sup> „Sibelius created something absolutely new in the history of Finnish music: idiomatically correct choral settings of the Finnish language“ (Daniel Politoske: „Choral Music“, S. 202, in: *The Sibelius Companion*, hrsg. von Glenda Dawn Goss, Westport (Connecticut) und London 1996, S. 201–220).

<sup>22</sup> Dahlström, *Sibelius. Verzeichnis seiner Werke*, S. 669 ff.

<sup>23</sup> Paradox erscheint der Umstand, dass der Chorgesang, der in Skandinavien eine grenzüberschreitende Angelegenheit war – nicht zuletzt durch die zahlreichen Chorfeste in Nord- und Nordosteuropa kamen etliche Kontakte zwischen Chören und Sängern unterschiedlicher Nationen zustande –, in dieser Zeit fast ausschließlich von einem Repertoire mit „einem nationalistischen, chauvinistischen Unterton“ bestimmt wurde (Leif Jonsson: „Chorgesang überwindet Grenzen“, S. 278 f., in: *Musikgeschichte Nordeuropas. Dänemark, Finnland, Island, Norwegen, Schweden*, hrsg. von Greger Andersson, Stuttgart/Weimar 2001, S. 253–279).

<sup>24</sup> Seit dem frühen 19. Jahrhundert bestimmten patriotische Texte mehr und mehr die groß besetzten weltlichen Chorwerke (Stefanie Steiner: *Zwischen Kirche, Bühne und Konzertsaal. Vokalmusik von Haydns ‚Schöpfung‘ bis zu Beethovens ‚Neunter‘*, (Diss.), Kassel/Basel usw. 2001, S. 268).

<sup>25</sup> Auch Bruckners A-cappella-Schaffen wird von Sätzen für Männerchor dominiert. Die meisten davon sind ebenfalls Auftragswerke, und ihre Texte kreisen oftmals um patriotische Themen (Crawford Howie: „Bruckner and secular vocal music“, S. 64 f., in: *The Cambridge Companion to Bruckner*, hrsg. von John Williamson, Cambridge 2004, S. 64–76).

<sup>26</sup> „Zu Beginn der sechziger Jahre des [19.] Jahrhunderts, verstärkt durch [...] den aufflammenden Patriotismus, finden sich in erster Linie Männerchorkantaten, die die nationale Begeisterung in monumentalem Chorklang auszudrücken sich bemühen. Pathos und Erhabenheit [...] prägen solche Werke wie Max Bruchs ‚Frithjof‘ (1864) und Franz Wüllners ‚Heinrich der Finkler‘ (1864)“ (Wulf Konold: *Weltliche Kantaten im 20. Jahrhundert. Beiträge zu einer Theorie der funktionalen Musik*, (Diss.), Wolfenbüttel/Zürich 1975, S. 36).

<sup>27</sup> Mit dem Namen des russischen Generalgouverneurs Nikolai Iwanowitsch Bobrikow (1839–1904) verbindet man in Finnland die Phase der aggressivsten Russifizierungspolitik. Er starb an den Folgen eines Attentats, das im finnischen Senat auf ihn verübt wurde (Matti Klinge: *Suomen kansallisbiografia*, Bd. I, Helsinki 2003, S. 694–697).

In Gestalt der YL bzw. des Elitechores S.L. standen Sibelius zwei technisch versierte Ensembles zur Verfügung. Ihre Wirksamkeit überschritt aber bereits in den Jahren vor der Unabhängigkeit Finnlands den universitären Rahmen in erheblichem Maße. Beide waren Chöre von nationalem Rang, und so erstaunt es nicht, dass Sibelius bis in seine letzten aktiven Jahre für sie komponierte. Er scheint im Übrigen die technischen Fertigkeiten der YL bei seiner ersten Komposition für diesen Chor, der Erstfassung von *Rakastava*, überschätzt zu haben, denn die Begründung, weshalb er bei dem ausgeschriebenen Wettbewerb nur den zweiten Platz erhielt, lautete entsprechend. Beispielsweise haben die ersten Tenöre im Mittelteil ab T. 37 („Eilaa, Eila“) im dreifachen pianissimo über eine lange Strecke hinweg ostinate Begleitfiguren zu singen, die permanent den Ton b' berühren.

Es wäre sicherlich falsch zu behaupten, dass es sich bei Sibelius' Auftragskompositionen für Männerchor a cappella, die er für diesen namhaften Universitätschor schrieb, durchweg um Gelegenheitswerke handeln würde. Im Gegenteil scheinen sie seines Erachtens zum Besten seines Chorschaffens gezählt zu haben. Ein Indiz hierfür ist, dass er die meisten der YL-Chorsätze veröffentlichte und mit Opuszahlen versah. Dies tat er nur mit fünf seiner insgesamt 23 Werke für Männerchor. Ein weiteres Indiz sind die häufigen Umarbeitungen der Männerchorsätze für gemischten Chor, und mit *Rakastava* haben wir den bei Sibelius einmaligen Fall einer mehrfachen Überarbeitung vor uns, die sich als Transformierung eines reinen A-cappella-Satzes (JS 160a) in einen instrumental begleiteten Chorsatz (JS 160b) und schließlich ein rein instrumentales Stück (op. 14) erweist. Dieser Satz, seine musikalische Substanz als solche, scheint die kompositorische Phantasie seines Schöpfers über mehrere Jahre hinweg immer wieder beschäftigt zu haben, und zwar so sehr, dass der Text, auf den diese Musik ursprünglich gesetzt worden war, ihm zuletzt entbehrlich erschien.

## 2. Akademische Gelegenheitswerke

Die eigens für die YL komponierten oder von diesem Ensemble uraufgeführten Werke sind, da es sich dabei um einen überregional bedeutenden Chor handelte, nicht im engeren Sinne den Werken für die Universität Helsinki zuzurechnen. Darunter sind vielmehr solche zu verstehen, die akademische Zeremonien begleiten sollten und für ganz bestimmte inneruniversitäre Anlässe entstanden. Auch solche Werke hat Sibelius geschrieben.

Im April 1894 und vom 19. Mai 1896 bis zum Juli 1897 vertrat Sibelius Richard Faltin an der Universität Helsinki. Faltin (1835–1918) wirkte neben seiner akademischen Tätigkeit in vielfältiger Weise am Musikleben Helsinkis mit, z. B. als Theaterkapellmeister, als Organist an der Nikolaikirche, dem heutigen Dom, als Chorleiter sowie als Komponist. Von 1870 bis 1896 bekleidete er die Stelle eines „Musiklehrers“ („muusiikinopettaja“) an der Universität Helsinki. Faltins kompositorisches Schaffen besteht zum überwiegenden Teil aus Orgelstücken, die während seiner Jahre in Helsinki entstanden, enthält daneben aber auch einige groß besetzte Werke für Festveranstaltungen der Universität.<sup>28</sup>

<sup>28</sup> Erkki Salmenhaara (Hrsg.): *Suomalaisia säveltäjiä*, Helsinki 1994, S. 75 ff.



Faltins Stelle entsprach laut Ilmari Krohn in etwa der eines Universitätsmusikdirektors.<sup>29</sup> Mit seiner Berufung im Jahre 1870 wurde das Profil dieser Stelle, die vor ihm Fredrik Pacius (1809–1891) innegehabt hatte,<sup>30</sup> verändert. Neben der künstlerisch-praktischen Betätigung gewann nun die theoretische deutlich mehr Gewicht. So hatte Faltin den Studenten Unterricht in Musiktheorie und Harmonielehre zu erteilen<sup>31</sup> und wurde deshalb im Verzeichnis der Angestellten und Lehrkräfte der Universität von 1909 als Dozent („Dosentti“) geführt.<sup>32</sup> Neben Vorlesungen über Musik blieb aber die musikalisch-praktische Arbeit mit Chor und Orchester der Akademie sein eigentlicher Aufgabenbereich. Darin einbegriffen war die Verpflichtung, Musik für universitäre Veranstaltungen zu komponieren sowie die Aufführungen vorzubereiten und zu leiten.<sup>33</sup> Diese Verpflichtungen übernahm auch Sibelius bei seinen Vertretungen. So dirigierte er etwa die Uraufführungen seiner Kantaten JS 104, 105 und 106 selbst.<sup>34</sup>

Die Stücke, die im 19. Jahrhundert für akademische Feiern in Helsinki komponiert wurden, beschränken sich im Wesentlichen auf zwei Gattungen: den Festmarsch („juhlarassi“), der in aller Regel beim Einzug des Senats oder hochrangiger Gäste erklang,<sup>35</sup> und die Kantate, deren einzelne Sätze die Festreden eingerahmt haben dürften. Mit einer Ausnahme fallen auch sämtliche von Sibelius komponierten akademischen Festmusiken unter diese beiden Gattungen. Die Kantate war spätestens seit den 1870er-Jahren die gängige Form von Vokalmusik bei wichtigen akademischen Festveranstaltungen in Finnland. Dies ist ein Indiz für die kulturelle Orientierung Finnlands nach Westen, denn von einer nennenswerten Pflege dieser Gattung im zaristischen Russland ist bislang jedenfalls noch nichts bekannt,<sup>36</sup> so wichtig sie später auch in der Sowjetunion wurde. Generell wurden im Europa des 19. Jahrhunderts, etwa in Frankreich, recht häufig weltliche Gelegenheitskantaten zu offiziellen Feierlichkeiten geschrieben.

So schrieb Hector Berlioz 1846 anlässlich der Eröffnung der Eisenbahnstrecke Paris-Lille seine Kantate *Chant de chemins de fer*,<sup>37</sup> und Daniel François Esprit Auber komponierte in den 1850er-Jahren nicht weniger als ein halbes Dutzend solcher Werke, etwa die Gelegenheitskantate AWV 153 zur Feier der Hochzeit Napoleons III., AWV 154 zur Taufe des Kronprinzen, Napoleon IV., oder AWV 155 zur Feier der Eroberung

<sup>29</sup> MGG, Bd. IV, Sp. 239.

<sup>30</sup> Fabian Dahlström und Erkki Salmenhaara: *Suomen musiikin historia 1. Ruotsin vallan ajasta romantiikkaan*, Porvoo 1995, S. 449–452.

<sup>31</sup> Lappalainen, *Musiikki on viihtynyt Helsingin yliopistossa*, S. 177 f.

<sup>32</sup> Faksimile in: Matti Klinge: *Helsingfors Universitet*, Bd. II: *Kejsarliga Alexanders Universitetet 1808–1917*, Helsinki 1989, S. 419. Die Arbeit ist auch in finnischer Sprache erschienen (Matti Klinge: *Helsingin yliopisto*, Bd. II: *Keisarillinen Aleksanterin yliopisto*, Helsinki 1989). Die deutsche Übersetzung in einem Band (Matti Klinge: *Eine nordische Universität. Die Universität Helsinki 1640–1990*, Helsinki 1992) ist eine stark gekürzte Fassung der im Original dreibändigen Publikation (erschienen Helsinki 1987–1991).

<sup>33</sup> Lappalainen, *Musiikki on viihtynyt Helsingin yliopistossa*, S. 178.

<sup>34</sup> Salmenhaara, *Jean Sibelius ja Helsingin yliopisto*, S. 24 f.; Dahlström, *Sibelius. Verzeichnis seiner Werke*, S. 92. Für die unkomplizierte Bereitstellung der Sibeliushandschriften und viele freundliche Auskünfte danke ich Dr. Tuija Wicklund und Jukka Tiilikainen, Helsinki.

<sup>35</sup> Dies ist beispielsweise für Pacius' *Festmarsch* von 1840 überliefert (Lappalainen, *Musiikki on viihtynyt Helsingin yliopistossa*, S. 174).

<sup>36</sup> Weder in Karl Laux: *Die Musik in Russland und in der Sowjetunion*, Berlin 1958 noch in Dorothea Redepenning: *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik*, Bd. I: *Das 19. Jahrhundert*, Laaber 1994 ist ein Hinweis auf die bloße Existenz einer weltlichen russischen Kantate im 19. Jahrhundert zu finden.

<sup>37</sup> David Charlton (Hrsg.): *Hector Berlioz. New Edition of the Complete Works*, Bd. 12b, Kassel/Basel usw. 1993, S. VIII f.

von Sewastopol.<sup>38</sup> Auch Adolphe Adam hat zu Feierlichkeiten der beiden letztgenannten Ereignisse Kantaten beigesteuert.<sup>39</sup>

Dieses verstärkte Interesse an der Kantate als repräsentativer Gattung lässt sich seit der französischen Revolution beobachten. Bereits im frühen 19. Jahrhundert wurden in Deutschland zahlreiche Kantaten auf patriotische Texte verfasst.<sup>40</sup> Am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts dominierten patriotische Themen und Stoffe dann auch in der skandinavischen weltlichen Gelegenheitskantate, deren Produktion und Popularität um diese Zeit ihren Höhepunkt erreichten. „Beliebt ist in nordischen Ländern [...] die Gattung der festlichen Gelegenheitskantate (Königskrönungen usw.)“, stellte Hans Schnoor in den 1930er-Jahren fest. Für Schweden etwa galt: „Patriotisches und Balladeskes beherrscht die Chorprogramme“,<sup>41</sup> und diese Einschätzung sei auch auf die baltischen Länder einschließlich Finnlands zu übertragen.<sup>42</sup> Tatsächlich haben viele namhafte finnische Komponisten, z. B. Mikael Nyberg (1871–1940) oder Leevi Madetoja (1887–1947),<sup>43</sup> weltliche Gelegenheitskantaten geschrieben.<sup>44</sup>

Die Gelegenheiten, zu denen akademische Feste in Finnland ausgerichtet wurden, unterschieden sich nur wenig von den Gepflogenheiten seiner westlichen und südlichen Nachbarn. Wie in Deutschland, Schweden und Dänemark wurden Universitätsjubiläen, Promotionen bzw. Aushandlungen von Magisterurkunden festlich begangen und berühmte Persönlichkeiten aus der Geschichte der Universität geehrt. Gleiches gilt für besondere Ereignisse in den jeweiligen Herrscherhäusern, wie Geburts- und Sterbetage sowie Thronbesteigungen.

Zwar vermag man in der fortwährenden Pflege der Kantate die Herkunft der akademischen Feiern aus dem Gottesdienst auch noch im 19. Jahrhundert zu erkennen – nicht selten kam dem Gottesdienst bei solchen Gelegenheiten eine ebenso große Bedeutung wie den „säkularen“ Feierlichkeiten zu<sup>45</sup> –, doch ist zumindest bei den Kantaten von Jean Sibelius eine Funktionalisierung dieser Gattung festzustellen, wie sie im 20. Jahrhundert bei politischen Festveranstaltungen üblich wurde. Sicher wurde in Helsinki auch deshalb vergleichsweise großer Wert auf die prächtige musikalische Gestaltung der Promotionen gelegt, weil sich hier die Möglichkeit einer – wenn auch nur verdeckten – patriotischen Feier nach dem Vorbild der souveränen Staaten Europas

<sup>38</sup> Weitere Gelegenheitskantaten sind AWW 152 und AWW 156 f. (Herbert Schneider: *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Daniel François Auber (AWV)*, Bd. I, 2, Hildesheim/Zürich/New York 1994, S. 1530–1537).

<sup>39</sup> *MGG2*, Personenteil Bd. I, Sp. 119 ist die Uraufführung der Kantate für Napoleon IV. auf den 3. März 1856 datiert, obwohl er erst am 16. März 1856 geboren wurde (Jean Tulard (Hrsg.): *Dictionnaire du second empire*, Fayard 1995, S. 1063). Im Verzeichnis der Werke Adams von William Studwell ist kein derartiges Werk erwähnt (William E. Studwell: *Adolphe Adam and Léo Delibes. A Guide to Research*, New York, London 1987, S. 24 f.).

<sup>40</sup> *NGroveD2*, Bd. V, S. 40 f.

<sup>41</sup> Hermann Kretzschmar: *Führer durch den Konzertsaal*, Bd. II. *Oratorien und weltliche Chorwerke*, bearbeitet und ergänzt von Hans Schnoor, Leipzig <sup>5</sup>1939, S. 750. Bestätigt wurde diese Beobachtung in jüngerer Zeit: „1800-talets musikmiljöer [...] präglade i särskilt hög grad körmusiklivet. Framföranden av för olika aktuella ändamål komponerade körverk, t.ex. i anslutning till kungajubileer och andra royalistiska evenemang, vid avtäckanden av monument, i samband med minneshögtider i universitetsvärlden osv., var därvid ofta mycket uppmärksammande.“ (Leif Jonsson und Martin Tegen (Hrsg.): *Musiken i Sverige*, Bd. III: *Den nationella identiteten. 1810–1920*, Stockholm <sup>2</sup>1992, S. 389 f.).

<sup>42</sup> Schnoor, S. 750.

<sup>43</sup> Reijo Pajamo und Erkki Tuppurainen: *Kirkkomusiikki*, Helsinki 2004, S. 415 und 446.

<sup>44</sup> „Suomessa maallisia kantaateja ovat kirjoittaneet lukuisat säveltäjät, usein tilaustöinä.“ (Erkki Ala-Könni (Hrsg.): *Otavan iso musiikkittietosankirja*, Bd. III, Helsinki 1978, S. 362).

<sup>45</sup> Z. B. bei der 50-Jahr-Feier der Universität Dorpat im Jahre 1852 (*Das zweite Jubelfest der Kaiserlichen Universität Dorpat. Fünfzig [sic!] Jahre nach ihrer Gründung gefeiert am 12. und 13. December 1852*, Dorpat 1853, S. XIX).

zur Zeit der Jahrhundertwende ergab.<sup>46</sup> Die enge Verquickung von Promotionsfeier und patriotischer Huldigung in Finnland zeigt sich unter anderem darin, wie die Universität die Unabhängigkeit des Landes beging: nämlich mit einer feierlichen Promotion der philosophischen Fakultät im Frühjahr 1919. Bei dieser Veranstaltung wurde dem damaligen Reichsverweser und späteren Staatspräsidenten Carl Gustav Mannerheim (1867–1951) die Ehrendoktorwürde verliehen.<sup>47</sup> Sibelius steuerte zu der Veranstaltung seinen *Promootiomarssi* JS 155 bei. Im Unterschied zu anderen europäischen Universitäten wurden in Helsinki anscheinend jährlich Werke für die feierliche Promotion bzw. die Verleihung der Magistergrade in Auftrag gegeben und mit Beteiligung vergleichsweise vieler professioneller Musiker aufgeführt.<sup>48</sup> Der Text Kasimir Lönnbohms zu Sibelius' *Promotionskantate* JS 105, in dem der angehenden Elite des Landes ihre außergewöhnliche gesellschaftliche Stellung und Verantwortung verdeutlicht und zugleich die Kraft ihres Volkes beschworen wird, legt diese nationalistische Funktionalisierung offen, denn darin ist zwar ausgiebig und recht unverhohlen von der politischen Situation des Landes, kaum hingegen von dem eigentlichen akademischen Kontext, in dem das Gedicht steht, die Rede. Anders lassen sich die für einen festlichen Anlass wie diesen recht unpassend anmutenden Verse Lönnbohms nicht erklären.

Mut ilma on kolkko ja kuurassa maa, Taivahan pilvyet peittää, Päivästä merkkiä yhtään ei näy, Kai täytyy toiviehet heittää?	Doch es ist dunkel und Reif bedeckt die Erde, den Himmel verdecken Wolken, vom Tag ist noch nichts zu sehen, muss man alle Hoffnung fahren lassen?
--	---

Die Botschaft des Textes ließe sich in etwa so zusammenfassen: Den „Wissenden“, also den Absolventen, werde die Aufgabe zukommen, die politische Führung ihres Volkes zu übernehmen. Damit wird zugleich implizit unterstellt, dass es einer solchen bislang noch entbehre bzw. die jetzigen politischen Strukturen zur Disposition stünden.

Kenpä nyt joukkoja johtaa? Kenpä nyt joukkoja johtaa, ken? Tietäjät johtohon aiottu on [...]. Vallan ehto on tieto. [...] Tieto vapaus on.	Doch wer wird das Volk leiten? Doch wer wird das Volk leiten, wer? Die Wissenden sind zur Leitung bestimmt [...]. Die Voraussetzung für Macht ist Wissen. [...] Wissen ist Freiheit.
--	--

Sibelius nahm im Übrigen die in der Textvorlage vorgegebene Klimax, den einzigen unmittelbar nacheinander wiederholten Vers des gesamten Gedichtes, auf. Hier kul-

<sup>46</sup> Für Deutschland siehe Peter Sprengel: *Die inszenierte Nation. Deutsche Festspiele 1813–1913*, Tübingen 1991.

<sup>47</sup> Klinge, *Eine nordische Universität*, S. 611.

<sup>48</sup> Instrumentalisten und Vokalsolisten waren bei den Uraufführungen von Sibelius' *Promotionskantaten* stets Berufsmusiker. Auch in Schweden wurden Promotionen und die Überreichung der Magisterurkunden mit eigens dafür komponierten Kantaten begleitet, etwa in Uppsala mit Werken des Universitätsmusikdirektors Jacob Axel Josephson (s. u.), der allerdings mit Laienorchestern vorlieb nehmen musste und dementsprechend schlicht instrumentierte (Tobias Norlind: *Allmänt musiklexikon*, Bd. I, Stockholm 1916, S. 446). In Basel wurden sämtliche akademischen Festmusiken im 19. Jahrhundert prinzipiell nur von Laien, d. h. von Männerchören und Instrumentalensembles der Studentenschaft, ausgeführt (Karl Nef: *Die Musik an der Universität Basel*, o. O. [1910], S. 21–26). Bei den anspruchsvollen akademischen Gelegenheitsmusiken scheint es sich also um eine speziell skandinavische Tradition gehandelt zu haben, denn in den festlandeuropäischen Staaten war es in dieser Zeit unüblich, Gelegenheitswerke für akademische Feste in Auftrag zu geben, nicht einmal bei wichtigen Jubiläen großer Universitäten. Beispielsweise feierte die Universität Wien 1865 ihr 500-jähriges Bestehen mit zahlreichen musikalischen Veranstaltungen, etwa einem Festkonzert im Redoutensaal am 2. August mit Werken von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, v. Weber, Mendelssohn und Wagner, die unter der Leitung des Vizehofkapellmeisters Johann Herbeck gespielt wurden, oder einem festlichen Souper, bei dem Johann Strauß mit seiner Kapelle auftrat. In den erhaltenen Programmen und Zeitungsausschnitten ist jedoch keine Gelegenheitskomposition für dieses Jubiläum erwähnt (Programm und Zeitungsausschnitte aus dem 18. Jg. der Wiener *Presse*, in: *Festrede zur fünften Säcularfeier der Wiener Universität. Am 2. August, 1865*, Wien 1865 [Konvolut in: B, Sign. Az 17862]).

miniert das musikalische Geschehen in lauten, dissonanten Akkorden in hoher Lage, die zudem vom einzigen Beckenschlag des gesamten Stückes begleitet werden. Danach schlägt Sibelius einen bedrohlich-düsteren Ton an (etwa mittels des stark geblasenen, gestopften Solohorns), der kaum zu dem festlichen akademischen Anlass passen will, sich hingegen scharf vom übrigen, durchweg hymnischen Duktus des Stückes abhebt und nur vor dem politischen Hintergrund verständlich wird. Auch formal ist diese Stelle entscheidend, denn bis dahin hält sich Sibelius recht konsequent an eine Rondoform (ABACA'), lässt aber das letzte der Ritornelle, die immer vom Chor gesungen werden, unvollständig und bricht mit der wiederholten Frage diesen Teil des Satzes ab. Hans-Georg Nägeli's Diktum, in den weltlichen Kantaten des 19. Jahrhunderts spiegele sich die „Volksmajestät“ wider,<sup>49</sup> kann sehr gut zur Beschreibung dieses Sibelius-Werkes dienen, da in ihm die ungewisse Zukunft des Landes ebenso durchscheint wie ein unterdrückter Patriotismus. Doch sind in ihm auch schon die affirmativen, ja politisch-propagandistischen Züge wahrzunehmen, die diese Gattung außerhalb des sakralen Bereichs im 20. Jahrhundert kennzeichnen sollten,<sup>50</sup> und die auch Sibelius' späteren Kantaten eigen sind.

Generell ist über die Musik bei akademischen Feiern (sofern sie nicht erhalten geblieben ist) nur wenig in Erfahrung zu bringen.<sup>51</sup> Diese Feststellung gilt ohne Einschränkungen auch für das 19. Jahrhundert. Regelrechte Festprogramme waren unüblich. Trotz umfangreicher Archivrecherchen konnte beispielsweise Gabriela Rothmund-Gaul für das gesamte 19. Jahrhundert kein einziges Programm einer akademischen Feier an der Universität Tübingen ausfindig machen.<sup>52</sup> In den wenigen publizierten Berichten von solchen Veranstaltungen wird die Musik, wenn überhaupt, nur beiläufig erwähnt. Diesen Dokumenten ist zu entnehmen, dass im 19. Jahrhundert nicht selten ältere Kompositionen ausgewählt bzw. arrangiert wurden. Zur feierlichen Promotion im Rahmen des 350-jährigen Jubiläums der Albertus-Universität zu Königsberg etwa wurden zwei Arrangements für Männerchor und Orchester aufgeführt: Schuberts 23. *Psalm* DV 706 (op. post. 132) und Mendelssohns *Periti autem* op. 115.<sup>53</sup> Im Original ist Mendelssohns Komposition ein Chorsatz für Männerchor a cappella<sup>54</sup> und Schuberts ein Quartett für 2 Sopran- und 2 Altstimmen mit Klavierbegleitung.<sup>55</sup>

Wenn in Helsinki eine eigens für die jeweilige Feier geschriebene Gelegenheitsmusik erklang, stammte der Text, wie auch anderswo in Europa üblich, in der Regel von einem Mitglied der Universität. So schrieb Pacius seine akademischen Gelegenheitskantaten auf Texte von Fredrik Cygnaeus (1807–1881), der Professor für zeitgenössische Literatur war, oder von Zacharias Topelius (1818–1898), dem damaligen Geschichtsprofessor und

<sup>49</sup> Hans-Georg-Nägeli: *Die Pestalozzische Gesang-Bildungslehre*, Zürich 1809, S. 55.

<sup>50</sup> Konold, *Weltliche Kantaten im 20. Jahrhundert*, S. 191 f.

<sup>51</sup> *MGG2*, Sachteil Bd. IX, Sp. 1174 f.

<sup>52</sup> Siehe das Literaturverzeichnis in: Gabriela Rothmund-Gaul: *Zwischen Taktstock und Hörsaal. Das Amt des Universitätsmusikdirektors in Tübingen 1817–1952* (= Quellen und Studien zur Musik in Baden-Württemberg, Bd. III, hrsg. von der Gesellschaft für Musikgeschichte in Baden-Württemberg e. V.), Stuttgart/Weimar 1998, S. 375–380.

<sup>53</sup> *Das Jubelfest des dreihundertfünfzigjährigen Bestehens der Albertus-Universität am 26. und 27. August 1894*, dargestellt von Hugo Bonk, Königsberg 1895, S. 11.

<sup>54</sup> Hans Christoph Wobbs: *Mendelssohn-Bartholdy*, Reinbek 1974, S. 136.

<sup>55</sup> Otto Erich Deutsch: *Franz Schubert. Thematisches Verzeichnis seiner Werke*, Kassel/Basel usw. 1978, S. 415 f.

späteren Rektor der Universität.<sup>56</sup> Sibelius' Kantatentexte sind u. a. von dem Universitätslektor Paavo Cajander (1846–1913) und dem Hochschullehrer August Valdemar Koskimies (1856–1929) verfasst worden.<sup>57</sup> An anderen Universitäten Skandinaviens und des Baltikums ist dieser Brauch ebenfalls nachzuweisen. Anlässlich ihres 50-jährigen Bestehens wurde 1852 an der Universität Dorpat von einem nicht genannten Arrangeur zu einem Text des Rektors Jessen ein Satz für Männerchor auf die Melodie des „Integer vitae“ angefertigt,<sup>58</sup> und auch bei den 400-Jahr-Feierlichkeiten der Universität Uppsala hatte ein Dozent den Text geliefert (s. u.).

Sibelius' Vorgänger im Amt des Universitätsmusikdirektors haben etliche akademische Festmusiken geschrieben. Von Fredrik Pacius stammen anlässlich der Trauerfeier für Zar Nikolaus I. (1855) und der Gedenkfeier für Henrik Gabriel Porthan<sup>59</sup> (1860) komponierte Kantaten sowie eine weitere für ein Universitätsfest (1866).<sup>60</sup> Faltin schuf für verschiedene Festivitäten Kantaten: 1888 für die akademische Feier des 70. Geburtstages von Topelius, 1890 für die feierliche Promotion der philosophischen Fakultät, 1894 zur Enthüllung einer Statue von Zar Alexander II.<sup>61</sup> Auch Komponisten, die der Universität nicht angehörten, lieferten Kantaten und Märsche, z. B. Gabriel Linsén (1838–1914) einen Promotionsmarsch (1864) und eine Chorkantate (1872) für eine Feier zu Ehren Frans Mikael Franzéns (1772–1847), eines ehemaligen Professors für Geschichte.<sup>62</sup> Martin Wegelius (1846–1906) schrieb eine Festkantate für die Feier im Runebergjahr 1878 und einen Festmarsch mit Chor für die feierliche Promotion von 1882.<sup>63</sup> Nicht wenige dieser universitären Festmärsche sahen die Beteiligung eines Chores vor. Interessant wäre es der Frage nachzugehen, inwiefern sich in Helsinki Komponisten an den Werken ihrer Vorgänger orientierten<sup>64</sup> oder überhaupt orientieren konnten, ob beispielsweise die Stimmbücher und Partituren der Gelegenheitswerke archiviert wurden. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts kam es dort jedenfalls wie an anderen nordeuropäischen Universitäten auch<sup>65</sup> bei den Festmusiken zu einer zumindest rudimentären Repertoirebildung. So erklang Faltins *Promotionskantate* von 1890 erneut während der Promotionsfeier im Jahre 1919, der ersten nach der finnischen Unabhängigkeit (1917). Dafür, dass sich Sibelius an Werken seiner Vorgänger orientiert haben könnte, spricht möglicherweise der Umstand, dass er den zweiten Satz seiner ersten *Promotionskantate* (JS 105) in einen Festmarsch<sup>66</sup> münden lässt, zu dem an dieser Stel-

<sup>56</sup> Klinge (Hrsg.), *Suomen kansallisbiografia*, Bd. II, S. 306 und Bd. VI, S. 456.

<sup>57</sup> *Ibid.*, Bd. II, S. 80 und Bd. III, S. 377.

<sup>58</sup> *Das zweite Jubelfest der Kaiserlichen Universität Dorpat*, S. XXIV, Fn. 53.

<sup>59</sup> Porthan (1739–1804) war Professor für Rhetorik und Dichtung an der Universität Turku (Matti Klinge: *Mikä mies Porthan oli?* (= tietolipas 116), Helsinki, 1989).

<sup>60</sup> Lappalainen, *Musiikki on viihtynyt Helsingin yliopistossa*, S. 175; Salmenhaara (Hrsg.), *Suomalaisia säveltäjiä*, S. 364.

<sup>61</sup> Lappalainen, *Musiikki on viihtynyt Helsingin yliopistossa*, S. 179; Salmenhaara (Hrsg.), *Suomalaisia säveltäjiä*, S. 76.

<sup>62</sup> Salmenhaara (Hrsg.), *Suomalaisia säveltäjiä*, S. 265; Klinge (Hrsg.), *Suomen kansallisbiografia*, Bd. III, S. 68.

<sup>63</sup> Lappalainen, *Musiikki on viihtynyt Helsingin yliopistossa*, S. 179.

<sup>64</sup> So habe sich Sibelius laut Salmenhaara, *Jean Sibelius ja Helsingin yliopisto*, S. 24 bei seiner Kantate JS 105 mit einem recht traditionellen akademischen Feststil zufriedengeben müssen („säveltäjä joutui tyytymään siinä melko tavanomaiseen akateemiseen juhlatyyliin“). Wenn sich diese Bemerkung auch in erster Linie auf den Text und nur in zweiter auf die Musik bezieht, ist damit die Frage aufgeworfen, ob sich möglicherweise gewisse feststehende Konventionen der Universitätsmusiken in Helsinki im 19. Jahrhundert herausbildeten.

<sup>65</sup> 1929 beging die Universität Kopenhagen die Feier ihres 450-jährigen Bestehens. Bei der Promotionsfeier erklang eine Promotionskantate von Niels W. Gade aus dem Jahre 1879 erneut (Povel Fønss (Hrsg.): *Promotionsfesten den 1. Juni 1929. I anledning af Københavns universitets 450 aars jubilæum*, Kopenhagen 1930, S. 9 passim).

<sup>66</sup> Auch seinem späteren A-cappella-Arrangement dieses Satzeschlusses gab Sibelius den Titel *Juhlamarssi* (Dahlström, *Sibelius. Verzeichnis seiner Werke*, S. 564).

le ganz gewiss nicht der Auszug stattfand, mithin die beiden gängigen Formen der Universitätsmusiken in Helsinki zusammenschloss. Sollten die Gelegenheitskompositionen seiner Vorgänger aufgehoben worden sein, hätte ihm eine beträchtliche Sammlung von Beispielen zur Verfügung gestanden.

Bei der feierlichen Promotion am 31. Mai 1894 erklang Sibelius' *Kantaatti tohtorin- ja maisterin-vihkijäisissä* JS 105 für Sopran, Bariton, gemischten Chor und Orchester. Der Kompositionsauftrag dafür war ihm von Faltin zugeschanzt worden.<sup>67</sup> Dieses dreisätzige Werk ist ebenso wie die Universitätskantaten JS 104 und JS 106 als Ganzes bislang noch unveröffentlicht, wenn Sibelius auch einzelne Chorsätze aus diesen Stücken für gemischten Chor a cappella arrangierte und sie es in dieser Form zu einiger Berühmtheit brachten. Der Text von JS 105 stammt von Kasimir Lönnbohm (1866–1919), dem älteren Bruder Eino Leinos. Die Zusammenarbeit mit Lönnbohm gestaltete sich alles andere als einfach. Es ist überliefert, dass Sibelius die Kantate in großer Eile schreiben musste, wofür er den Dichter verantwortlich machte. In einem öffentlich ausgetragenen Streit mit Lönnbohm beschuldigte er ihn, mit dem Text nicht rechtzeitig fertig geworden zu sein.<sup>68</sup> Tatsächlich glaubt man die Hast, in der Sibelius komponierte, vor allem im Schlussmarsch des zweiten Satzes erkennen zu können, der instrumentatorisch gegenüber dem vorigen abfällt. Da es sich hierbei um den textreichsten Satz der Kantate handelt und erster und zweiter Satz gegenüber dem dritten, der nur wenige Gesangsverse enthielt,<sup>69</sup> eine abgeschlossene Einheit bilden,<sup>70</sup> wäre es denkbar, dass Lönnbohm mit dieser Passage seines Festgedichtes am längsten auf sich warten ließ. Möglicherweise war die Arbeit am ersten und dritten Satz der Kantate also bereits abgeschlossen, bevor Sibelius den Schluss des zweiten Satzes schreiben konnte.

Anders als sein Zeitgenosse Claude Debussy hatte Sibelius sich während seiner kompositorischen Ausbildung nicht an der Kantatenform versuchen müssen. Im Gegensatz zu Debussy, der sich (wie schon Jahrzehnte zuvor Berlioz) beklagte, dazu gezwungen zu sein, für den Prix du Rome ausgerechnet eine Kantate, also eine seines Erachtens veraltete Form, schreiben zu müssen,<sup>71</sup> scheint sich Sibelius seiner Aufgabe im Jahr 1894 mit einem gewissen Interesse angenommen zu haben. Zwar experimentierte er nicht mit musikalischen Formen oder Metren – ganz im Gegenteil, ist der erste Satz der Textvorlage doch klar in vier Strophen gegliedert und enthält in Gestalt der instrumentalen Zwischenspiele mehrere fugierte Passagen; der Fünfvierteltakt, das Metrum, in dem er etwa in *Kullervo* oder seinen Chorsätzen op. 18, Nr. 1 und 3 Verse aus der Kalevala oder dem Kanteletar vertonte, kommt in der *Promotionskantate* nicht vor. Auch sind die Chorsätze der Kantate verglichen mit den YL-Sätzen recht konventionell, nämlich fast durchweg vierstimmig homophon gehalten.<sup>72</sup> Und doch ist unverkennbar, dass Sibelius

<sup>67</sup> Tawaststjerna, *Sibelius*, Bd. I, S. 219.

<sup>68</sup> Salmenhaara, *Jean Sibelius ja Helsingin yliopisto*, S. 24.

<sup>69</sup> Die Vokalstimme zum dritten Satz ist verschollen.

<sup>70</sup> Laut Dahlström, *Sibelius. Verzeichnis seiner Werke*, S. 563 kann der dritte Satz „als eine Art Anhang betrachtet werden“.

<sup>71</sup> Hector Berlioz: *Memoiren*, Leipzig 1965, S. 97 ff.; Jean Barraqué: *Debussy*, Reinbek 1988, S. 41 f.

<sup>72</sup> Tawaststjerna spricht sogar von der Banalität der homophonen, akkordischen Chorsätze dieses Werkes (Tawaststjerna, *Sibelius*, Bd. I, S. 219). Sein Vorwurf erscheint deshalb unangemessen, weil alle Chorsätze Sibelius' zur Homophonie tendieren (Politske, *Choral Music*, S. 202), insbesondere die instrumental begleiteten. Nicht selten wie in *Kullervo* oder der Erstfassung des zu seinen erfolgreichsten Schöpfungen zählenden *Har du mod!*, op. 31, Nr. 4 beschränkt sich der orchesterbegleitete Chorgesang sogar ganz auf das Unisono oder Oktavparallelen.

trotz der knapp bemessenen Zeit ein hinsichtlich der Instrumentation eindrucksvolles und außerdem eindeutig in seinem individuellen Stil gehaltenes Werk – man beachte etwa die zahlreichen modalen Wendungen – abliefern wollte. Er nutzte die Arbeit an dem Gelegenheitsstück offenkundig, um mit der Instrumentation zu experimentieren. Deutlich hörbar sind Anklänge an Wagner und Bruckner, punktuell erinnern Harmonik und Klangbild sogar an Debussy, ohne dass dessen Musik zu diesem Zeitpunkt Sibelius bekannt gewesen sein dürfte. Außerdem nehmen einzelne Melodien und Sätze der Holzbläser Klänge und Klangmischungen der *Bühnenmusik zu Pelléas und Mélisande* JS 147 von 1905 vorweg – die gleichnamige Orchestersuite op. 46 wurde im gleichen Jahr arrangiert. Sibelius standen bei der Feier professionelle Sänger und Instrumentalisten zur Verfügung,<sup>73</sup> so dass er überaus virtuose Partien, beispielsweise in der vierten Strophe des ersten Satzes höchst anspruchsvolle Geigenfigurationen, komponieren konnte. Darüber hinaus ist der Gestus der Musik insbesondere im Mittelteil des zweiten Satzes ausgesprochen dramatisch. Mit den Versen des Baritons „Tietäjät johtohon aiottu on“ steigert sich das musikalische Geschehen in Tempo, Dynamik, Lage und Instrumentation, und der bis dahin sukzessive Gesang der beiden Solisten wird zu einem von langen, hohen und lauten Tönen geprägten, sich oft in Oktavparallelen bewegendem Zwiesengesang („Rakkaus kaikkia velvoittaa“), der ohne weiteres mit einem anderen Text unterlegt in einer Oper vorkommen könnte. Sibelius trug sich in den Jahren seit 1893 mit einem nie vollendeten Opernprojekt *Båtens skapelse/Veneen luominen* (*Die Erschaffung des Bootes*).<sup>74</sup> Es gibt gute Gründe anzunehmen, dass er in dieser Zeit sowohl den dritten Satz des *Kullervo* als auch den zweiten der *Promotionskantate* JS 105 als musikdramatische Vorarbeiten betrachtete. Sowohl die weit gespannten Melodien der Solostimmen darin als auch der affektgeladene, im Duett geradezu ekstatische Impetus, der sich zu Lönbohms eher akademisch trockenen Versen an dieser Stelle etwas merkwürdig ausnimmt, stützen diese Vermutung. In beiden genannten Werken singen je ein Sopran und ein Bariton. Höchstwahrscheinlich hätte Sibelius diese Stimmfächer auch für die beiden Hauptfiguren seiner Oper, „Väinämöinen“ und „Kuutar“,<sup>75</sup> gewählt, denn der Sänger und Zauberer „Väinämöinen“ wird in der finnischen Mythologie stets als „alt und weise“ dargestellt,<sup>76</sup> so dass sich eine Tenorstimme, etwa ein Heldentenor, kaum für diese Figur geeignet haben würde. Diese Vermutung wird dadurch gestützt, dass Sibelius in seiner anderen *Promotionskantate* JS 106 die leider nur unvollständig erhaltene Partie des „Väinämöinen“ für Bariton vertonte. So gesehen sind JS 105 und 106, wenn auch unbestreitbar Gelegenheitsmusiken, als Vorstudien zu einem großen Werk zu betrachten, selbst wenn dieses Werk dann nicht zustande kam.

Zwar publizierte Sibelius die Kantate JS 105 nicht, doch arrangierte er aus dem Schluss des zweiten Satzes, der im Tutti von Solisten, Chor und Orchester endet, den *Juhlarssi* für vierstimmigen gemischten Chor *Nouse, kaikki kansa hengen työhön*, welcher 1896 im Druck erschien und viele Neuauflagen erfuhr. Das verschollen geglaubte Autograph haben die Universität Helsinki und die Nationalbibliothek Finnlands

<sup>73</sup> Zur Besetzung der Uraufführung siehe Dahlström, *Sibelius. Verzeichnis seiner Werke*, S. 563.

<sup>74</sup> Was über dieses Projekt in Erfahrung zu bringen ist, hat Tawaststjerna zusammengetragen (Tawaststjerna, *Sibelius*, Bd. I, S. 206 passim).

<sup>75</sup> „Kuutar“ bzw. „måndottern“ („Mondjungfrau“) ist eine weibliche Personifikation des Mondes; im Finnischen wird der Mond („kuu“) sonst üblicherweise als männliche Entität aufgefasst.

<sup>76</sup> Z. B. Kalevala, Runo II, Vers 39.

im vorletzten Jahr erstanden.<sup>77</sup> Daneben nahm Sibelius zwei Themen aus dem dritten Satz der Kantate, einem Menuett, 1912 in der zweiten Suite der *Scènes historiques* op. 66 wieder auf und zwar am Ende des dritten und letzten Satzes der Suite mit dem Titel *Près du pont-lévis*.<sup>78</sup>

Innerhalb seiner zweiten Vertretungszeit 1896/97 schrieb Sibelius zwei Kantaten für Feierlichkeiten an der Universität Helsinki. Am 2. November 1896 wurde dort mit zweijähriger Verspätung ein „Freuden- und Glückwunschfest“ anlässlich der Thronbesteigung von Zar Nikolaus II. ausgerichtet, zu dem Sibelius die Musik beisteuerte.<sup>79</sup> Seine zweisätzigige *Kantaatti ilo- ja onnentoivotusjuhlassa* JS 104 für gemischten Chor und Orchester wurde auf einen Text Paavo Cajanders gesetzt, ein nach allgemeiner Forschungsmeinung dürftiges literarisches Produkt. Erik Tawaststjerna spricht von „de officiella plattheterna“ des Gedichtes,<sup>80</sup> Erkki Salmenhaara gar von „brezhnevillä-istyyllisellä sanahelinällä“,<sup>81</sup> einem „Wortgeklingel im Breschnew-Stil“. Auch Sibelius scheinen die Schwächen der Gelegenheitsdichtung bewusst gewesen zu sein, denn er hielt sich nicht sonderlich eng an die Textvorlage. Außerdem ging er offensichtlich ohne große Lust zu Werke, als er die Kantate, nach Tawaststjerna „ett stycke typisk Gebrauchsmusik“,<sup>82</sup> schrieb, und auch die Aufführung unter seiner Leitung wurde anscheinend nur nachlässig vorbereitet. Zum einen wurde mit unvollständigem Stimmenmaterial geprobt, zum anderen war der Tubaspieler laut Sibelius bei der Uraufführung stark betrunken und begann „fantisera mitt i en fugerad sats“,<sup>83</sup> so dass die klangliche Umsetzung alles andere als gelungen gewesen sein dürfte.<sup>84</sup> Tatsächlich sollte Sibelius wegen dieser missglückten Huldigung noch Schwierigkeiten bekommen. Die Kantate ist verglichen mit seiner *Promotionskantate* ungleich monochromer orchestriert und, vor allem im ersten Satz, dynamisch einförmiger.<sup>85</sup> Man könnte fast so weit gehen zu sagen, dass sich Sibelius in diesem Werk kompositorisch verleugne. Der gegenüber dem ersten Satz klanglich und satztechnisch interessantere zweite Satz zeichnet sich durch zwei für Sibelius untypische Techniken aus: Zum einen sind die Chorsätze fast durchweg polyphon gesetzt und beginnen mehrfach mit einem Fugato; ferner zeichnen sich die verarbeiteten Themen durch Dreiklangsmelodik und Tonrepetitionen aus. Zum anderen mutet das harmonische Geschehen sehr statisch an, beispielsweise in den beiden instrumentalen Zwischenspielen, die im Wesentlichen „nichts anderes als zwei über eine lange Strecke gesteigerte Dominantseptakkorde auf G bzw. As sind.“ Auch die ständige Wiederholung der wenigen Verse – der zweite Satz dauert rund zehn Minuten

<sup>77</sup> Rundbrief der Sibelius-Gesellschaft in Finnland vom Dezember 2006 <[http://www.sibeliusseura.fi/en\\_ajankohtaista.htm](http://www.sibeliusseura.fi/en_ajankohtaista.htm)>.

<sup>78</sup> Eine thematische Anspielung setzt 8 Takte vor K ein, mit Beginn des Andante-Abschnittes bis zum Schluss des Satzes sind dann die beiden Themen beinahe in jedem Takt zu hören, das Doppelschlag-Thema in der ersten Flöte erscheint dabei verglichen mit seiner Gestalt im dritten Satz der Kantate als augmentiert (Jean Sibelius: *Scènes historiques II. Suite für Orchester op. 66*, Studienpartitur, Wiesbaden/Leipzig/Paris [1995], S. 35–40).

<sup>79</sup> Salmenhaara, *Jean Sibelius ja Helsingin yliopisto*, S. 24.

<sup>80</sup> Tawaststjerna, *Sibelius*, Bd. I, S. 266.

<sup>81</sup> Salmenhaara, *Jean Sibelius ja Helsingin yliopisto*, S. 24 f.

<sup>82</sup> Tawaststjerna, *Sibelius*, Bd. I, S. 266.

<sup>83</sup> *Ibid.*

<sup>84</sup> Sibelius' Bemerkung gibt insofern Rätsel auf, als die erhaltene Partitur gar keine Tubastimme enthält (Dahlström, *Sibelius. Verzeichnis seiner Werke*, S. 561).

<sup>85</sup> Einzig der Abschnitt für Frauenchor „Terve, Ruhtinatar,/Hempi haltijatar“ usw. ist gegenüber dem Rest des Satzes nicht im Forte zu singen.



und enthält nur neun Verse – ist für einen Sibeliuschorsatz ungewöhnlich. Wiederum arrangierte er etliche Jahre später einen Chorsatz aus der Kantate separat, diesmal für Kinderchor (*Terve, Ruhtinatar!*), veröffentlichte ihn aber nicht.

Im Frühjahr 1897 komponierte Sibelius die *Kantaatti tohtorin- ja maisterinvihkijäisissä* JS 106 für Sopran, Bariton, gemischten Chor und Orchester anlässlich der Promotionsfeier am 30. Mai 1897. Die Partitur dieses Werkes hat sich nicht erhalten und auch das Stimmenmaterial ist zum größten Teil verloren gegangen. So fehlen beispielsweise die kompletten Streicherstimmen; neben den Posaunen- und Schlagwerkstimmen sind nur noch die für die erste Trompete und das erste Horn vorhanden. Da der wahrscheinlich während der Proben benutzte Klavierauszug ebenfalls nur fragmentarisch erhalten ist, lässt sich nicht einmal mehr die formale Gliederung des Stückes eruieren, ganz zu schweigen von der gekürzten Fassung, die offensichtlich bei der Feier zur Aufführung gelangte. Auch eine Auswertung des Textes – er stammt von August Valdemar Forsman, der seinen Namen 1908 in Koskimies fennisierte –, der separat veröffentlicht wurde, hilft hier nicht weiter, denn wie im Falle von JS 104 behandelte Sibelius seine Textvorlage sehr frei und wich beispielsweise völlig von der in der Dichtung vorgegebenen Gliederung ab.<sup>86</sup> Aus dieser Kantate nahm Sibelius zehn Chorsätze heraus, arrangierte sie für gemischten Chor a cappella und publizierte sie 1899 als Opus 23. In dieser Form haben es die Chöre seiner *Promotionskantate* aus dem Jahre 1897 in Finnland zu großer Popularität gebracht. Die Sammlung besteht zwar aus zehn Sätzen, hat aber nur neun Nummern, denn Sibelius schloss die kurzen Sätze *Soi kiitokseksi Luojan* und *Tuule, tuule, leppeämmin* zu einer Nummer, op. 23, Nr. 6a und b, zusammen. Der erstgenannte Satz ist mit Sicherheit der bekannteste der Sammlung. Bis 1986 (s. o.) blieb es die einzige Komposition Sibelius', die Eingang in das finnische evangelische Gesangsbuch gefunden hat.<sup>87</sup> Op. 23, Nr. 6a erfuhr darüber hinaus im Jahre 1913 eine weitere Umarbeitung für Frauenchor a cappella,<sup>88</sup> und nach Timo Virtanen zitiert Sibelius sein Kirchenlied auch in seiner 3. *Symphonie* op. 52 (entstanden 1904–1907).<sup>89</sup>

Von seinen groß besetzten akademischen Gelegenheitskompositionen der 1890er-Jahre sind also nur die beiden Kantaten JS 104 und 105 so weit erhalten, dass Rückschlüsse auf Faktur und Form möglich und sinnvoll sind. Beide sind formal im Wesentlichen identisch, wenn man den dritten Satz der *Promotionskantate* unberücksichtigt lässt, der zum größten Teil ein Instrumentalsatz ist und dessen Platz und Funktion innerhalb der feierlichen Zeremonie ihn vollkommen von den beiden ersten Sätzen abheben. Beide Werke bestehen so gesehen aus je zwei Sätzen, von denen die zweiten länger und abwechslungsreicher als die ersten sind. Alle Sätze sind als klangliche Steigerung angelegt, und beide Werke münden in ein massiv orchestriertes Finale im zweiten Satz. Die Besetzung der beiden Kantaten ist, abgesehen vom Fehlen von Solosängern in JS 104, ähnlich: In der *Krönungskantate* ist die Flöte nur einfach besetzt, Pauken und Tuba fehlen. Vergleicht man den Aufbau dieser Stücke aber mit akademischen Gelegenheitskantaten außerhalb Finnlands, ergeben sich einige Unterschiede.

<sup>86</sup> Dahlström, *Sibelius. Verzeichnis seiner Werke*, S. 92 f.

<sup>87</sup> Es hat dort die Nummer 462 (*Suomen evankelis-luterilaisen kirkon Virsikirja*, S. 389).

<sup>88</sup> Dahlström, *Sibelius. Verzeichnis seiner Werke*, S. 93–98.

<sup>89</sup> Timo Virtanen: *Jean Sibelius Symphony No. 3. Manuscript Study and Analysis*, (*Studia musica* Bd. 26) (Diss.) Helsinki 2005, S. 135 f.

Im Jahr 1877 beging die Universität Uppsala ihr 400-jähriges Bestehen. Bei der Feier des Jubiläums am 5. September wurde eine *Festkantate* Jakob Axel Josephsons (1818–1880), der seit 1849 „director musices“ war,<sup>90</sup> auf einen Text des Dozenten Carl David af Wirsén gesungen. Sie besteht wie die genannten Sibelius-Kantaten ebenfalls aus zwei Abteilungen. Wie bei JS 105 beginnt der erste Satz mit einem strophischen Gesang des Chores, erst danach kommen die Solisten ins Spiel. Der zweite Satz, der wesentlich weniger Text als der erste enthält, endet wie bei Sibelius mit einem Tutti von Solisten und Chor.<sup>91</sup> Zwischen den beiden Abteilungen wurden die Reden der Veranstaltung gehalten, beginnend mit der Begrüßungsansprache des Rektors, gefolgt von den aus ganz Europa angereisten Repräsentanten anderer Universitäten.<sup>92</sup> Josephson steuerte des Weiteren zu der tags darauf stattfindenden Promotionsfeier eine Kantate auf einen Text von Viktor Rydberg (1828–1895) bei, welcher bei dieser Veranstaltung den Titel eines Ehrendoktors erhielt.<sup>93</sup> Sie folgt einem anderen formalen Schema. Nach einer einleitenden Abteilung von Chor- und Solosätzen folgten vier den einzelnen Fakultäten gewidmete Chorsätze, zum Teil mit Beteiligung der Solisten, die immer nach den jeweiligen Promotionen gesungen und gespielt wurden.<sup>94</sup> Während der Promotionen waren Chorkompositionen anderer Komponisten zu hören.<sup>95</sup> Auch Niels W. Gades *Promotionskantate* (1879) ist so strukturiert,<sup>96</sup> allerdings erklangen 1929 bei ihrer Wiederaufführung die einzelnen Abschnitte, während Promotor und Promovenden der jeweiligen Fakultät ihre Aufstellung nahmen, also unmittelbar vor der eigentlichen Promotion.<sup>97</sup> Dieser mindestens sechs Sätze umfassende Typus der Promotionskantate wurde in Helsinki in den 1890er-Jahren offenkundig nicht gepflegt. Vielmehr weist Sibelius' *Promotionskantate* JS 105 formal eher Gemeinsamkeiten mit der zweisätzigen *Festkantate* Josephsons auf. Es bedürfte weiterer Erforschung zur Klärung der Frage, ob sich diese Beobachtung möglicherweise auf die finnischen Kantaten für Promotionsfeiern im 19. Jahrhundert verallgemeinern lässt, d. h. ob sie in dieser Zeit generell eher zweisätzlich waren und damit die unterschiedlichen Fakultäten prinzipiell unberücksichtigt ließen.

Neben seinen groß besetzten und vergleichsweise umfangreichen drei Auftragskantaten schrieb Sibelius in seiner Zeit als stellvertretender Universitätsmusikdirektor noch zwei kleinere Werke für feierliche Veranstaltungen. Am 25. Mai 1896 wurde ein

<sup>90</sup> Unter seinen Werken sind viele Kantaten für akademische Feiern, z. B. acht Kantaten für die Verleihung der Magistergrade in den Jahren zwischen 1851 und 1875 (Tobias Norlind, *Allmänt musiklexikon*, Bd. I, S. 442–445).

<sup>91</sup> *Upsala [sic!] Universitets Fyrahundraårs Jubelfest. September 1877*, Stockholm 1879, S. 38–42.

<sup>92</sup> *Ibid.*, S. 42–65.

<sup>93</sup> Gero v. Wilpert: *Lexikon der Weltliteratur*, Stuttgart 1963, S. 1156.

<sup>94</sup> *Upsala Universitets Fyrahundraårs Jubelfest*, S. 90–115.

<sup>95</sup> Die Promotion der Theologen erfolgte zu den Klängen des *Halleluja* aus Händels *Messias*. Danach war der Abschnitt *Theologia* aus der zweiten Abteilung von Josephsons *Promotionskantate* zu hören. Während der Promotion der Juristen wurde Mendelssohns 98. *Psalm* op. 91 gesungen, als der Promotor vom Katheder stieg, wurde der *Jurisprudenz* überschriebene Kantatensatz angestimmt. Es schloss sich die Promotion der Mediziner an, zu der der Männerchorsatz *Du som verldar har till rike* von [Otto ?] Lindblad gesungen und ein Bläasersatz gespielt wurde, auf die der Kantatensatz *Medicina* folgte. Der Schluss-Satz der Kantate von Josephson, *Philosophia*, erklang nach einem „Epilog“ des Promotors. Die gesamte Veranstaltung wurde mit dem Gesang des Chorals *Vår Gud är oss en väldig borg* („Ein feste Burg ist unser Gott“), begleitet von Orgel und Orchester beschlossen – ob dieses Arrangement von Josephson stammte, ist nicht zu ermitteln. Zum Auszug, den der schwedische König anführte, wurde *Gustaf Adolfs-marschen* von dem Studentenchor gesungen (*ibid.*, S. 97, 101, 105, 113–116).

<sup>96</sup> Sie besteht aus 11 Sätzen [Dan Fog: *N. W. Gade-Katalog. En fortegnelse over Niels W. Gades trykte kompositioner*, Kopenhagen 1986, S. 60].

<sup>97</sup> Povel Fønss (Hrsg.), *Promotionsfesten den 1. Juni 1929*, S. 9 passim.

Gedenkstein für einen ehemaligen Professor, den Geburtshelfer Josef Pippingsköld, enthüllt. Für diesen Anlass komponierte Sibelius auf den lateinischen Text „Natus in curas“ des Helsinkier Latinisten Fridolf Gustafsson seine *Hymne* op. 21 für Männerchor a cappella.

Moderato.

Tenor I-II  
Baß I-II

Ten. I-II.  
Baß I-II.

Ten. I-II.  
Baß I-II.

Na - tus in cu - ras ho - mo

so - lis ac - stu hau - rit

ex - cel - sus ca - li - dum la - bo - rem

Gänzlich untypisch für einen Sibelius-Chorsatz ist, dass sich die Stimmen fast ausschließlich in Ganzen und Halben bewegen und die Rhythmik insgesamt sehr schlicht gehalten ist, indem z. B. ternäre rhythmische Unterteilungen ganz vermieden werden. Dies verleiht der Chorpartitur ein historisierendes Aussehen. Es kommen ferner zwei Unisonopassagen vor (T. 52–56 und 76–81), und auch die strikt diatonisch gesetzten Anfangsverse, die im weiteren Verlauf des Stückes wieder aufgenommen werden – es ist in der ABA'-Form vertont –, sprechen dafür, dass Sibelius einen zumindest vom Notenbild her altertümlich strengen Satz abliefern wollte; klanglich ist es das Stück allerdings durchaus nicht. So kommen etliche harmonisch überraschende Wendungen darin vor (etwa T. 38/39) und wie die meisten seiner Chorsätze ist auch *Natus in curas* strikt homophon. 1898 überarbeitete er das Werk und veröffentlichte es.<sup>98</sup>

Möglicherweise komponierte Sibelius auch *Laulu Lemminkäiselle* (Gesang für Lemminkäinen), op. 31, 1 für Männerchor und Orchester eigens für ein akademisches Festkonzert der YL. Das kurze, 1896 entstandene Werk hat eher den Charakter einer einlei-

<sup>98</sup> Dahlström, *Sibelius. Verzeichnis seiner Werke*, S. 82 f.

tenden Fanfare als eines abgeschlossenen Stückes. Darin verwendet er Themen aus der Erstfassung der Tondichtung *Lemminkäinen palaa kotitiensäälle* („Lemminkäinen zieht heimwärts“) von 1895, des nunmehrigen vierten Satzes seiner *Lemminkäinensuite* op. 22 für Orchester.<sup>99</sup> Zum Ende seiner aktiven Komponistenlaufbahn beschäftigte er sich wieder mit dem Stück, ohne aber eine Neubearbeitung vorzunehmen.<sup>100</sup>

Schließlich entstand anlässlich des 100-jährigen Geburtstages Johan Vilhelm Snellmans (1806–1881), der an der Universität feierlich begangen wurde, gewissermaßen als Nachzügler unter Sibelius' akademischen Gelegenheitsmusiken die Kantate *Vapautettu kuningatar* („Die gefangene<sup>101</sup> Königin“), op. 48 für gemischten Chor und Orchester zu Beginn des Jahres 1906. Zwar hatte die Universität eine Kantate bestellt, was Sibelius abgeliefert ist allerdings eher als Ballade für Chor und Orchester zu bezeichnen. Damit folgte er einer allgemein vorherrschenden Tendenz in der kontinentalen Chormusik dieser Zeit, denn die Durchdringung der beiden Gattungen Chorballette und weltliche Kantate lässt sich auch in Deutschland im späten 19. Jahrhundert allerorten feststellen, d. h. die meisten groß besetzten weltlichen Werke für Chor und Orchester wurden in dieser Zeit auf Balladentexte gesetzt.<sup>102</sup> Der Text stammt wiederum von Paavo Cajander und stellt eine unschwer zu entschlüsselnde Allegorie<sup>103</sup> auf die damalige politische Situation im Lande dar. Die Uraufführung leitete Sibelius selbst.<sup>104</sup> Snellman war Professor in Helsinki und ist eine der wichtigsten Figuren in der Geschichte Finnlands. Diese Feier, die auf die Rücknahme der diktatorischen Vollmachten des Generalgouverneurs durch den Zaren erfolgte,<sup>105</sup> geriet zu einer groß angelegten patriotischen Triumphveranstaltung. Es ist zu vermuten, dass der Anlass selbst – und nicht der Auftraggeber – Sibelius dazu brachte, den Kompositionsauftrag anzunehmen. Schließlich hatte er schon damals einen Ruf als wichtigster Komponist seines Landes zu verlieren und hätte sich, wäre er dem Wunsch der Universität nicht nachgegeben, salopp gesagt um die Gelegenheit gebracht, seinen Namen neben dem des finnischen „Nationalphilosophen“ Snellman<sup>106</sup> in den Zeitungen lesen zu können.

Dieser Punkt ist im Fall von Sibelius nicht ohne Belang. Zeitlebens verfolgte er das publizistische Geschehen um sein Werk sehr genau und ließ sich selbst noch als arrivierter, im eigenen Lande hoch angesehener und auch im anglo-amerikanischen Raum erfolgreicher Komponist von negativen Kritiken völlig aus dem seelischen Gleichgewicht bringen. Dies zeigen zahlreiche seiner Tagebucheinträge. Umgekehrt konnte eine lobende Erwähnung seiner Musik oder seines Namens in den Zeitungen ihn anspornen und motivieren.

Allerdings scheint er die Musik, die er dann komponierte, als nicht sehr wertvoll erachtet zu haben, denn er nannte sein op. 48 schon während der Entstehungszeit „eine

<sup>99</sup> Die Suite kam durch die Zusammenstellung verschiedener Stücke mit unterschiedlicher Entstehungsgeschichte zustande und ist nicht als solche von Sibelius konzipiert worden.

<sup>100</sup> Dahlström, *Sibelius. Verzeichnis seiner Werke*, S. 135.

<sup>101</sup> Wörtlich übersetzt würde der Titel „Die befreite Königin“ lauten.

<sup>102</sup> Günter Schwanbeck: *Die dramatische Chorkantate der Romantik in Deutschland*, (Diss.), Düsseldorf 1938, S. 10 f.

<sup>103</sup> Der Titel erschien den Veranstaltern in diesem Zusammenhang als zu heikel, und so erlebte das Werk als *Siell' laulavi kuningatar* („Dort singt eine Königin“) seine Uraufführung (Salmenhaara, *Jean Sibelius ja Helsingin yliopisto*, S. 31).

<sup>104</sup> Dahlström, *Sibelius. Verzeichnis seiner Werke*, S. 225.

<sup>105</sup> Osmo Jussila, Seppo Hentilä und Jukka Nevakivi: *Politische Geschichte Finnlands seit 1809. Vom Großfürstentum zur Europäischen Union*, Berlin 1999, S. 86–96.

<sup>106</sup> *Ibid.*, S. 99.

Gelegenheitskomposition“.<sup>107</sup> Tatsächlich ist das Werk, gerade wenn man es mit den früheren Universitätskantaten vergleicht, rhythmisch und klanglich recht eintönig geraten und wirkt mit seiner gewaltsamen Steigerung am Schluss nicht sehr überzeugend.

1919 entstand dann als Sibelius' letztes Stück für die Universität Helsinki der *Promootiomarssi* für Orchester JS 155 für die Promotionsfeier am 31. Mai. Die musikalische Leitung bei der Uraufführung oblag diesmal Robert Kajanus. Möglicherweise ist dieser Marsch in die Reihe von Sibelius' erfolglosen Versuchen zu zählen, ein dem *Valse triste* vergleichbar populäres und damit finanziell einträgliches Werk zu etablieren,<sup>108</sup> denn die Rechte an diesem Stück hatte sein Verlag K. G. Fazer zu für Sibelius sehr ungünstigen Konditionen an Breitkopf & Härtel verkauft, so dass er für den *Valse triste* nur minimale Tantiemen erhielt. Ohne Erfolg bot er den *Promotionsmarsch* Breitkopf & Härtel als sein Op. 91b zur Veröffentlichung an.<sup>109</sup>

Für die Universität Helsinki komponierte Sibelius nach 1897 also nur noch ganz vereinzelt. Die längsten und gewichtigsten seiner Werke für seine ehemalige Alma Mater entstanden zwischen 1894 und 1897. Der Grund dafür liegt auf der Hand: Es ging ihm bei den Universitätskompositionen dieser Jahre darum, sich als Nachfolger Faltins ins Spiel zu bringen. Allgemein wurde ihm auch zugesichert, dessen Stelle an der Universität zu bekommen, und im Frühjahr 1897 bestimmte ihn das Konsistorium der Universität mit großer Mehrheit zum neuen Musikdozenten. Sibelius hatte jedoch einen mächtigen Feind in St. Petersburg, den Ministerstaatssekretär Woldemar v. Daehn (1838–1900), der stellvertretend die Geschäfte des Kanzlers der Universität versah. Ihm waren Nachrichten über die missglückte Aufführung der *Glückwunschkantate* JS 104 zu Ohren gekommen, was von ihm und anderen hohen Beamten im Zarenreich als ein Akt des nationalistischen Aufbegehrens gegen die russische Herrschaft über Finnland gewertet wurde. Daehn ernannte über die Köpfe des Konsistoriums hinweg Sibelius' Konkurrenten, Robert Kajanus, zu Faltins Nachfolger, der die Stelle dann auch erhielt.<sup>110</sup> Sibelius räumte seinen Posten im Juli desselben Jahres. Dieses Ereignis war für den psychisch schon damals recht labilen Sibelius ein Schock. Er hat sich nie wieder um eine Stelle an einer Hochschule beworben oder überhaupt Bemühungen in dieser Richtung unternommen, ganz im Gegenteil: Seinen Unterrichtsverpflichtungen als Lehrer für Musiktheorie und Geige an Wegelius' Musikinstitut, der heutigen Sibelius-Akademie,<sup>111</sup> und Kajanus' Orchesterschule in Helsinki bis zum Jahr 1910 kam er – wenn überhaupt – stets nur sehr widerwillig nach. Als er 1912 am Wiener Konservatorium als Nachfolger von Robert Fuchs im Gespräch war, bekundete er sein Desinteresse.<sup>112</sup> Selbst, als man ihm 1920 eine sehr gut entlohnte Professur für Komposition an der Eastman school for music, Rochester (USA), anbot – das Geld hätten er und seine Familie zu dieser Zeit dringend gebraucht –, lehnte er nach einigem Zögern ab.<sup>113</sup> Es scheint, als habe er sich nach

<sup>107</sup> Brief an Robert Lienau vom 6. April 1906 (zit bei: Dahlström, *Sibelius. Verzeichnis seiner Werke*, S. 225).

<sup>108</sup> Sein musikalisch zweitklassiger *Valse chevaleresque* op. 96c, der 1921 kurz nach der Ablehnung des *Promotionsmarsches* durch Breitkopf & Härtel entstand, ist das prominenteste Werk dieser Kategorie. Sibelius glaubte fest an den Erfolg des Stückes, der dann aber ausblieb (Tawaststjerna, *Sibelius*, Bd. III, S. 213 ff.).

<sup>109</sup> Dahlström, *Sibelius. Verzeichnis seiner Werke*, S. 593.

<sup>110</sup> Tawaststjerna, *Sibelius*, Bd. I, S. 273.

<sup>111</sup> *MGG2*, Sachteil Bd. IV, Sp. 260.

<sup>112</sup> *MGG2*, Personenteil Bd. XV, Sp. 716.

<sup>113</sup> Tawaststjerna, *Sibelius*, Bd. III, S. 207.

den unerfreulichen Ereignissen von 1897 nicht mehr zugetraut, an einer Akademie zu unterrichten.

Fassen wir zusammen: Sibelius' Verbindungen zur Universität Helsinki waren zahlreich und vielfältig. Fast alle seine großen Werke erlebten in ihrem Festsaal ihre Uraufführung, ohne eigens für die Universität komponiert gewesen zu sein. Bei den Kompositionen für diese Universität bzw. die dort beheimateten Vokalensembles lassen sich solche unterscheiden, die im weiteren bzw. im engeren Sinne für die Hochschule bestimmt waren. Zu ersteren gehören die für die YL und S.L. komponierten A-cappella-Chorsätze, zu den letzteren neben einigen kleineren Stücken die nicht selten prunkvoll instrumentierten, groß besetzten Kantaten JS 104–106. Innerhalb dieser im engeren Sinne ins Universitäre gehörenden Gruppe von Werken lassen sich wiederum solche unterscheiden, die ganz in dem Anlass aufgehen, für den sie entstanden, also in der musikalischen Ausstattung einer akademischen Zeremonie, und solche, mit denen Sibelius auch eigene Zwecke verfolgte. Dabei zeigte sich einmal mehr die kulturelle Orientierung Finnlands nach Westen und Süden.<sup>114</sup> Dass Sibelius vieles aus all den Werken, die im weiteren wie im engeren Sinne mit der Universität Helsinki zusammenhängen, neu arrangierte und mitunter in dieser Form veröffentlichte, hat mehrere Gründe: Zum einen war er in seiner gesamten aktiven Zeit als Komponist stets hoch verschuldet und – vor allem in den Jahren des Ersten Weltkriegs und danach – darauf angewiesen, so viel wie möglich zu publizieren. Wohl deshalb wählte er beispielsweise aus den beiden Promotionskantaten, an deren Veröffentlichung er vermutlich nie ernsthaft dachte (allein schon deshalb, weil es keinen Markt für finnische Universitätsmusiken gab), Chorsätze aus und bot sie seinen Verlegern an. Die Arrangements dienten zumeist dazu, die Sätze in eine gebräuchlichere Besetzung zu bringen, z.B. im Fall von op. 18 einige Sätze für einen hochkarätigen Männerchor für einen durchschnittlichen gemischten Chor umzuschreiben. Dies geschah, so darf man unterstellen, um die Tantiemen-Einnahmen zu erhöhen. Zum anderen scheint ihn etwa im Falle von *Rakastava* das Stück in der ursprünglichen Fassung noch nicht überzeugt zu haben. Vielleicht spielte dieser Punkt auch bei anderen Arrangements eine Rolle, denn Überarbeitungen sind zwar in Sibelius' Schaffen recht häufig, aber nicht unbedingt als ein Zeichen kompositorischer Unfruchtbarkeit zu werten. Wie nicht zuletzt die erhaltenen Skizzen zu seinen Symphonien zeigen, war Sibelius um melodische wie harmonische Einfälle nie verlegen, bevor er in sein letztes, großes Schweigen verfiel. Es ist also generell nicht zu sagen, ob seine Arrangements älterer Stücke zeitsparender waren, als es die Niederschrift neuer Kompositionen gewesen wäre.

### 3. Jean Sibelius' Gelegenheitskompositionen

Abschließend sei kurz der Frage nachgegangen, inwiefern sich, wie etwa Tawaststjerna behauptete, Sibelius Auftragswerke für die Universität von ihrer musikalischen Faktur her als „Gebrauchsmusik“ bzw. „Gelegenheitsmusik“<sup>115</sup> klassifizieren lassen, d. h. ob

<sup>114</sup> Dies ist nicht bis ins Letzte auseinanderzuhalten: „I stor utsträckning avspeglade det svenska offentliga musiklivet det som ägde rum på kontinenten, särskilt i Tyskland.“ (Leif Jonsson und Martin Tegen (Hrsg.), *Musiken i Sverige*, Bd. III, S. 390).

<sup>115</sup> „Gebrauchsmusik“ im Sinne von leicht mit Laien aufzuführender Musik ist an dieser Stelle nicht gemeint, denn die Universitätskantaten übersteigen das Können eines durchschnittlichen Laienchors – und erst recht eines Laienorchesters – bei weitem.

sich gegenüber seinen Hauptwerken Unterschiede benennen lassen. Das Thema der Unterscheidung von Haupt- und Gelegenheitswerk bei Sibelius soll hiermit nur um einen Aspekt ergänzt werden, denn in jüngster Zeit ist die bislang in der Sibeliusforschung vertretene Trennung von Werken zum Broterwerb gegenüber den „eigentlichen“ Werken zumindest vorsichtig infrage gestellt worden.<sup>116</sup>

Zunächst ist hier der formale Aspekt in Anschlag zu bringen. Sibelius' Symphonien sind formal wesentlich komplexer als alle seine Kompositionen für die Universität. Seit seiner 3. *Symphonie* ist deutlich das Bestreben erkennbar, traditionelle Formen zu verlassen, ein Prozess, der Sibelius viel Kraft kostete. Wie aus seinem Tagebuch hervorgeht, stand der Verlauf eines Symphoniesatzes oft noch nicht während der Vertonung fest. Viele Einträge belegen, dass das Komponieren dieser Stücke für ihn vor allem darin bestand, aus dem musikalischen Material, den Themen und Motiven, eine Form zu gewinnen, innerhalb derer sie optimal entwickelt werden konnten. Kurz vor Abschluss zweier zentraler Werke, der 4. *Symphonie* op. 63 und der Drittfassung der 5. *Symphonie* op. 82, finden sich in seinem Tagebuch zwei beinahe wortgleiche Einträge: „Kämpat med Gud“ („mit Gott gekämpft“).<sup>117</sup> Es geht zwar auch ohnedies deutlich aus den Worten hervor, was gemeint ist, doch handelt es sich dabei möglicherweise um ein Zitat aus dem Alten Testament, eine Anspielung auf Jakobs Kampf am Jabbok (Gen. 32, 23–33).<sup>118</sup> (Wie Mäkelä zu Recht hervorhebt, ist das Religiöse bei Sibelius bislang noch überhaupt nicht erforscht.<sup>119</sup> Es steht fest, dass Sibelius in einem Pfarrhaus aufwuchs und sicherlich mit den wichtigsten biblischen Texten vertraut war.)

Sollte das tatsächlich der Fall sein, wäre damit nicht nur das Anstrengende, sondern letztlich der Erfolg – und zwar durchaus in kosmischen Dimensionen – des ganzen Unterfangens betont, denn wenige Tage nach diesen Einträgen waren die beiden Partituren vollendet. Es scheint so, als wäre Sibelius hier der endgültige formale Verlauf der Symphonien aufgegangen. Komponieren bedeutete für ihn also das Umgehen mit formalen Problemen, ein Arbeiten gegen Widerstände des Materials, deren erfolgreiche Lösung, um in der religiösen Lesart zu bleiben, der Erfahrung des Tremendum, einer ehrfurchtsvollen Erschütterung gleichkam. Die Vollendung dieser Werke ergab sich also seiner Ansicht nach aus der musikalischen Logik, der er folgte, während die formalen Abläufe seiner Vokalwerke auf einen vorgegebenen Text Rücksicht zu nehmen hatten.

Damit sind wir bei einem zweiten wichtigen Moment von Sibelius' Art zu komponieren gelangt. Seit seiner 3. *Symphonie* op. 52 werden die Entstehungszeiten seiner wichtigsten Werke, bei denen die Symphonien unstrittig die erste Stelle einnehmen, deutlich länger. Sibelius schrieb sie in der Regel ohne zeitlichen Druck, auch wenn er sich zuweilen zu Terminen verpflichtete. Dies war aber bei keiner seiner Universitätsmusiken aus den 1890er-Jahren der Fall. Die Kantaten wurden immer buchstäblich in letzter Minute vollendet. Sibelius fehlte es also zum einen an Freiraum für seine „herrliche Trance“, als

<sup>116</sup> MGG2, Personenteil Bd. XV, Sp. 730.

<sup>117</sup> Einträge vom 15., 28. März und 2. April 1911: „Kämpar med Gud! [...] Kämpar för lifvet med [4.] Sinfonien [...]. Sinfonien ‚färdig‘“; Eintrag vom 22. April 1919: „Sinfonia V [...] färdig i sin slutliga form. Kämpat med Gud. Mina händer skaka så att jag knappast kan skriva.“ (Fabian Dahlström (Hrsg.): *Jean Sibelius. Dagbok 1909–1944*, Helsinki und Stockholm 2005, S. 73 f. und 285).

<sup>118</sup> Parallelstellen im Alten Testament und zur theologischen Problematik dieser Stelle s. Claus Westermann: *Biblischer Kommentar Altes Testament*, 2. Teilband: *Genesis 12–36*, Neukirchen 1981, S. 629 f. und 635.

<sup>119</sup> MGG2, Personenteil Bd. XV, Sp. 734.

welche er den Zustand titulierte, in dem er Musik entwarf, zum anderen jedoch an Zeit für Korrekturen und Überarbeitungen, die zu einem wesentlichen Bestandteil seines Komponierens gehören. Weder die harmonische Struktur noch der formale Verlauf, die klangliche „Dramaturgie“ eines seiner Gelegenheitsstücke, können mit den ungleich komplexeren musikalischen Entwicklungen in seinem symphonischen Werk konkurrieren, sondern Sibelius hielt sich hier an übersichtliche, oft vom Text vorgegebene formale Abläufe, an gebräuchliche Taktarten und an periodisch regelmäßige Strukturen. Die Frage, ob Sibelius selbst ein Werk als Gelegenheitsmusik ansah, ist mit ‚ja‘ zu beantworten, sofern er es nicht veröffentlichte bzw. nicht mit einer Opusnummer versah. Doch auch einige seiner veröffentlichten und in den Werkkanon aufgenommenen Stücke, z.B. *Vapautettu kuningatar*, wurden von ihm als Gelegenheitswerke bezeichnet. Obwohl sich Sibelius als Symphoniker eher traditioneller Besetzungen bediente, ist der Umstand, dass bei seinen Gelegenheitsmusiken die Besetzung im Groben bereits von vorneherein feststand, möglicherweise bei der Vertonung hinderlich gewesen und könnte erklären, weshalb er beispielsweise sehr lange mit der Ablieferung von Werken wie der *Vapautettu kuningatar* auf sich warten ließ. Schließlich ist es wahrscheinlich auch der kompositorischen Entwicklung Sibelius' zu verdanken, dass er sich nach seinen letztlich erfolglosen Bemühungen um die Stelle des Universitätsmusikdirektors in Helsinki offensichtlich nicht mehr als Komponist großformatiger Chormusik mit Orchesterbegleitung präsentieren wollte. Betrachtet man seine vier letzten Symphonien, so ist das Bestreben nach einer gedrängten, tonal mitunter uneindeutigen auf Wiederholung von Abschnitten häufig verzichtenden Tonsprache deutlich zu erkennen, paradigmatisch in der 4. *Symphonie*. Mit Sicherheit aber schien ihm diese Art von Musik für offizielle Anlässe, zu denen seine Gelegenheitswerke erklangen, unangebracht zu sein, zumal die Verse seiner Textvorlagen gewisse Analogiebildungen erfordern.

Wie sich bei der Betrachtung der beiden umfangreichen erhaltenen Universitätskantaten zeigte, sind auch unter den eindeutig als Gelegenheitswerke zu klassifizierenden Stücken solche, bei denen Sibelius die Möglichkeit nutzte, mit Orchestration und Sprachvertonung zu experimentieren. Hier kam es ihm offenkundig darauf an, klanglich abwechslungsreiche, wirkungsvolle Musik zu schreiben. Der Grund, weshalb die *Promotionskantate* JS 105 gegenüber der *Festkantate* JS 104 origineller und stilistisch profilierter erscheint, liegt zum einen an dem Text, der von einem Dramatiker stammte und Sibelius erlaubte, mit verschiedenen Arten von solistischem Zwiesengesang zu arbeiten (wie er ihn für seine Oper *Båtens skapelse* gebraucht hätte), zum anderen an dem selbst für skandinavische Verhältnisse exzeptionell hohen Stellenwert, den die Promotionsfeier im kulturellen Leben des Landes besaß. Dass es Sibelius auch unter großem zeitlichem Druck gelang, Musik mit großem Erfolgspotenzial zu komponieren, belegt die Rezeptionsgeschichte der aus den beiden *Promotionskantaten* entnommenen A-cappella-Chorsätze. Da sie als Ganze jedoch unveröffentlicht blieben, bilden sie lediglich einen Beitrag zur Geschichte der weltlichen Kantate in Finnland ohne diese Geschichte in nennenswerter Weise beeinflusst zu haben.<sup>120</sup>

<sup>120</sup> Erst in den letzten Jahren sind erste Einspielungen erschienen: 1999 von der Kantate JS 104 und den ersten beiden Sätzen von JS 105 (ODE 936-2); der dritte Satz von JS 105 wurde erstmals 2005 aufgenommen (BIS-CD-1365).



---

## BERICHTE

---

Hildesheim, 16. bis 18. Februar 2007:

### „Performativität und Performance. Geschlecht in Musik, Bildender Kunst, Theater und Neuen Medien“

von Katrin Losleben und Julia Cramer, Köln

Unter der Überschrift „Performativität und Performance. Geschlecht in Musik, Bildender Kunst, Theater und Neuen Medien“ luden Waltraud Ernst (Geschäftsführerin des Zentrums für Interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung der Hochschule für Angewandte Wissenschaft und Kunst, der Fachhochschule Hildesheim/Holzwinden/Göttingen und der Stiftung Universität Hildesheim) sowie Marion Gerards (Raeren/Belgien) und Martina Oster (Hildesheim) zu einer internationalen, interdisziplinären Fachtagung ein, die in Kooperation mit der Fachgruppe Frauen- und Genderstudien der Gesellschaft für Musikforschung stattfand. Die Tagung wurde finanziert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft, der Mariann Stegmann Foundation und dem Niedersächsischen Ministerium für Wissenschaft und Kultur. In drei Tagen trug man in insgesamt 27 Vorträgen sowie in elf Performances und Installationen zu einer besonders in den Genderstudien präsenten Debatte bei.

Im Einführungsvortrag definierte Sigrid Nieberle (Bielefeld) die Begrifflichkeiten: Performativität meint im Sinne Judith Butlers die Normierung und gleichzeitige Reproduktion geschlechtlicher Zuordnungen, Performanz hingegen die jeweils situations- und personenbezogene, flüchtige Inszenierung. Verdeutlicht wurde dies an Beispielen wie dem sich verbeugenden Diener des Octavian nach einer Aufführung, der die Grenzen von Performanz und Performativität im liminalen Raum des Applauses deutlich zur Schau stellt, sowie den vielschichtigen medialen Inszenierungen der Biographien berühmter Sängerinnen wie Cecilia Bartoli, Maria Callas oder Jessye Norman.

Die Bandbreite der unter dem Blickwinkel der Geschlechtsperformativität und -performanz untersuchten Gegenstände reichte in den folgenden Beiträgen von Genderinszenierungen fiktiver Gestalten auf der Operetten-, Opern- und Theaterbühne (Kordula Knaus, Graz/New York, Marion Saxer, Frankfurt am Main und Miriam Dreysse, Gießen) und im Film der Gegenwart (Patricia Feise-Mahnkopp, Oldenburg, Angela Koch, Bochum) über reale Figuren auf der Bühne (Claudia Thorun, Berlin, über Sarah Bernhardt) und in den Medien (Rebecca Grotjahn, Paderborn/Detmold, über Zarah Leander im Nationalsozialismus) bis hin zur Verhandlung der Geschlechterrollen in Hochzeitsliedern der frühen Neuzeit von Johann Rist (Katharina Hottmann, Hamburg).

Einen weiteren Strang bildeten die Untersuchungen zu Künstlerinnen und Künstlern, zu der Frage nach performativen Aspekten in der Verehrung von Personen (Antje Ruhbaum, Berlin) und möglichen Dekonstruktionen von Genderdichotomien in Arbeiten einzelner Künstlerinnen (Heike Frey, München, über Cornelia Müller oder Peggy Mädler, Berlin, über Christoph Schlingensiefels *AREA 7/Matthäusexpedition*). Ebenfalls kritisch befragt wurden Genderinszenierungen in den Performances von (fast ausschließlich männlichen) Laptop-Künstlern im Bereich experimenteller elektronischer Musik (Kirsten Reese, Berlin) und in Subkulturen wie der Industrial-Musikszene (Dunja Brill, Berlin) sowie die Wiederentdeckung der Performance und damit der Performativität des künstlerischen Subjekts in der akusmatischen Musik um Pierre Schaeffer (Tatjana Böhme-Mehner, Halle/Leipzig).

Die Komparatistin Annette Jael Lehmann (Berlin) pointierte im Abschlussvortrag mit ihrer Darstellung der Reinszenierung von Genderbildern (und damit ihrer Dekonstruktion und neuen Identitätskonstruktion) in Videoperformances (Joan Jonas, Ulrike Rosenbach) und zeitgenössischen Fotografien (u. a. Yasumasa Morimura und Collier Schor) die Inhalte der Tagungsbeiträge, wobei sie auch den Aspekt der Selbstreflexion in die Überlegungen mit einbezog.

Wissenschaftstheoretisch gestützt wurde die Tagung durch einen Vortrag der Kunsthistorike-

rin Susanne Lummerding (Wien), die eine Re-Definition der Kategorien ‚SEX/Geschlecht‘, ‚Medialität‘ und ‚das Politische‘ entwickelte. Methodische Fragestellungen wurden von Sanna Iitti (Helsinki) aus musiksemiotischer, von Miriam Dreysse (Gießen) aus theaterwissenschaftlicher Perspektive und von Sabine Gebhardt Fink (Solothurn/Schweiz) aus einem kunsttheoretischen Blickwinkel erörtert.

Die Verknüpfung von Performance, theoretischem Diskurs und Lebensrealität fand sich auch im Konzept der Genderperformance *Bodycheck*. In einem Projektseminar hatten 23 Studentinnen und Studenten der Universität Hildesheim unter der Leitung von Melanie Hinz, Marc-Oliver Krampe, Sinje Kuhn und Claudia Mayer in einander beeinflussender theoretischer Rahmensetzung und szenischer Arbeit, spielend und diskutierend, genderspezifische Körperpraktiken gesucht und hinterfragt. Die dreiteilige Performance offenbarte in rücksichtsloser Klarheit zunächst performative Geschlechterinszenierungen und suchte schließlich im Schlussteil nach einer Brechung der binären Ordnung.

Mit ihrer Prämisse „Jede Aufführung (Performance) ist zugleich eine Ausführung (Performativität)“ initiierte die Fachkonferenz, die ihrem Tagungsthema entsprechend Performances in ihr Konzept integrierte, eine nachhaltige Diskussion über die Bedeutung von Performances bzw. künstlerischer Performativität für die gesellschaftliche Geschlechterkonstruktion.

## Cambridge, 11. bis 13. Mai 2007:

### „Language and Music as Cognitive Systems“

von Katrin Eggers, Hannover

Mit 44 Posterpräsentationen, fast 40 Vorträgen sowie Podiumsdiskussionen aus den unterschiedlichsten Fachbereichen und Ländern handelte es sich bei dieser vom Research Centre for English & Applied Linguistics sowie dem Centre for Music & Science organisierten Konferenz um einen sehr breit angelegten Kongress mit teilweise hoch spezialisierten Beiträgen. Für drei Tage bot die Universität Cambridge eine Schnittstelle für überwiegend empirisch-systematische Denkansätze verschiedener Disziplinen mit drei leitenden Fragestellungen: Gibt es eine strukturell erfassbare Syntax von Musik und wenn ja, wie und wo kann man sie in messbaren Daten erfassen? Wie, wo und unter welchen Bedingungen bilden sich diese Strukturen im Gehirn ab? Und schließlich: Welche Prozesse führen zum Erlernen von Strukturen in Musik und Sprache und kann man die Entwicklung solcher Prozesse phylogenetisch nachvollziehen?

Morris Halle vom Massachusetts Institute of Technology (MIT) und Nigel Fabb (Strathclyde) eröffneten die Vortragsfolge mit Ausführungen zur Quantifizierung syntaktischer Eigenschaften von Musik anhand von „sound patterns“ der Sprache. Dieser von Noam Chomsky, Roman Jakobson, Ray Jackendoff und Fred Lehrdal ausgehende Entwurf bildete die Grundlage für eine äußerst kontroverse Podiumsdiskussion. So bemerkte beispielsweise Eric Clarke (Sheffield), dass die relativ statische Annahme eines „grouping“ das Spielen mit Bedeutungen, wie sie schon ein einfacher Spondeus im Gedicht liefert, nicht erfassen kann. Brechtje Post (Cambridge) kritisierte, dass bisherige Modelle eine akzentorientierte Sprache wie das Französische gleich behandeln würden mit einer betonungsorientierten Sprache wie dem Englischen. Auch die rhythmischen Strukturierungen würden nicht angemessen erfasst, da sie in Musik und Sprache ganz unterschiedliche Funktionen einnehmen könnten, so Bert Vaux und Ian Roberts (Cambridge). Außerdem müsse man das ethnologisch konventionalisierte Sprachhören bedenken, so Aniruddh Patel (San Diego).

Dem Feld der musikalischen Syntax widmeten sich diverse weitere Vorträge und Posterpräsentationen. Als problematisch stellte sich allerdings die sehr einseitige musikalische Beispielwahl heraus, auf deren Grundlage mehrere generative Entwürfe aufgebaut wurden. (Unter anderem diesem Manko will man mit einem Nachfolgekongress 2008 in Tufts begegnen.)

Aniruddh Patel eröffnete die Sektion der Neurowissenschaften mit der Frage: Teilen Sprache und Musik einen „frame“ in den Gehirnaktivitäten? Mit dem kognitiven und neurowissenschaft-

lich modellierbaren Aspekt einer möglichen gemeinsam genutzten Syntax beschäftigte sich neben dem stark vertretenen MIT (David Pesetzky, Morris Halle, Jonah Katz, Mihir Sarkar, Barry L. Vercoe) auch das Leipziger Max Planck Institute for Human Cognitive and Brain Science (Stefan Koelsch, Claudia Männel, Christiane Neuhaus, Angela D. Friederici, Sonja Kotz, Nikolaus Steinbeis und Daniela Sammler). Insbesondere Stefan Koelsch konnte aufschlussreiche Überlegungen zur Prozessmodulation des Erlernens von musikalischen und sprachlichen Strukturen mittels eines ähnlich gearteten neuronalen Netzwerkes präsentieren.

Wilfried Gruhn (Freiburg im Breisgau) ging Fragen der Modifizierung des sprachlichen Lernprozesses durch Klang (vocal learning) nach und untersuchte zusammen mit Elke Ratzel und Ulrike Halsband (beide Freiburg) die Auswirkungen musikalisch unterstützten Lernens im bilingualen Unterricht. Diese Sektion wurde von Jamshed Bharucha (Tufts) mit Überlegungen zur musikalischen Kommunikation als Ergebnis nicht-propositionaler Gehirnzustände eingeleitet.

Tecumseh Fitch (St. Andrews) eröffnete die Sektion „Evolution“ mit einer äußerst lebendigen Darstellung von tierischer und menschlicher Sprachstruktur. Ihr folgten unter anderem Studien zu einzelnen Sprachgruppen und ethnologischen Fragestellungen. (Der Bereich der historischen Musik-, Sprach- oder Literaturwissenschaft war bis auf David Cram [Oxford] nicht vertreten.) Isabelle Peretz (Montreal) beendete mit ihrem Hauptvortrag über die Rolle der Modularität die Konferenz und leitete zur abschließenden, ergebnisreichen Diskussion über.

## Saarbrücken, 14. bis 16. Juni 2007:

### „Maria Theresias Kulturwelt“

#### von Thomas Hochradner, Salzburg

Interdisziplinarität, heutzutage vielfach Rahmen eines engagierten Konzeptes – beispielsweise als Lockvogel für Ringvorlesungen und Topos von Projektanträgen –, wird selten genug als Wegekreuz wissenschaftlicher Ansätze verstanden. Ein internationales Kolloquium, veranstaltet von der Arbeitsstelle für Österreichische Literatur und Kultur an der Universität des Saarlandes in Zusammenarbeit mit dem dortigen Musikwissenschaftlichen Institut und der Université de Paris IV – Sorbonne, erstrebte dagegen eben diese Konfrontation fachspezifischer Methoden und Einsichten in einer Bündelung von Referaten aus Bereichen der Literatur-, Kunst- und Musikwissenschaft. Nicht nur wechselseitige Anregungen ergaben sich daraus, sondern auch und vor allem eine Tiefenperspektive der Kulturwelt jener Regentin, deren Regierungszeit den habsburgischen Ländern gleichermaßen Konstanz sicherte wie sie ihnen neue Impulse verlieh. Die maria-theresianische Epoche entpuppte sich als kulturell und intellektuell aufregende Phase – viel zu profiliert und folgenreich, um bloß Zeit eines Umbruchs zu sein, doch zu vielschichtig andererseits, um anhaltende Maßstäbe zu setzen.

Verschiedene Fäden zogen sich durch die Referate: einmal die Historizität des Geschehens, das sich ohne Bezug zur Dynastie des Hauses Habsburg nicht fassen lässt, zum anderen die Verflechtungen zur Kulturwelt des einzigen wirklichen Konkurrenten auf der damaligen politischen Bühne, dem König von Frankreich. Pierre Béhar, Leiter der veranstaltenden Institution, stellte eingangs die „Anfänge des modernen Österreich“ in diesen europäischen, das Kräftespiel der Mächte ausmessenden Kontext, Sylvaine Reb-Gombeaud und Marie-Thérèse Mourey (Paris) vermochten ihn mit Ausführungen zu Religion und Religiosität bzw. zur Tanz- und Ballettkultur in Wien weiter zu erhellen. Herbert Schneider (Saarbrücken) spürte kultureller Koexistenz mit Blick auf die Operngeschichte nach, während Elena Sala di Felice (Cagliari) die Funktionalität der Dichtungen Pietro Metastasio verdeutlichte.

Ein um das andere Mal eröffneten sich transnationale Diskurse auch dort, wo sie zunächst nicht vermutet wurden. Rainer Kleinertz (Saarbrücken) verfolgte die von Kaiser Karl VI. mithilfe der Pragmatischen Sanktion gesteuerte habsburgische Erbfolge-Problematik in den Libretti der Opern, die anlässlich von Hochzeiten diverser Reichsfürsten mit habsburgischen Prinzessinnen aufge-

führt wurden; Thomas Hochradner (Salzburg) beschäftigte sich mit entscheidenden Einschnitten im Verständnis des Musikalisch-Populären, das sich zur Zeit Maria Theresias vom exegetisch-höfischen zu einem sozialkritischen ‚Plasma‘ bestimmter Kompositionen veränderte. Ruprecht Wimmer (Eichstätt) diskutierte das dichterische Werk, in Sonderheit die Ossian-Übersetzung, des am Wiener Hof tätigen Jesuiten Michael Denis, der bekanntlich auch mit der Erstellung des maria-theresianischen Gesangbuches beauftragt wurde; Helga Meise (Aix-en-Provence) widmete sich der Schreib- und Lesekultur im Prag des 18. Jahrhunderts.

Kunsthistorische Einblicke umrahmten die thematisch breit gestreute Tagung. Franz Matsche (Bamberg) sprach über Entwicklungen in der Architektur und bildenden Kunst unter Maria Theresia, Christian Witt-Döring (Wien) über die Möbel des Wiener Hofes und Annette Ahrens (Wien) über die Wiener Porzellanmanufaktur dieser Zeit. Ingrid Haslinger (Wien) deckte abschließend mit einem Referat über die „Zuckerbäckerei als Kunst“ gleichsam auf zum Dessert, das Marie-Thérèse Mourey in einer imponierenden Retrospektive der Tagung Gestalt werden ließ.

## Saarbrücken, 29. und 30. Juni 2007:

### „Gustav Mahler – Interpretation und Rezeption“

von Stephanie Klauk, Saarbrücken

In Zusammenarbeit mit dem Institut für Musikwissenschaft der Universität des Saarlandes und der Hochschule für Musik Saar veranstaltete die Association Musicale d'Études Franco-Allemandes (AMEFA) eine Tagung zum Thema „Gustav Mahler – Interpretation und Rezeption“.

Nach der Begrüßung der Teilnehmer im Institut für Musikwissenschaft durch die Staatssekretärin für Bildung, Kultur und Wissenschaft Dr. Susanne Reichrath, die Vizepräsidentin der Universität des Saarlandes Patricia Oster-Stierle und den Leiter des Musikwissenschaftlichen Instituts, Rainer Kleinertz, eröffnete Damien Ehrhardt (Université d'Évry – Val d'Essonne) den Kongress. In der ersten Sektion, die der internationalen Mahler-Rezeption gewidmet war, wurde ein Vortrag von Richard Freed (Washington D. C.), der krankheitsbedingt verhindert war, über „Gustav Mahler's reception in the USA“ vom Tonträger eingespielt, woran sich Damien Ehrhardt mit einem Überblick über die Rezeption Mahlers in Frankreich anschloss. Jeremy Barham (University of Surrey) gab unter dem Titel „Mahler's Screen Persona: Music, Mythologies and the Moving Image“ einen Einblick in die Verwendung mahlerscher Kompositionen als Filmmusik.

Die zweite Sektion, „Mahler: Syntax und Hermeneutik“, wurde mit einem Vortrag von Rainer Kleinertz (Universität des Saarlandes) über die „Instrumentalsoli in den Symphonien Gustav Mahlers“ eröffnet. Christoph Metzger (Hochschule für Bildende Künste Braunschweig) beschäftigte sich mit den „Grenzen hermeneutischer Lesearten – Zur Methode von Adornos Mahler-Monographie und ihren Folgen in der Geschichte der Rezeption“. Mathieu Schneider (Université Marc Bloch Straßburg) stellte Parallelen zwischen poetischen und musikalischen Werken Mahlers her („Zum literarischen und musikalischen Schaffen des jungen Mahler: die Ästhetik der Parataxe“), während Rainer Schmusch (Universität des Saarlandes) Berührungspunkte zwischen „Mahler und Webern“ aufzeigte. Abschließend stellte Charles Scheel, Hochschulattaché der Französischen Botschaft für Rheinland-Pfalz, Hessen und das Saarland und Mitorganisator der Veranstaltung, das nun im Institut für Musikwissenschaft zugängliche Karl-Ristenpart-Archiv vor.

Das Symposium wurde am folgenden Tag an der Hochschule für Musik Saar mit einer Sektion zur „Interpretation von Mahlers Symphonien“ fortgesetzt, die Reinhold Kubik (Editionsleiter der Mahler-Gesamtausgabe, Wien) mit einem Vortrag über „Konkrete Aufführungsbedingungen zur Zeit Mahlers“ eröffnete. Die Referate von Damien Ehrhardt und Charles Scheel über Mahlers *Adagio* sowie Charles Scheel über „Biographische und musikalische Begegnungen von Ristenpart und Scherchen“ bildeten die Grundlage für die abschließende Gesprächsrunde mit dem Thema „Zwei Interpretationen des Adagiettos aus der 5. Symphonie von Mahler: Karl Ristenpart und Hermann Scherchen“.

Die Veranstaltung wurde musikalisch abgerundet durch ein Konzert des Saarländischen Rundfunk-Sinfonieorchesters unter Leitung von Christoph Poppen mit Gustav Mahlers *Fünfter Symphonie*.

**Leipzig, 6. und 7. Juli 2007:**

## „Die Rezeption der Wiener Schule in Nordosteuropa“

von Ulrike Thiele, Leipzig

Nachdem sich der an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien abgehaltene erste Teil der internationalen wissenschaftlichen Konferenz zur osteuropäischen Rezeption der Wiener Schule den südlichen Ländern und damit dem direkten Einflussbereich der ehemaligen Donaumonarchie gewidmet hatte, konzentrierte sich der vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig ausgerichtete zweite Teil auf den nördlichen Raum.

Gleich zu Beginn erhitzte der Begriff „Zweite Wiener Schule“ die Gemüter. Hartmut Krones (Wien) rief ins Gedächtnis, dass es sich bei der vermeintlich „Ersten“ Wiener Schule im 18. Jahrhundert weder um Wiener noch um eine Schule im Sinne eines Lehrer-Schüler-Verhältnisses gehandelt habe. Wie aktuell dieses Ringen um terminologische Präzision ist, zeigte sich an den bunt gemischten Titeln der einzelnen Beiträge. Während einige die Problematik elegant umschifften, variierten andere die Begriffe „Wiener Schule“, „Zweite Wiener Schule“ sowie „Neue Wiener Schule“.

Die russische Rezeption dieser Schule gliederte Wladimir Gurewitsch (St. Petersburg) in drei Etappen: unverständlich, aber interessant; unverständlich und unschädlich; möglich, aber unbeliebt. Besonders Anton Webern habe die russische Avantgarde geprägt. Auch Inna Barsova (Moskau) sprach über einen Schönberg-Schüler: über Alban Berg und Probleme der Erstaufführung seines *Wozzeck* in Leningrad 1927. Während Armands Surins (Riga) die Zwölftontechnik als eine Randerscheinung in der lettischen Musik charakterisierte, beschrieb Kristel Pappel (Tallinn) Schönberg als Symbol geistiger Freiheit einer jüngeren estnischen Komponisten-Generation seit der politischen Wende von 1992. Auch für die weißrussischen Komponisten Smolski und Cortes sind die Ideen Schönbergs nicht nur technische Werkzeuge, sondern auch Ausdrucksmittel emotionaler Zustände, so Galina P. Tsmys (Minsk). Grazina Daunoraviciene (Vilnius) fand Spuren der „Neuen Wiener Schule“ in Monogrammen und in einer „Dodekatonik“ litauischer Kompositionen, die tonale Bezüge in den Zwölftonreihen hervorhebt und an die Klangfarbenmelodien des frühen Schönberg anknüpft.

Marina Tscherkaschina-Hubarenko und Elena D'yachkova (beide Kiew) beschäftigten sich mit dem Einfluss Schönbergs und Bergs auf das ukrainische Musiktheater in den Jahren 1910 bis 1920 sowie mit Interpretationen von Werken der Wiener Schule durch sowjetische Musiker zwischen 1960 und 1990. Peter Andraschke (Freiburg im Breisgau) zeigte in Zwölftonkompositionen des ukrainischen Komponisten Valentin Silvestrov Parallelen vor allem zu Anton Webern auf: die Selbstbeschränkung auf kurze Sätze, Ähnlichkeiten in der Betitelung und in der kompositorischen Entwicklung.

Die Rezeption der Wiener Schule im nördlichen Polen verdeutlichten Justyna Humiecka-Jakubowska (Poznań) an Schriften von Florian Dąbrowski, Violetta Kostka (Gdańsk) an Tadeusz Kaserns Oper *The Anointed* und Iwona Lindstedt (Warszawa) an Musik von Constantin Regamey, Tadeusz Baird und Kazimierz Serocki aus den Jahren 1939–1956.

Einen weiteren Schönberg-Schüler rief Matthias Hermann (Dresden) in Erinnerung: Hanns Eisler als Repräsentant der Wiener Schule in der DDR. Dass diese Schule im Musikleben der DDR eher eine kleine Rolle spielte, machte Helmut Loos (Leipzig) anhand von Statistiken des Leipziger Gewandhauses, der Rundfunk-Sinfonie-Konzerte und der Schallplattenindustrie deutlich. Gilbert Stöcks (Leipzig) Vortrag über das Schaffen Heinz Röttgers wagte einen Blick in die „Provinz“ der Bezirke Halle und Magdeburg, die zu DDR-Zeiten bisweilen mehr künstlerische Freiheiten bot als

die Zentren. Katrin Stöck (Halle) hingegen führte zurück in die Hauptstadt Berlin: zu Friedrich Goldmann als Vertreter einer Komponistengeneration, die sich direkt an Schönberg und nicht an der „Darmstädter Schule“ orientierte.

**Zürich, 10. bis 15. Juli 2007:**

**„Passagen“**

**18. Kongress der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft**

**von Wolfgang Fuhrmann, Berlin**

„Passagen/Transitions“ lautete das Motto des 18. Kongresses der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft (International Musicological Society, IMS), und jeder Teilnehmer konnte am eigenen Leib erfahren, wie triftig dieses Motto gewählt war: Bei bis zu 19 gleichzeitig stattfindenden Symposien auf vier verschiedenen Etagen im Hauptgebäude der Universität Zürich blieben mehrmals am Tag zu vollziehende Passagen vom einen interessierenden Vortrag zum nächsten kaum aus. Immerhin wurde die chronologische Anschlussfähigkeit dank der halbstündig interpunktierenden Gongschläge vonseiten der Organisatoren ermöglicht und meist auch mit großer Disziplin eingehalten.

Der Kongress beging den 80. Jahrestag der Gründung der IMS in Basel und war seit fast 60 Jahren – nämlich seit der Basler Tagung von 1949 – der erste auf schweizerischem Boden. Organisiert wurde er vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich, und wie seine im Folgenden noch zu erläuternden Dimensionen zeigen, war er ein organisatorischer und logistischer Kraftakt, der seinesgleichen sucht. Die IMS-Kongresse sind ja das international bedeutendste Ereignis der Musikwissenschaft und neben den Tagungen der American Musicological Society gewiss auch rein zahlenmäßig obenan. Die Organisation, geleitet von den Zürcher Ordinarien Hans-Joachim Hinrichsen und Laurenz Lütteken, beanspruchte für fünf Jahre die Kapazitäten aller Angestellten des Instituts einschließlich der Hilfskräfte und einer auf zweieinhalb Jahre verpflichteten, nur für die Organisation des Kongresses zuständigen Koordinatorin samt einem hauptamtlichen Hilfswissenschaftler. Zahlreiche Förderer, darunter die Stadt Zürich, die UBS Kulturstiftung, die Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, die Schweizerische Musikforschende Gesellschaft, die Ernst-von-Siemens-Musikstiftung und der Bärenreiter-Verlag finanzierten den Kongress. Die Universität sorgte kostenlos für Infrastruktur, nicht zuletzt, indem sie die eingangs erwähnten Räumlichkeiten zur Verfügung stellte. Und der reibungslose Ablauf, der durch 40 im Dauereinsatz befindliche Hilfskräfte – ausnahmslos Studierende der Musikwissenschaft – gewährleistet wurde, trug ebenso wie der höchst elegante und beeindruckende Lichthof des universitären Hauptgebäudes zu dem hochprofessionellen Eindruck bei, den der Kongress hinterließ. Dieser Lichthof, der als Café diente, war der ideale Ort für jene informellen kommunikativen Zwecke, die von Zynismus nicht unfreie Beobachter sogar als den Hauptzweck solcher Mammutveranstaltungen ansehen.

Aber auch wer diese Ansicht nicht teilt, wird sich angesichts des (Über-)Angebots an hörenswerthen Vorträgen über weite Strecken in einer Lage befunden haben, um die ihn auch Buridans Esel nicht beneidet hätte. Dem Berichtersteller wurden immerhin durch seine Beteiligung als Organisator und Referent an zwei tageslangen Symposien einige schwere Entscheidungen abgenommen. Umso weniger kann er seine Eindrücke für repräsentativ oder signifikant erklären. Sind Berichte über Tagungen ab einer gewissen Dimension ohnehin nur schwer vom Ruch der Willkür freizuhalten, so lässt sich, wo nur ein Neunzehntel des verfügbaren Angebots wahrgenommen werden kann, die Auswahl kaum noch begründen.

Statt in haltlosesten Subjektivismus abzurutschen, sei versucht, den Tendenzen in Forschungsthematik und -methodik nachzugehen, die sich im Rahmen dieses Kongresses abzeichneten; dass die angeführten Symposien (deren Organisatoren jeweils in Klammern genannt werden) dabei

stets nur als ausgewählte Beispiele zu sehen sind, versteht sich von selbst. Zum Vergleich sei der letzte IMS-Kongress in Leuven 2002 herangezogen.

Schon dadurch stellte sich Zürich in bewussten Gegensatz zu Leuven, dass ein Generalthema vorgegeben wurde, eben „Passagen/Transitions“, Übergänge also jedweder Form. Der Vorsitzende des Programmausschusses Ulrich Konrad (Würzburg) charakterisierte es in seiner Vorrede zum Programmbuch als „eine knappe, hinreichend offene Denkfigur [...], aus der sich unter verschiedenen methodischen Prämissen in viele Richtungen ausgreifende musikhistorische, musikethnologische, systematische und musiktheoretische Erkundungen ableiten lassen“.

Natürlich musste den Musikhistorikern das Thema besonders schmackhaft erscheinen: Welche Zeit wäre keine Übergangszeit? So gab es zahlreiche Symposien oder Einzelreferate, die in gewohnter Weise einen personal-, gattungs- oder epochenstilistischen Übergang in den Mittelpunkt rückten, zum Beispiel die Sitzungen der IMS Study Group Cantus Planus („Transition and Transformation in the Medieval Office“ und „Transitions in Neumatic Notations“) oder etwa das auch theologische, liturgische und ästhetische Aspekte einbeziehende Symposium „Kirchenmusik und Kantate. Der Umbruch in der protestantischen Kirchenmusik um 1700“ (Erik Dremel). Überhaupt scheint sich das 18. Jahrhundert für Fragen nach Übergangsformen nicht nur geradezu aufzudrängen – etwa in der Frage nach „Protagonisten des Übergangs: ‚Kleinmeister‘ in Mitteleuropa im 18. Jahrhundert. Ein alter Begriff frisch betrachtet“ (Zoltán Farkas, Budapest) –, sondern auch durch den Begriff der Passage selbst in vielfältiger Weise historiographisch neu vermessbar zu sein: „Das musikalische 18. Jahrhundert als historische Passage“ (Oliver Wiener, Würzburg). Innerhalb der divergierenden Musiksprachen des 20. Jahrhunderts machte sich hier auch die Metaphorik von Schwelle und Grenze bemerkbar, so bei den Symposien „Thresholds among Tonal, Atonal, Serial“ (Frank Heidlberger, Denton) oder „Zwischen ‚U‘ und ‚E‘: Grenzüberschreitungen in der Musik seit 1950“ (Frank Hentschel, Jena/Friedrich Geiger, Hamburg). Sogar musikalische Topoi, wörtlich also „Orte“, wurden mobil in „The topical Universe in Transition“ (Danuta Mirka, Katowice).

Eine zweite Gruppe machten im weitesten Sinn kulturgeschichtlich inspirierte Ansätze aus. Das ohnehin nicht rein musikwissenschaftlich zu fassende Phänomen der Oper erstreckt sich auch „Jenseits der Bühne“, und dies dank „Bearbeitungs- und Rezeptionsformen der Oper im 19. und 20. Jahrhundert“ (Klaus Pietschmann, Bern). Mit Bezug auf die Integration einer europäischen musikalischen Landschaft im Spätmittelalter wurden „Passagen ins spätmittelalterliche Reich. Die Rezeption eines internationalen Liedrepertoires im deutschen Sprachbereich um 1400“ (Christian Berger, Freiburg im Breisgau) beschrieben, oder umgekehrt die Bündelung internationaler Einflüsse in einer Einzelhandschrift nachgezeichnet: „Segovia C revisited. Eine spanische Renaissance-Handschrift historiographisch neu beleuchtet“ (Cristina Urchueguía, Zürich/Wolfgang Fuhrmann, Berlin). Medienhistorische oder -ästhetische Fragestellungen kamen in der dem *performative turn* verpflichteten Tagung „Opera’s Multiple Transitions. Multimediality, Production and Performance“ (Gundula Kreuzer, Yale/Clemens Risi, Berlin) zur Sprache. Vollends um die Emanzipation der Technologie ging es in „Music/Sound/Cinema. The Intertwining of Production, Technology, and Aesthetics in the Transition Decade 1927–1937“ (David Neumeyer, Austin) oder in dem sprechend betitelten „Deep Listening in the Age of Eloquent Technologies“ (Sebastian Klotz, Leipzig). Und schließlich gingen einige Symposien gleich aufs Ganze und stellten die großen Fragen nach Leben, Tod und Jenseits: sei es im shakespearisch betitelten „Ser o no ser. Life and death in Iberian Musical Culture“ (Jane Morlet Hardie, Sydney/Maricarmen Gómez, Barcelona) oder in „Das klingende Himmelreich. Historische Konzepte einer anagogisch wirksamen Musik“ (Melanie Wald, Zürich).

Umso mehr musste erstaunen, dass namentlich die Ethnomusikologie das Thema „Passagen“, das ja wie gemünzt scheint auf die vielfältigen Kulturtransfer-Prozesse der gegenwärtigen Weltgesellschaft, kaum aufgriff; genannt seien „About Dialogues and Passages between Europe and Latin America. The Relation between Migratory Processes and Artistic Languages“ (Anibibal Enrique Cetrangolo, Venedig) und „Brazilian Musics. Ideologies in Transition“ (Rogerio Budasz, Curitiba), und damit sind die einschlägigen Beiträge fast schon aufgezählt. Einen interessanten Ansatz, das Konzept des Kulturtransfers für die europäische Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts fruchtbar

zu machen, bot „Die internationale Ausbreitung des ‚deutschen‘ Symphonik-Konzeptes als Beispiel für einen musikgeschichtlichen Kulturtransfer“ (Stefan Keym, Leipzig).

Insgesamt ermöglichte Zürich einen – bei aller Präsenz deutsch- und englischsprachiger Forscher – höchst lebendigen Überblick über die internationale Entwicklung des Fachs. Im Einzelnen ergaben sich innerhalb der internationalen Beteiligung durchaus notierenswerte Verschiebungen im Vergleich zur IMS-Tagung in Leuven 2002 (die folgenden Angaben, die vor allem auf den Kongressprogrammen basieren, erfolgen freilich angesichts der bekannten Verwerfungen zwischen Tagungsprogramm und Tagungsrealität ohne Gewähr): Obwohl Leuven mit ca. 690 Referenten gegenüber ca. 650 in Zürich etwas mehr Vorträge aufwies, sind mittel- und osteuropäische Länder doch in steigender Zahl vertreten gewesen: So waren 2007 13 polnische Forscher (Leuven 2002: 9), 12 (8) Ungarn und 5 (4) Serben vertreten; auch aus Südamerika war mit Brasilien 5 (0), Argentinien 3 (1), Chile 1 (0) und Uruguay 1 (0) ein zumindest leichter Anstieg zu verzeichnen. Auffällig stark dagegen der Rückgang in der Ukraine 8 (12), Russland 12 (30), überraschenderweise auch bei israelischen – 5 (17) – und chinesischen Forschern – 2 (9). Ob hier – trotz zahlreicher Stipendienangebote namentlich für osteuropäische Forscher – das teure Pflaster Zürich manchen abgeschreckt hat oder ob sich in der Zwischenzeit binnennationale Wissenschaftsstrukturen zu stärkerer Selbstgenügsamkeit entwickelt haben, muss offen bleiben.

Um mit einer persönlichen Bemerkung zu schließen: Trotz der lockenden Überfülle des Angebots, das ergänzt wurde durch *keynote lectures* von Kofi Agawu, Ludwig Finscher, Isabel Mundry, Otto Gerhard Oexle und Adam Zagajewski, durch zahlreiche Konzerte, Symposien der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, instruktive Exkursionen und nicht zuletzt einen Abschlussempfang auf der Terrasse der Eidgenössischen Technischen Hochschule mit einem grandiosen Sonnenuntergangs-Alpenpanorama, hat der Berichtersteller doch ein Passagen-Thema vermisst, nämlich die Gelegenheit, hier in internationaler Perspektive und Besetzung auch über die Übergänge, Herausforderungen und Probleme der Wissenschaft von der Musik selbst zu reflektieren. Obwohl hier und da schon die Rede von Reflexionsmüdigkeit umgeht – und obwohl die drei Hauptorganisatoren Lütteken, Hinrichsen und Konrad soeben eine pointierte „Standortbestimmung“ des Fachs in Buchform veröffentlicht haben – scheint mir die Passage unserer Disziplin ins 21. Jahrhundert doch immer noch reichlich Diskussionsstoff zu bieten; nicht zuletzt, was die internationale Verflechtung, die „Globalisierung“ des Fachs selbst betrifft. Ein Zeichen in diese Richtung wäre der geplante Veranstaltungsort für den nächsten IMS-Kongress 2012 gewesen, der erste auf dem afrikanischen Kontinent, nämlich Durban (South Africa). Leider ist die entsprechende Zusage, die in Zürich durch eine Abstimmung der Mitglieder-Generalversammlung legitimiert worden war, mittlerweile wieder rückgängig gemacht worden.

**Köln, 26. bis 29. September 2007:**

**„Selbstreflexion in der Musik|Wissenschaft“  
Symposium und Kolloquium bei der Jahrestagung der  
Gesellschaft für Musikforschung**

**von Fabian Kolb, Köln**

„Selbstreflexion in der Musik|Wissenschaft“ – das Thema des Hauptsymposiums bei der diesjährigen Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung verstand sich gleichermaßen als Impuls, zeitgemäße Positionierungen des Fachs vorzunehmen sowie selbstreflexive Tendenzen in der Musik selbst als musikgeschichtlich-ästhetische Phänomene aufzuspüren. Damit war inhaltlich ein gleichsam übergreifendes Dach für die drei im gastgebenden Kölner Musikwissenschaftlichen Institut beheimateten Teildisziplinen Historische Musikwissenschaft, Musikethnologie und Systematische Musikwissenschaft gegeben, so dass der Kongress – getreu dem viel zitierten Diktum



von der „Einheit in der Mannigfaltigkeit“ – ebenso das breite Spektrum wie die Zusammengehörigkeit der verschiedenen Forschungsrichtungen dokumentieren konnte.

Nach der Eröffnungsfeier mit einem alle Aspekte des Themas umfassenden Einführungsvortrag von Wolfram Steinbeck (Köln) stand im Zentrum der ersten Sektion „Musik über Musik. Zur Selbstreflexion in der europäischen Kunstmusik seit dem späten 18. Jahrhundert“ die Frage, wie Musik im eigenen Medium eine Distanz zu sich selbst erzeugen und sich so in reflexiver Brechung auf sich selbst zurückbeziehen könne. Auf Basis einer philosophischen Einordnung des Phänomens durch Klaus Kaehler (Köln), der Selbstreflexion ausgehend von einer exakten Begriffsklärung als grundlegende Denkform der Neuzeit und Moderne bestimmte, und anknüpfend an die literaturhistorischen Ausführungen von Rudolf Drux (Köln), der das Konzept metapoetischer Reflexion in der Schlegelschen Poetik der Transzendentalpoesie verortete, um die literarische Praxis sodann anhand dreier Beispiele aus Tiecks *Gestieftem Kater*, Hoffmanns *Sandmann* und Heines *Lyrischem Intermezzo XIV* zu konkretisieren, wandten sich die folgenden Referate im engeren Sinne musikgeschichtlichen Gegenständen zu. Die historiographische Dimension des Phänomens in den Blick nehmend, konnte Tobias Janz (Köln) Selbstreflexion als Konstituente der musikalischen Moderne plausibel machen und in einen übergeordneten Moderne-Diskurs einbinden, bevor Siegfried Mauser (München) Selbstreflexivität in der Neuen Musik als spezifische Überschussstrategie definierte und anhand der Modellfälle Boulez und Riehm Wachstumsprozesse im selbstbezüglichen Weiterkomponieren eigener Musik aufzeigte. Während Siegfried Oechsle (Kiel) den Fokus zeitlich nach hinten weitete, indem er anhand von Bachs *Goldberg-Variationen* Selbstreflexivität und Selbstorganisation als Momente musikalischer Autonomie nachwies, hatte Hartmut Schick (München) ein der Zäsur um 1800 näher liegendes Beispiel gewählt: In Haydns Quartettmenuett aus Op. 77/2 zeigte er minutiös metrische Komplikationen zwischen den einzelnen Stimmen auf, um das Werk so als innermusikalischen Diskurs über gemeinsames Musizieren, mithin als Diskurs über die Gattung Streichquartett zu würdigen. Nachdem Matthias Schmidt (Basel) die Vielfalt der Tonsprachen und Idiome im Finale von Mahlers *Siebter Symphonie* als Bewältigungsstrategie und kompositorischen Reflex auf die Moderne mit ihren problematischen ästhetischen Implikationen gedeutet hatte, suchte Hermann Danuser (Berlin) abschließend nach Antworten, was in der Musik eine „mise en abyme“ sein könne, und eröffnete dabei ein breites Spektrum an Möglichkeiten von der isorhythmischen Motette und dem Rätselkanon bis zum Sonatensatz und der Metaoper.

Die zweite Sektion „The Cultural Anthropology and Science of Music“ widmete sich der Musikethnologie, wobei Fragen der Zukunfts- und Anschlussfähigkeit des Fachbereichs und seine neue Orientierung im 21. Jahrhundert im Vordergrund standen. Nach einführenden Überlegungen von Oliver Seibt (Köln) und Sebastian Ferdinand Hamsch (Köln), warum die reflexive Musikethnologie nicht mehr nach Universalien suche, fand Philip V. Bohlman (Chicago) das treffende Bild des Spiegelkabinetts, um die vielfachen Selbst- und Fremdbezüglichkeiten in der Arbeit eines feldforschenden Musikethnologen zu beschreiben. Julio Mendívil (Hannover) thematisierte vor allem aus Perspektive der Populärmusikforschung die methodologischen Grundprobleme, die sich aus der Spannung zwischen beschreibendem Subjekt und beschriebenem Objekt ergeben, während Udo Will (Columbus/Ohio) für die Verbindung des kulturanthropologisch-soziologischen Ansatzes mit der kognitiven Musikethnologie plädierte.

Einer Selbstreflexion auf das eigene wissenschaftliche Tun bzw. auf aktuelle Forschungstendenzen hatte sich auch die musiksystematische Sektion verschrieben. Unter dem Titel „Music Cognition, Musical Meaning, and Emotion“ betonte zunächst Henkjan Honing (Amsterdam) die Rolle des Musikhörers und die Vielschichtigkeit der Rezeptionsvorgänge, bevor Stefan Koelsch (Leipzig) die Funktionen der Emotionen für die Musikwahrnehmung erläuterte und hierbei eine Differenzierung zwischen Universalien und kulturellen Spezifika versuchte. Ian Cross (Cambridge) schließlich hob auf die evolutionäre Bedingtheit musikalischer Bedeutung ab.

Am letzten Tag des Kongresses wurde von der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte ein Kolloquium ausgerichtet, das sich dem Thema „Musikwissenschaft im Rheinland um 1930“ zuwandte. Fabian Kolb (Köln) legte die vielfältigen Impulse dar, die vom Musikhistorischen

Museum Wilhelm Heyer und von dessen Kurator Georg Kinsky für die Etablierung der Kölner Musikwissenschaft und ihre Verankerung im musikkulturellen Umfeld ausgingen, während Inga Mai Groote (München) erörterte, wie sich die wandelnden musikgeschichtlichen Positionen im Spiegel der *Rheinischen Musik- und Theaterzeitung* manifestieren. Thomas Synofzik (Zwickau) beleuchtete Ernst Bückens Schriften und verortete sie im Spannungsfeld zwischen Stilkunde und Nationalideologie, während sich Christian Thomas Leitmeir (Bangor) dem Ordinariat Theodor Kroyers und seiner problematischen Stellung innerhalb des Kölner Instituts zuwandte. Martina Grempler (Bonn) ging den Italienbezügen der rheinischen Musikwissenschaft nach, ehe Christine Siegert (Köln/Würzburg) aufzeigte, welche subtile, gleichwohl folgenschwere ideologisch bedingte Textmodifikationen Ludwig Schieder mair zwischen 1925 und 1950 in den verschiedenen Auflagen seiner Opern- sowie seiner Beethoven-Monographie vornahm. Abschließend diskutierte ein Roundtable unter Leitung von Norbert Jers (Aachen) und unter Beteiligung von Dieter Gutknecht (Köln), Volker Kalisch (Düsseldorf), Anno Mungen (Thurnau), Klaus Wolfgang Niemöller (Köln) und Klaus Pabst (Köln), wie sich die Bezüge des nationalistischen Projekts einer Deutschen Musik zur Musikforschung im Rheinland näherhin darstellen.

Parallel zu den Hauptsymposien bereicherten nicht zuletzt rund 60 freie Referate zu den Themen „Musik und Kognition“, „Werke und Aspekte ihrer (inter|nationalen) Rezeption“, „Kulturwissenschaft / Soziologie“, „Musiktheorie im geschichtlichen Kontext“, „Klassische und aktuelle Modernen“, „Ost und West“, „Musiktheater“, „Rund ums Klavier“, „Mediale und (gattungs-)ästhetische Konzepte“ sowie „Romantik – Werk und Gattungsfragen“ das außerordentlich facettenreiche Tagungsprogramm.

## **Bamberg, 4. bis 7. Oktober 2007:**

### **„Rossini und das Libretto“**

von Reto Müller, Sissach

Auf Initiative der Deutschen Rossini Gesellschaft e. V. (DRG) und in Zusammenarbeit mit der Romanischen Literaturwissenschaft fand vom 4. bis 7. Oktober 2007 an der Universität Bamberg erstmals eine ausschließlich den von Rossini vertonten Libretti gewidmete Tagung statt. Eingeladen hatten neben der DRG Dina de Rentiis (Lehrstuhl für Romanische Literaturwissenschaft) und Albert Gier (Professur für Romanische Literaturwissenschaft / Mediävistik). Die interdisziplinär angelegte Tagung wurde von Friedhelm Marx, dem Dekan der neu organisierten Fakultät für Geistes- und Kulturwissenschaften, eröffnet.

Gioachino Rossini steht an der Schwelle vom Klassizismus des Ancien Régime zur Romantik des bürgerlichen 19. Jahrhunderts; nicht nur in seiner Musik, auch in den Texten seiner Opern verbinden sich Altes und Neues, Italienisches und Europäisches. In der Tagung referierten elf Spezialisten aus Italien, Deutschland und der Schweiz über Rossini und seine Dichter-Partner zwischen Neapel und Paris. Matthias Brzoska (Essen) zeigte auf, wie Rossini wegen der in der Tragödie lyrische problematischen Selbstmordszenen den privaten Konflikt in den Finali seiner drei ersten französischen Opern zurückdrängt und damit trotz der noch fehlenden Verwebung von Privat- und Kollektivhandlung zukunftsweisend ist. Arnold Jacobshagen (Köln) widmete sich dem neapolitanischen Librettisten Andrea Leone Tottola, dessen negativer Ruf auf Stendhal zurückgeht – zu Unrecht, wie seine bedeutende Rolle vor und für Rossini beweist.

Elisabeth Schmierer (Essen) sah in *Le Comte Ory* eine abgewandelte Form der Rettungsoper und plädierte für eine ernsthaftere Auseinandersetzung mit der Oper. Paolo Fabbri (Ferrara) definierte die für Rossini recht bedeutende, aber kaum beachtete Gattung der szenischen Kantate, die sich in ihren bereits im Libretto angelegten Formen deutlich von den Opern unterscheidet. Saverio Lamacchia (Udine-Gorizia) stellte einige „Cousins“ von Figaro vor und zeigte damit auf, dass Rossinis Faktotum in der Typologie und der Charakteristik vielmehr auf eine italienische Tradition als auf Beaumarchais zurückgeht. Alessandro Roccatagliati (Ferrara) demonstrierte anhand

einiger Beispiele, wie Rossini „Textbausteine“ seiner Librettisten umstellt. Bernd-Rüdiger Kern (Leipzig) untersuchte anhand eines Vergleichs einiger Rossini-Libretti mit ihren Vorlagen die Anforderungen des Komponisten an seine Textdichter. Martina Grempler (Bonn) zeigte Aspekte der Zensur in ihren verschiedenen Formen bei Rossini auf. Reto Müller (Sissach) kam anhand einer Bestandsaufnahme von dokumentierten Äußerungen des Komponisten zum Schluss, dass Rossini vor allem an der Theaterwirksamkeit und kaum an den literarischen Qualitäten seiner Texte interessiert war. Fabio Rossi (Messina) demonstrierte anhand zahlreicher Beispiele den Einfluss von Goldonis Sprachgebrauch auf die Librettotexte. Marco Beghelli (Bologna) nahm eine Kategorisierung der Libretto-Regieanweisungen vor und ging auf ihre Bedeutung ein.

Albert Gier (Bamberg) konnte im Anschluss an die Tagung in der Neuen Residenz Librettobestände der Staatsbibliothek Bamberg vorstellen, und Udo Reinhardt (Mainz) ging in einem Diavortrag auf den Stoffkomplex ein, dem *Ermione* zugrunde liegt. Die abschließende Podiumsdiskussion am Sonntagvormittag unter Albert Gier mit Michael Klaper (Erlangen), Richard Armbruster (Hamburg, Rundfunk-Musikredakteur) und Tina Hartmann (Stuttgart, Librettistin) drehte sich um die Frage, wie man aus verschiedenen Blickwinkeln ein Libretto liest. Die teilweise auch über die Bedeutung für Rossini hinausweisenden Beiträge werden im kommenden Jahr in der Schriftenreihe der DRG publiziert.

#### **Kloster Michaelstein, 5. bis 7. Oktober 2007:**

**„Instrumenta, welche geschlagen oder geklopft werden“ – Perkussionsinstrumente in der Kunstmusik vom 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts“  
XXXV. Wissenschaftliche Arbeitstagung und 28. Musikinstrumentenbau-Symposium**

#### **von Klaus-Peter Koch, Bergisch Gladbach**

Die diesjährige Tagung widmete sich der Geschichte, dem Bau und der Aufführungspraxis von Membranophonen und Idiophonen. Gemeinsam gingen Musikologen und Musikpraktiker die Thematik an. Mit einem Workshop zu historischen Schlagmanieren, durchgeführt von bedeutenden Perkussionisten (aus Deutschland Michael Metzler und Harald Buchta, aus den USA Ben Harms und Harrison Powley, aus Dänemark Maarten van der Valk), begannen die Veranstaltungen. Sie wurden am Folgetag fortgesetzt durch ein erstes Konzert für Naturtrompeten, Pauken, Einhandflöte und Trommel mit Werken vom 12. bis zum 19. Jahrhundert, womit zugleich die Konferenz eröffnet wurde. In einem weiteren Konzert mit der Kölner Akademie / Orchester Damals und Heute und Solisten wurden Werke für Orchester und verschiedenem Schlagwerk, darunter solche von Georg Druschetzky für einen Paukenisten auf sechs Pauken sowie für Instrumente der Janitscharenmusik, zu Gehör gebracht. Eine Sonderausstellung zeigte Schlaginstrumente in seltenen Bauweisen.

Aus der Schweiz eröffnete Dagmar Hoffmann-Axthelm (Basel) das Konferenzgeschehen mit einem Beitrag zur Funktion und kulturhistorischen Bedeutung von Trommel und Pauke um 1500, der sich Michael Metzler (Berlin) mit Ausführungen zu Perkussionsinstrumenten und Spieltechniken in Europa vor 1700 anschloss. Die Referate von Jeremy Montagu (Oxford), Hans Riben (Stockholm) und Kurt Birsak (Salzburg) weiteten den Blick auf englische, schwedische und österreichische Quellen zu Pauken und Trommeln im genannten Zeitraum, und die Beiträge von Alexander Peter (Dresden/Weimar) zu Paukenfellen und -schlägeln und Harald Buchta (Mannheim) zu Spieltechniken auf der Pauke gingen auf Spezialprobleme der Aufführungspraxis ein. Den Baseler Thilo Hirsch und Philip Tarr gelang es, anhand von Beschreibungen Daniel Speers ein besonderes einsaitiges Heerpaukeninstrument zu rekonstruieren und zum Erklingen zu bringen; Cornelius Altmann (Dresden) widmete sich Pauken des 17./18. Jahrhunderts in ostsächsischen Kirchen. Während Ben Harms (New York) die Schalltrichter in deutschen Pauken diskutierte,

hob Edmund A. Bowles (Falls Church/USA) die Bedeutung von Gerhard Cramer, dem Erfinder der Maschinenpauke, hervor.

Zwei Beiträge (Helmut Fleischer, München, Thomas D. Rossing, Stanford) stellten akustische Probleme bei Pauken und Becken in den Mittelpunkt. Gleich drei Vorträge unterstrichen die Bedeutung von Perkussionsinstrumenten für Hamburg im 17./18. Jahrhundert (Steffen Voss, Hamburg, hinsichtlich des Glockenspiels in Matthesons Oratorien, Klaus-Peter Koch, Bergisch Gladbach, bezüglich des Repertoires der Gänsemarktoper und Ralph-Jürgen Reipsch, Magdeburg, das Vokalwerk Telemanns betreffend), während Edmund A. Bowles Spielhaltungen anhand von Pauken spielenden Engeln in ikonographischen Quellen erörterte, Christopher Hogwood (Cambridge) den Blick auf diese Instrumente bei Händel, Herbert Schneider (Saarbrücken) in der französischen Oper, Dagmar Glüxam (Fürth/Wien) in Wiener Opern und Oratorien, Christian Ahrens (Bochum) auf Pauken und Verillons in der Sondershäuser und Gothaer Hofkapelle und Harrison Powley (Provo) auf Kompositionen für mehrere Pauken lenkte.

Mit der Rekonstruktion von Schlagwerkstimmen befassten sich Philip Tarr (Basel, in Werken des Barock) und Maarten van der Valk (Kopenhagen, in solchen der Mozartzeit). Birgit Heise (Leipzig) warf in ihrem Beitrag zum Schellenbaum die Frage auf, was von diesem Instrument tatsächlich orientalischer Ursprungs ist, und Ralf Martin Jäger (Münster/Weimar) untersuchte den Einfluss des Schlagwerks der Janitscharenmusik auf Europa.

Die dreitägige Konferenz mit 25 Referenten (aus Dänemark, Schweden, Österreich, Schweiz, Großbritannien, den USA und Deutschland) vermochte die große Breite und Vielfalt der Thematik zu verdeutlichen. Das betraf zum Ersten das Instrumentarium: Nicht allein Pauken und Trommeln, sondern ebenso Carillons, Verillons, Becken, Schellenbaum, Cymbeln, Daniel Speers einsaitige Holzpauke und anderes Schlagwerk wurden von ihren Möglichkeiten her diskutiert. Zum Zweiten wurde Musikologisches, Historisches, Soziologisches, Akustisches und Ikonographisches miteinander verknüpft, so dass sich eine äußerst interdisziplinäre Betrachtung der Thematik ergab. Zum Dritten wurden ganz verschiedene europäische Regionen einbezogen. Und zum Vierten – das macht das Besondere der Michaelsteiner Tagungen aus – sind die direkte Einbindung von Interpreten und der Bezug zur Aufführungspraxis hervorzuheben. Aufgrund dieser Voraussetzungen kam eine sehr lebhaft diskutierte Diskussion zustande. Bleibt noch den Organisatoren zu danken, die teilweise gezielt Themen anregten. Die Publikation der Beiträge in einem Konferenzbericht ist vorgesehen.

## **Rom, 17. bis 20. Oktober 2007:**

### **„Georg Friedrich Händel in Rom“**

#### **von Christoph Flamm, Saarbrücken**

Die Musikgeschichtliche Abteilung des Deutschen Historischen Instituts Rom widmete einen Kongress dem Aufenthalt Händels in der Ewigen Stadt vor 300 Jahren – und damit einem Lebensabschnitt, dessen Bedeutung zwar stets als außerordentlich angesetzt wurde, der aber über große Strecken im undokumentierten Dunkel der Geschichte versunken ist. Über „Händel in Rom“ in Rom zu tagen, bedeutet nicht nur eine Spurensuche auf den Gebieten von Biographie und Schaffen, sondern bietet an geschichtsträchtigem Ort gleichsam die Möglichkeit einer Zeitreise in das frühe Settecento. Im Eröffnungskonzert in der prachtvollen Aula Magna des Palazzo della Cancelleria gelang Alan Curtis' kleinem Barock-Ensemble und der Sopranistin Roberta Invernizzi dieser Zeitsprung mit drei römischen Kantaten Händels perfekt.

Die sich anschließende Tagung, die von Sabine Ehrmann-Herfort (Rom) gemeinsam mit dem Historischen Seminar der Universität Mainz organisiert wurde, nutzte das einzigartige historisch-musikhistorische Doppelprofil des römischen Instituts, um zunächst den geschichtlichen Hintergrund zu beleuchten: den ambivalenten Pontifikat Clemens' XI. im spanischen Erbfolgekrieg (Matthias Schnettger, Mainz), seine Förderung der Bildenden Künste und Architektur, wenn auch

nicht der Musik (Elisabeth Kieven, Rom), dann aus religionsgeschichtlicher Sicht das Verhältnis dem Protestantismus gegenüber vor dem Hintergrund spektakulärer Fürsten-Konversionen (Irene Dinkel, Mainz), schließlich ganz konkret die quellengestützte und glaubhafte Demontage der These, Händel sei bei seinem Aufenthalt zum Glaubenswechsel gedrängt worden (Ricarda Matheus, Mainz).

In ihrem öffentlichen Festvortrag machte Silke Leopold (Heidelberg) auf anregende Weise klar, dass es nicht eine Frage von evangelischem oder katholischem Komponieren, sondern von Text und Kontext sei, in der die Werke ihren (auch geistlichen) Sinn erhielten, und dass die Einfühlung in andere Stile und Erwartungshaltungen für Komponisten in Händels Zeit eine selbstverständliche Voraussetzung war; was Rom letztlich förderte, waren in Händel bereits selbst angelegte Stileigenheiten.

Nachdem sich so der Blick schrittweise vom geschichtlichen Ganzen auf Händel selbst fokussiert hatte, stand das Aufarbeiten der dokumentarischen Belege für den Zeitraum von Ende 1706 bis 1708 im Zentrum: Donald Burrows (Milton Keynes) gab einen sichtenden Überblick über die Quellen, und es erwies sich hier wie bei vielen anderen Referaten als wertvoll, dass Ursula Kirken-dale, die auf diesem Gebiet Pionierarbeit geleistet hat, im Publikum saß. Saverio Franchi (Rom) setzte römische Oratorien und Kantaten des betreffenden Zeitraums in Beziehung zu politischen und kulturgeschichtlichen Ereignissen; Schlaglichter auf das kompositorische Umfeld warfen Colin Timms (Birmingham) mit Agostino Steffani, Sara Jeffe (Heidelberg) mit Francesco Antonio Urio und Luca Della Libera (Frosinone) mit Alessandro Scarlatti.

Die dritte und letzte Sektion der Tagung beschäftigte sich mit Händels römischen Werken selbst und seinen Mäzenen. John H. Roberts (Berkeley) nutzte instruktive, bisweilen waghalsige Vergleiche zwischen Händelschen sowie anderen deutschen Werken um 1700 und Händels römischen Kompositionen, um festzustellen, dass er grundlegende Prinzipien des italienischen Stils bereits beherrschte, als er nach Rom kam – und nur deswegen die Stadt gleichsam im Sturm nehmen konnte. Siegfried Schmalzriedt (Karlsruhe) stellte am Beispiel der Kantate HWV 143 die allegorischen Dimensionen von Händels Huldigungswerken dar. Mit der zeittypischen Überblendung von geistlichem und weltlichem Amor und der schwierigen Deutung allegorischer als konkrete Figuren aus dem Umkreis der Kardinäle und Arkadier beschäftigte sich Ellen T. Harris (Cambridge). Mit detektivischem Scharfsinn und Akribie identifizierte Karl Böhmer (Mainz) die Ausführenden der Kantate *Delirio amoroso*, was Rückschlüsse auf die Virtuosität der Partien und Händels enormes Prestige als Komponist gewährte. Nicht unumstritten blieb der Versuch von Mait Martin (Karlsruhe), die Kantate HWV 122 als Mini-Oper zu deuten. Dass eine Konkretisierung allegorischer Figuren nicht immer restlos aufgeht, zeigte die Interpretation der *Agrippina* von Diana Blichmann (Mainz). In Fortsetzung der Dokumentarstudien von Hans Joachim Marx wertete Alexandra Nigito (Zürich) das Archiv der Pamphilj aus. Teresa Chirico (Frosinone) blickte auf die bei Musiken des Kardinals Ottoboni verwendeten Instrumente, besonders Cembali, von denen sich zwar nur ein Exemplar, aber dafür umso mehr schriftliches Quellenmaterial erhalten hat. Welche Bühnenarchitekturen und szenischen Formen die römische Oper nach ihrem Verbot 1703–1708 annahm, zeigte Tommaso Manfredi (Reggio Calabria); dass Händel genau in dem Moment die Ewige Stadt verließ, als sich ihm Opernbühnen hätten öffnen können, ist eines der vielen Rätsel, die auch am Ende dieser Tagung noch offen im Raum standen.

Abgerundet wurde die Veranstaltung durch eine Diskussion von Olaf Brühls Dokumentarfilm *Händel in Rom* und durch eine Besichtigung des Landsitzes der Ruspoli in Vignanello. Dass Händel auf solch römisches Ambiente überhaupt wieder hat verzichten wollen, erschließt sich dem beglückten Tagungsteilnehmer nur schwer.

## Rheinsberg, 18. bis 20. Oktober 2007:

### „Schostakowitsch und das Lied“

von Detlef Gojowy, Unkel

An ihrem traditionsreichen Tagungsort in der Brandenburgischen Musikakademie veranstaltete die Deutsche Schostakowitsch-Gesellschaft ihr 13. Symposium zum Thema „Schostakowitsch und das Lied“. Ekkehard Ochs (Greifswald), der es angeregt hatte, stellte anhand der aktuellsten Bibliographie fest, dass es ein Desiderat geblieben sei, insofern es auch in der russischen Forschung am Rande rangiere und die eigenen Aussagen des Komponisten dazu kärglich seien, obschon dennoch als dritte Säule seines Schaffens „Worte den Menschen besser als Musik“ erreichten.

Gerhard Müller (Berlin) verfolgte in seinem Beitrag „Das janusköpfige Volk“, wie das im Sozialismus-Sinne volkstümliche Produkt „Massenlied“ dennoch seine Doppeldeutigkeit und innere Sprengkraft erweisen konnte, und sieht in dieser Hinsicht die satirische Kantate *Antiformalistisches Paradieschen* als Gipfelpunkt.

Den „Besonderheiten des Klaviersatzes in der Vokalmusik Schostakowitschs“ ging Wladimir Gurjewitsch (St. Petersburg, Sohn der Schostakowitsch-Biografin Sof'ja Chentova) in der Darstellung seiner Typen nach, wobei immer wieder höchste Kargheit und Transparenz eine linear-polyphonen, primär orchestral gedachten Faktur zu beobachten seien, die dem vertonten Wort unbedingten dramatischen Vorrang beließen, gelegentlich in Konfrontation zur Musik.

Solches wussten auch Michail Utkin (Moskau) am Beispiel der „Suite *Sieben Gedichte von Alexander Blok* als Synthese von Musik und Poesie“ und Gottfried Eberle (Berlin) in seinem Beitrag „Frühe Transparenz – Schostakowitschs *Lieder nach japanischen Dichtern*“ detailliert zu bestätigen. Diese Kargheit und Sprödigkeit finde sich in den spätesten *Michelangelo-Liedern* fortgesetzt. (Beiden Künstlern hatte man am Eröffnungsabend ein Hauskonzert mit Cellosolnaten von Beethoven und Richard Strauss zu danken.)

Olga Dombrowskaja, Leiterin des Schostakowitsch-Archivs Moskau, leistete zum früheren Schwerpunktthema 2005 „Filmmusik“ einen Nachtrag mit ihrem Referat „Zur vokalen Filmmusik Schostakowitschs. Zur Frage der Vielfalt im Schaffen des Komponisten“, wobei es zwischen Kammer- und Filmmusik durchaus Materialaustausch gab. Als neuen Fund präsentierte sie den als Drehvorlage komponierten *Deutschen Marsch* für Lev Arnstams Film *Die Kriegstreiber* (1950/51 – freigegeben 1956).

Gerd Rienäcker (Berlin und Mühlenbeck) verfolgte „Glockensymbole in Schostakowitschs Spätwerk“ (13. und 14. *Symphonie*, späte Liedzyklen), Friedbert Streller (Dresden) „Schostakowitschs späte Hinwendung zum Lied“. Dem Berichterstatter dienten die neu publizierten Briefe Schostakowitschs an Iwan Sollertinski (Moskau 2006) zum Vergleich ihrer Inhalte mit den von Solomon Volkov in *Zeugenaussage* aufgezeichneten Begebenheiten.

## Tübingen, 19. bis 21. Oktober 2007:

### „Mozart im Zentrum“

### Symposium zum 60. Geburtstag von Manfred Hermann Schmid

von Ann-Katrin Zimmermann, Tübingen

Zum 60. Geburtstag ihres Lehrers, Kollegen und Freundes, des Tübinger Ordinarius für Musikwissenschaft Manfred Hermann Schmid, gratulierten 21 Referenten mit Beiträgen, deren Themen sich über das weite Interessenspektrum des Jubilars verteilten – mit Schwerpunkten im Bereich der Musik der Wiener Klassiker und der Instrumentenkunde. So standen organologische und ikonographische Fragen im Vordergrund des eröffnenden Referats von Walter Salmen (Freiburg im Breisgau) zur „Musik im Bildwerk von Hans Baldung-Grien“. Stefan Morent (Tübingen) mit „Be-

obachtungen zur Intervallnotation Hermanns des Lahmen in Zwiefaltener Quellen des 12. Jahrhunderts“ und Christian Leitmeir (Bangor) in seinem Beitrag „Lehre im Verborgenen! Eine verschleierte Unterweisung im Ars-Nova-Kontrapunkt durch den Zisterzienser Petrus dictus Palmus ociosa“ griffen Themen der älteren Musikgeschichte auf, dies vor dem Hintergrund von Fragen des Erscheinens und der Darstellbarkeit musikalischer Phänomene im Medium der Schrift.

Ein weiteres ständiges Betätigungsfeld des Jubilars kam mit dem Referat von Andreas Traub (Tübingen) zur Sprache, das in der Auseinandersetzung mit den Kantaten Johann Samuel Welters ein frühes Editionsprojekt der *Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg* zum Ausgangspunkt nahm. Dem Spiel mit Konventionen und eigenwilligen Phänomenen mehrschichtiger Satzkonzeption galt das Interesse eines Referats zu komponierten „falschen Einsätzen“ von Ann-Katrin Zimmermann (Tübingen). Walther Dürr (Tübingen) widmete sich in einer profunden Studie „Kompositionsstrategien beim späten Schubert“. Bereits der Titel des Referats von Bernd Edelmann (München), „Die sogenannten Händel-Zitate in Mozarts Requiem“, verriet die Auffassung des Referenten, dass Mozarts kompositorische Verfahren in der Auseinandersetzung mit dem Werk Händels, die Edelmann anhand viel diskutierter Requiem-Abschnitte vorführte, mit dem Terminus ‚Zitat‘ kaum zutreffend beschrieben sind. Auf ein Problem zeitgenössischer Terminologie verwies Wolfgang Horn (Regensburg) mit seinem Vortrag zu „Chordes belles – ein theoretischer Begriff und Mozarts Musik“, dessen Definitionen hinter der Art und Weise, wie er bei Mozart verwirklicht wird, hoffnungslos zurückbleiben müssen. Benjamin Perl (Tel Aviv) dachte über „Mozarts Sonate KV 545“ nicht nur in Worten, sondern auch musizierend nach und bot verblüffende Alternativen zu Mozarts kompositorischen Eigenwilligkeiten, die er auf eine parodistische Haltung des Komponisten zurückführte. Damit rückte er die „Sonate für Anfänger“ in die Nähe des *Musikalischen Spaßes* KV 522 und wies auf die Umstände der Entstehung beider Werke hin, die nicht den geringsten Anlass zur Heiterkeit zu geben schienen, deren Tragik Mozart aber offenbar in jener distanziert-ironischen Haltung zu bewältigen suchte.

Hatte Rudolph Angermüller (Salzburg) am Vorabend eine atemberaubende Fülle an Bildmaterial zu *Zauberflöten*-Bühnenbildern von den ersten Aufführungen bis weit ins 20. Jahrhundert hinein zusammengetragen und damit deren Inszenierungsgeschichte vor Augen geführt, so konzentrierte sich August Gerstmeier (Tübingen) auf jene zentrale Stelle dieses Werks, an der sich „Das endgültige Wiedersehen von Tamino und Pamina“ ereignet, und legte Mozarts subtile und zugleich hochgradig eindringliche musikalische Herausstellung dieses Augenblicks und deren Konsequenzen für den gesamten musikalischen Ablauf des Werkes offen. Ernst Hintermaier (Salzburg) ergänzte die Reihe der Mozart gewidmeten Referate um einen quellenkritischen Beitrag zu aufregenden, bislang „schubladierten“ Mozartiana des Salzburger Konsistorialarchivs.

Beethoven stand im Zentrum der Vorträge von P. Petrus Eder (Salzburg), Hartmut Schick (München) und Klaus Aringer (Graz): Als Zauberer in der *Klaviersonate* op. 31 Nr. 2 und als Verzauberter, besser: Verhexter, dessen Schlusssatz der *Neunten Symphonie* im Finale von Hector Berlioz' *Symphonie phantastique* einen zerspiegelbildlichen, in der Anlage jedoch deutlich parallel geführten Widerpart findet. Klaus Aringer demonstrierte die Vielfalt satztechnischer Konstellationen, die Beethoven mit der gemischten Besetzung seines Septetts erschließt, um damit die Bedeutung der Instrumentation für das kompositorische Denken zu unterstreichen. Ähnliche Fragestellungen verfolgte Harald Strebler (Zürich) in seinem Referat zu „Mozarts Bläserbehandlung am Beispiel der klassischen Klarinette“.

Giacomo Fornari (Bozen) berichtete aus seinen Forschungen zur ungeahnt florierenden „Haydn-Rezeption in Italien“ und konnte diesbezüglich besondere Vorlieben und Interessentenkreise ausmachen. William Waterhouse (London) breitete die Korrespondenz Mendelssohns mit seinen gleichzeitig als Kopisten tätigen Fagottisten aus und trug damit wesentliche Erkenntnisse zu den Brüdern Weissenborn wie zur Praxis der Verfertigung und Vervielfältigung von Musikalien unter Anteilnahme des Komponisten bei. Einen Aspekt der Salzburger Musikgeschichte griff Gerhard Walterskirchen (Salzburg) auf, der die Geschichte des Glockenspiels der Salzburger Residenz anhand zahlreicher Dokumente nachzeichnete.

Durch das Programm der Tagung und die Diskussionen, die allen voran der Jubilar stets mit

weiterführenden Gedanken bereicherte, führten die vier (ehemaligen) Assistenten Schmidts, Wolfgang Horn, Hartmut Schick, Klaus Aringer und Ann-Katrin Zimmermann – die beiden zuletzt genannten zeichnen auch für die Organisation und Leitung verantwortlich. Ein Tagungsbericht, der zugleich als Festschrift für den Jubilar weitere Aufsätze verhinderter Gratulanten beinhalten wird, befindet sich in Vorbereitung.

**Leipzig, 1. bis 3. November 2007:**

**„Städtische Kirchenmusikgeschichte. Bestandsaufnahme und Ausblick“  
Internationale musikwissenschaftliche Konferenz der Fachgruppe Kirchenmusik der  
Gesellschaft für Musikforschung**

**Von Gunnar Wiegand, Rom**

Durch die Gastgeberschaft des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Leipzig hatten die Konferenzteilnehmer bereits einen ersten Vorgeschmack auf die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Ende September 2008. Als Tagung der Fachgruppe Kirchenmusik ging es um eine konkrete Bündelung der Forschungsergebnisse im Hinblick auf diese nächstjährige Hauptkonferenz. Der in den Sitzungen der Fachgruppe diskutierte Begriff der „Städtischen Kirchenmusik“ diente als Orientierung für die Vorträge. Mit dem Ziel, die kirchenmusikalische „Alltagskultur“ abseits einer am musikalischen Fortschritt orientierten Musikgeschichtsschreibung ins Zentrum zu rücken, wurde durch die einzelnen Beiträge deutlich, wie umfassend, aber bisher auch in vielen Bereichen unerforscht die Kirchenmusik in den zahlreichen Städten Europas ist.

Nach kurzen Begrüßungsworten von Helmut Loos (Leipzig) und Markus Denzel (Leipzig) öffnete die Tagung mit einem Vortrag von Friedrich W. Riedel (Sonthofen) über die Bedeutung der Bettelorden für die städtische Musikpflege zwischen außerordentlicher und ordentlicher Seelsorge, dargestellt am Beispiel der Wiener Minoriten im 18. Jahrhundert. Durch ein Referat von Gunnar Wiegand (Rom) über die Musikhandschriften der Mess-Ordinarien von Pietro Paolo Bencini, der mehrere zentrale römische Kapellmeister-Ämter bekleidete, wurde auf die umfangreiche Kirchenmusikszene der päpstlichen Stadt im 18. Jahrhundert hingewiesen. Thomas Hochradtner (Salzburg) rückte die Kleinstadt Hallein im 19. Jahrhundert ins Zentrum und somit das kirchenmusikalische Umfeld des Komponisten Franz Xaver Gruber. Luba Kyyanowskas (Lemberg) Vortrag zeichnete einen geschichtlichen Überblick über die kirchenmusikalische Landschaft Lembergs vor dem Ersten Weltkrieg mit einem Schwerpunkt auf der griechisch-katholischen Kirche. Im Beitrag von Remigiusz Pośpiech (Oppeln) ging es um die Bedeutung der umfangreichen Musikaliensammlung und die Musikkapelle von Jasna Góra sowie ihre Einflussnahme auf das Musikleben der Stadt Tschenstochau im 19. und 20. Jahrhundert. Peter Tarlinski (Oppeln) berichtete über seine Forschungsarbeit zur Rekonstruktion der geistlichen Musikkultur in Ratibor zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Gerhard Poppe (Dresden) beschloss den ersten Kongresstag mit einem Vortrag über die bisher weniger erforschten kirchenmusikalischen Institutionen der Stadt Dresden mit einem Schwergewicht auf dem 18. und 19. Jahrhundert.

Nach den beiden Sektionen zu Süd- und Osteuropa standen am zweiten Kongresstag verschiedene Aspekte der Kirchenmusik deutscher Städte im Zentrum. In seinem Vortrag über die „Waldeckischen Musikzustände“ im 19. und frühen 20. Jahrhundert verwies Fiedhelm Brusniak (Würzburg) auf die Frage nach der Transformation von (Kirchen-)Liedern zum Gebrauch in den diversen parallelen Musikkulturen der Region. Vor dem Hintergrund des Befundes einer säkularisiert-bürgerlichen Eigendynamik der Musikpflege im Konzertsaal des 19. Jahrhunderts präsentierte Helmut Loos (Leipzig) Untersuchungen zur alternativen Kirchenmusikpflege und zum Repertoire des Thomanerchors Leipzig in den Jahren 1900 und 1901. Mit der These der „Blüte der Kirchenmusik in der Frühzeit der NS-Diktatur“ referierte Norbert Jers (Aachen) über Aachen im Jahr 1934. Rainer Bayreuther (Münster) widmete sich der Frage nach der aktuellen kirchenmusikalischen Situ-



ation in den evangelischen Stadtgemeinden von Nürnberg im Spannungsfeld zwischen Tradition und Transformation.

Am Beispiel des Liederbuchs der Augsburgener Bürgerin Barbara Kluntz lenkte Linda Koldau (Frankfurt am Main) ihr Augenmerk auf die eigene, an der Musik des frühen 17. Jahrhunderts orientierte Musiktradition religiöser Frauengemeinschaften im 18. Jahrhundert. Franz Metz' (München) Vortrag ging auf die durch zahlreiche nationale Einflüsse geprägte Kirchenmusik in Temeswar ein. Joachim Roller (Nürnberg) machte auf das umfangreiche Schaffen der beiden Sulzbacher Kantoren Christoph Stoltzenberg und Jakob Caspar Andreas Bühling im 18. und 19. Jahrhundert aufmerksam.

Die unterschiedlichen Vorträge ließen sich in den beiden Begriffen eines „Personen-orientierten“ und eines „urbanen“ Zugangs zum Thema der städtischen Kirchenmusik bündeln. Die urbane Vorgehensweise und die zeitliche Schwerpunktsetzung auf das 19. und 20. Jahrhundert bilden die Grundlage für den Hauptkongress 2008.

## **Barendorf, 2. bis 4. November 2007:**

### **„No time for losers: Kanonbildung in der populären Musik“**

von Martin Lücke, Bochum

Zwischen dem 2. und 4. November fand in der Nähe von Lüneburg die 18. Arbeitstagung des Arbeitskreises Studium Populäre Musik e. V. (ASPM) mit dem Schwerpunktthema „Kanonbildung in der populären Musik“ statt.

Eine Sektion des ersten Tages war dem Jazz vorbehalten. Christa Haring (Graz) stellte die Ergebnisse ihrer Analyse in Hinblick auf die Kanonbildung im Jazz am Beispiel der seit über fünfzig Jahren stattfindenden Leser- und Kritikerumfragen der Zeitschrift *Down Beat* vor. Bernd Hoffmann (Köln) hingegen beleuchtete in seinem „Von mangelnder Toleranz und unreifer Jugend“ betitelten Vortrag den sich nach 1945 entwickelnden Jazzkanon in der Bundesrepublik. Ildikó Keikutt (Osnabrück) stellte das Problem in den Mittelpunkt, ob sich die Musik Paul Whitemans eher dem Jazz oder der Kunstmusik eines George Gershwin zuordnen lasse.

Parallel dazu präsentierte Frank Riedemann (Hamburg) die Ergebnisse seiner facettenreichen Arbeit zu Songwritingschulen und stellte eine Nichtexistenz von potenziellen Hitmustern fest. Kyra Fichtner (Gießen) untersuchte die bisher weitgehend unerforschten kollektiven Kompositionsprozesse in Rockbands, und Sascha Bücher, Markus Kunkel, Christoph Pramstaller sowie Richard von Georgi (Gießen) präsentierten ihre Ergebnisse zu Messungen bei musikbezogenen Chills, also körperlichen Reaktionen auf äußere Stimuli.

Am zweiten Tag hielt zunächst der Literaturwissenschaftler Hermann Korte (Siegen) einen Vortrag über die Bausteine einer kulturwissenschaftlichen Kanontheorie, bevor Ralf von Appen und André Doehring (Gießen), gesellschaftliche, psychologische und ökonomische Funktionen und Mechanismen der popmusikalischen Kanonbildung vorstellten, um anschließend kritisch den gegenwärtig vorherrschenden Kritiker-Kanon bedeutender Alben zu analysieren (an der Untersuchung hatte Helmut Rösing, Hamburg, mitgearbeitet, der erkrankt war). Zum Abschluss des Vormittags stellte Eckhard John vom Deutschen Volksliedarchiv (Freiburg im Breisgau) das von ihm entwickelte Volksliedarchiv im Internet umfassend vor.

Am Nachmittag beleuchteten Marcus S. Kleiner (Bonn) und Jörg-Uwe Nieland (Bochum) das Phänomen von Negativlisten sowie des ‚Crititainment‘, einer negativen Beurteilung zur reinen Unterhaltung, wie es derzeit u. a. in sogenannten Charts-Shows bei RTL üblich ist. Oliver Kautny (Wuppertal) untersuchte anschließend am Beispiel des Rappers Eminem die Genese und Wirkungsweise des Kanons im Hip-Hop, der expliziter Bestandteil der Hip-Hop-Kultur ist, und Michael Custodis (Berlin) referierte über die Funktion und Rolle der Indizierung von Musik am Beispiel der Gruppen Die Ärzte und Aggro Berlin und präsentierte dabei bislang unbekanntes Gutachten der Bundesprüfstelle für jugendgefährdete Medien (BPjM). Sabine Giesbrecht (Osnabrück),

Wolfgang Rumpf (Bremen), Christian Bielefeld (Lüneburg) und Martin Pfeleiderer (Hamburg) beschlossen mit ihren Vorträgen den zweiten Tag.

Am Abschlusstag präsentierte Richard von Georgi (Gießen) seine Untersuchungsergebnisse zu den Wirkungen von harter Musik (Heavy Metal) in Hinblick auf Persönlichkeit und normabweichendes Verhalten, ohne dabei signifikante Bestätigungen der Ausgangsthese, dass harte Musik zu abweichendem Verhalten führe, zu finden. Dennis Schütze (Würzburg) zeigte anschließend am praktischen Beispiel Personalstile und Signature-Licks der Rock-and-Roll-Gitarre Mitte der 1950er-Jahre. Vorträge zum Thema Traditionsstrom am Beispiel Heavy Metal von Dietmar Elflein (Berlin) sowie von Volker Kramarz (Bonn) über die Möglichkeiten der musikwissenschaftlichen Analyse bei Plagiatsvorwürfen in der populären Musik beschlossen eine überaus erkenntnisreiche Tagung, die dem Teilnehmer die erstaunliche Vielfalt popmusikalischer Kanonbildungen offenbarte.

## 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.

### Wintersemester 2007/08 (Nachtrag)

**Augsburg.** Eckhard Böhringer M. A.: Ü: Aufführungsversuche.

**Basel.** Lena-Lisa Wüstendörfer: Ü: Tutorium zur Einführung in das Verständnis musikalischer Werke.

**Greifswald.** Martin Loeser: S: César Franck: Zugänge zu Leben und Werk – Ü: Einführung in die musikalische Analyse – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft am Beispiel der Musik Clara und Robert Schumanns – Ü: Schreibwerkstatt: Programmhefte, Konzertkritiken, Buch- und CD-Rezensionen. Analysen und Selbstversuche. □ PD Dr. Peter Tenhaef: Ü: Musikalische Epochen, kulturhistorische Epochen – Ü: Notationskunde – S: Lektürekurs: Romantische Musikästhetik.

**Hamburg.** *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Elvira Panaiotidi: HS: Musik und Emotionen. Zur aktuellen Debatte in der Musikphilosophie.

*Systematische Musikwissenschaft.* Dr. Jörgen Torp: PS: Rhythmus und Bewegung. □ Dr. Markus Abel: S: Synergieeffekte bei der Schallerzeugung und Wechselwirkung von Schallquellen.

**Leipzig.** Dr. Allmuth Behrendt: Ü: Rundfunk- (Konzert-)Dramaturgie, Musik ausgewählt, programmiert, produziert, präsentiert. □ Dr. Wolfram Enßlin: S: Monteverdi in der Oper – Monteverdi in der Kirche – Von Mantua nach Venedig (gem. mit Dr. Uwe Wolf). □ Dr. Wolfgang Fuhrmann: PS: Publikum, Publizistik, „Public Sphere“ – Die Entstehung musikalischer Öffentlichkeit 1700 bis 1815. □ Katrin Stöck: PS: Einführung in die Ästhetik von Musiktheater im 20. und 21. Jahrhundert.

**Mainz.** Prof. Dr. Ursula Kramer: Von Monteverdi bis Nono: Geschichte der italienischen Oper.

**Potsdam.** Dr. Markus Bögemann: Musikgeschichte III: Die Musik des 19. Jahrhunderts – PS: Einführung in die Musikwissenschaft: Komponieren nach Beethoven – Musik und Geschichte im 19. Jahrhundert – HS: Gute Musik – schlechte Musik? Kriterienbildung und Kriterienkritik in der Musikvermittlung. □ Dr. Karsten Mackensen: S: Macht und Muse. Musik in der Frühen Neuzeit zwischen magischer Praxis und politischer Funktion. □ Markus Schmidt M. A.: S: Einführung in die klassische indische Musik. □ Andreas Münzmay: PS: Creole Rhapsody – Mittel und Ziele großformaler Konzeptionen im Jazz. □ PD Dr. Rüdiger Pfeiffer: S: Musikdenken und Musikbegriff im Mittelalter.

### Sommersemester 2008

**Augsburg.** Eckhard Böhringer M. A.: Ü: Aufführungspraxis (Marianische Antiphonen). □ Erich Broy M. A.: Ü: Kontrapunkt II (Historische Satzlehre) – Ü: Harmonielehre (1). □ Prof. Dr. Johannes Hoyer: HS: Musik zur Zeit der Lebensreform (um 1900) (3) – S: Marianische Antiphonen süddeutscher Überlieferung vom Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert (Landesforschung) – PS/S: Musik des 20. Jahrhunderts: 24 Präludien und Fugen von Rodion Schchedrin – brasilianische Exilkomponisten – PS: Werke von Johann Sebastian Bach (Analyse). □ Priv. Doz. Dr. Erich Tremmel: Nationale Schulen – S: Franz Liszt (Editionstechnik) – Ü: Musikpaläographie II: Tabulaturen.

**Basel.** Irene Holzer: Ü: Alltag im Mittelalter – Musik, Text und Liturgie des Offiziums. □ Prof. Dr. Oliver Huck: PS: Die Musik des Trecento – Ü: Textkritik und Edition. □ PD Dr. Martin Kirnbauer: Von badenden Musikern und gerissenen Saiten – Musikikonographie in der frühen Neuzeit – S: Schlummernde Quellen – Seminar zur Musik der Renaissance anhand von Wiener Quellen (mit Exkursion im Herbst 08). □ Dr. Michael Kunkel: Ü: Werkstattgespräche mit Komponistinnen und Komponisten (in Zusammenarbeit mit der Hochschule für Musik Basel). □ Dr. Dominique Müller: Ü: Vertiefende Übungen zur Satzlehre. □ Dr. Simon Obert: PS: Techniken, Terminologie, Notation der neuen Musik. □ PD Dr. Martin Pfeleiderer: Ü: Einführung in die Musikpsychologie. □ Prof. Dr. Matthias Schmidt: PS: Formenlehre: eine Einführung in die Geschichte der musikalischen Formwandlungen – Traum und Wirklichkeit. Wien um 1900 (mit Exkursion im Herbst 08) – S: Das „Volkslied“: Zur Etablierung eines ästhetischen und ideologischen Konstrukts im 19. Jahrhundert (mit Exkursion ins DVA Freiburg i. Br.) (gem. mit Dr. Nils

Grosch) – Ü: Der Komponist und Dirigent Felix Weingartner. Ein Ausstellungsprojekt (in Zusammenarbeit mit der Universitätsbibliothek Basel) (gem. mit Dr. Simon Obert). □ Dr. Silvia Walli: PS: Satz und Notation der Mehrstimmigkeit von Notre Dame bis Franco und Petrus de Cruce (Paläographie II) – Ü: Mimetische Musikanalyse. □ Prof. PD Dr. Joseph Willmann: Ü: Lektüre musikwissenschaftlicher Neuerscheinungen.

**Bayreuth.** Prof. Dr. Thomas Betzwieser: HS: Musik und Theater am Hof der Wilhelmine von Bayreuth – S: Brecht-Vertonungen und ihre Interpretationen – PS: Methoden der Opernanalyse: *Die Entführung aus dem Serail* – Musiktheaterwissenschaftliches Kolloquium (gem. mit Prof. Dr. Anno Mungen)

*Musiktheaterwissenschaft.* PD Dr. Daniel Brandenburg: S: Oper um 1900. □ Dr. Rainer Franke: PS: Musiktheatrales Repertoire – Ü: Audiovisuelle Präsentation musiktheatraler Werke – Ü: Programmheft/Rezension. □ Knut Holtsträter: PS: Carl Maria von Webers Musiktheater – PS: „I did it my way“. Der Crooner. □ Prof. Dr. Martina Leeker: PS: Aspekte einer Mediengeschichte des Tanzes – Ü: Ich Rolle Performance. Performances, Installationen, Medienkunst, Experimenteller Film – PS: Grundbegriffe und Methoden der Analyse von Inszenierungen II. □ PD Dr. Marion Linhardt: Theatertheorie im deutschsprachigen Raum: das 18. und das 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Anno Mungen: S: Musik und Musiktheater ausstellen – The Producers. Zur Geschichte und Aktualität des Broadway-Musicals. □ Dr. Stephanie Schroedter: PS: Zeitgenössisches Musik-Tanz-Theater: Aufführungsanalyse mit Exkursion. □ Dr. Thomas Steiert: PS: Shakespeare-Theater/Shakespeare-Adaptionen – Theater im institutionellen Kontext. □ Prof. Dr. Susanne Vill: HS: Darstellungen von Erfolgsstrategien in Theater und Film – S: Puccini – Koll: Werkinterpretation in Inszenierungen und Verfilmungen. □ Dr. Saskia Woyke: PS: Musiktheater im Venedig des 17. Jahrhunderts.

**Berlin. Freie Universität.** Prof. Dr. Bodo Bischoff: S: Das Menuett im Schrifttum des 18. bis 20. Jahrhunderts – Ü: Analyse von Menuettkompositionen – S: *Die Dreigroschenoper*. Entstehung-Analyse-Rezeption. □ PD Dr. Christa Brüstle: HS: Musiktheater der Gegenwart: Produktion, Notation, Aufführung – HS: Hugo Riemann. □ Dr. Gregor Herzfeld: S: Musikalischer Futurismus – PS: Guillaume Dufay. □ Prof. David Lidov: HS: Issues in Musical Semiotics. □ Prof. Dr. Jürgen Maehder: HS: O. Messiaen, *Saint François d'Assise* – HS: Carlo Goldoni und die Geschichte der Opera buffa in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – OS: Methodenprobleme der Forschung – Olivier Messiaen: das Spätwerk. □ PD Dr. Michael Maier: HS: Augustinus und die Musik. □ Prof. Dr. Albrecht Riethmüller: HS: Komposition, Ästhetik und Musikwissenschaft im Kalten Krieg – HS: Shakespeare: Film-Musik-Theater (gem. mit Prof. Dr. Clemens Risi) – Musik des 20. Jahrhunderts im medialen Wandel. □ Dr. Oliver Vogel: HS: Musik und Kultur im 12. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Gert-Matthias Wegner: S: Dokumentation des Stadtrituals „Saparú“ – HS: Musikalischer Wandel II: Ost- und Südasiens – Musik und Tanz in Stadtraum und Ritual bei den Newar.

**Berlin. Humboldt-Universität.** Sara Ackermann: PS: Media Stars – Die Popmusikpersona von Broadcasting bis Branding (gem. mit Stefanie Kiwi Menrath). □ Dr. Camilla Bork: PS: Einführung in die Neue Musik – S: Über Musik schreiben. Zur Musikkritik im 19. Jahrhundert. □ Martin Carlé: S: Programmiersprachen zwischen Audio-DSP und Musik – S: Simulation-in-the-loop. Zeitstrategien der Modellierung. □ Dr. Pietro Cavallotti: PS: Requiemvertonungen in der Musikgeschichte. □ Prof. Dr. Hermann Danuser: Carl Dahlhaus. Ein Œuvre im Kontext der Musikwissenschaft von 1950 bis heute – PS: Beethovens Rasumowsky-Quartette – S: Goethes *Faust* und die Musik (gem. mit Prof. Dr. Ernst Osterkamp) – Koll: Carl Dahlhaus. Historik und Historiographie der Musik. □ Prof. Dr. Wolfgang Ernst: Medienzeit als Provokation der Mediengeschichte – S: Momente der Mediengeschichte. Basistexte und andere Grundlagen – S: Irritationen und neue Formen der Zeitwahrnehmung durch Medien – Koll: Medien, die wir meinen. Kolloquium zu Medienbegriffen (im Widerstreit). □ Ingolf Haedicke: PS: Akustik, Elektroakustik 2. □ Dr. Christa Hasche: Grundlagen der Dramaturgie II – S: Mediale Vermittlung dramaturgischer Modelle II – S: Ritual, Fest, Performance – Ü: Übungen Medientheater. □ Prof. Dr. Christian Kaden: Sozialgeschichte der Musik des Mittelalters – S: Events, Skandale, Schlüssel-Dokumente – PS: Igor Strawinsky. Weltsicht, Ästhetik, Kompositionstechniken. □ Prof. Dr. Reiner Kluge: S: Experimentelle Untersuchungen zum musikalischen Ausdruck. □ Prof. Dr. Wolfgang Mühl-Benninghaus: Mediengeschichte II – Medien als Netzwerke II. Zwischen Beatmusik und Entstehung des dualen Rundfunksystems – S: Die Distribution in den analogen und digitalen Medien – Koll: Medien im 20. Jahrhundert. □ Lilia Ouchakova: Ü: Gehörbildung. □ Jens Gerrit Papenburg: PS: Popmusikproduzenten. □ Prof. Dr. Gerd Rienacker: Einführung in die Regulative des Musiktheaters II. Zur Dramaturgie der Oper – Analyse zur *h-Moll-Messe* von J. S. Bach. □ Dr. Ullrich Scheideler: S: Die Musik der Wiener Schule – S: Die Musiklehre und Kompositionstheorie zur Zeit der Wiener Klassik – Ü: Musiktheorie (Kontrapunkt, Harmonielehre, Kompositionstechniken im 20. Jahrhundert) – Ü: Praktische Harmonielehre – Ü: Allgemeine Musiklehre. □ Rainer Schill: Ü: Partiturspiel. □ Jan-Philipp Sprick: Ü: Gehörbildung – Ü: Höranalyse. □ Dr. Jutta Toelle: Gemeinsame Musikgeschichte. Mozart und Da Ponte. □ Brian Toussaint: Ü: Medienarchäologie und Medienmigration. □ Prof. Dr. Peter Wicke: Musik als Industrien – S: Populäre Musik in der Theorie – S: Populäre Musik und populäre Diskursformen – PS: Popmusik und Politik.

**Berlin. Technische Universität.** Dr. Martha Brech: S: Musik im Raum / Musik für Räume. □ Christian Broeking: S: Interviewtechniken und Beobachtungsmethoden: Qualitative Datenerhebung zur gesellschaftlichen Relevanz des Jazz. □ Prof. Dr. Janina Klassen: S: Musik und Geld. Über Werte und Wertemaßstäbe. □ Dr. Martin Knust: S: Berliner Klaviermusik im 18. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Heinz von Loesch: S: Von Vivaldi bis Paganini. Metamorphosen des Teufelsgigers. □ Prof. Dr. Christian Martin Schmidt: Die Konzertform in späten Orgelwerken Bachs – HS: Schönberg: Harmonielehre (Lektüreseminar) – S: Analyse für Fortgeschrittene. □ Oliver Schwab-Felisch: Ü: Robert Gjerdingen: Music in the Galant Style – Ü: Generalbasspraxis: Figuration einfacher Sätze – Ü: Rhythmus

und Metrum in der amerikanischen Musiktheorie nach 1945 – Ü: Der Begriff der „Wiener Klassik“ – Ü: Die Mannheimer Schule – Ü: Satztechnische Übungen zur Harmonik des 19. Jahrhunderts – Ü: Gehörbildung – Ü: Joseph Haydn: Die Londoner Sinfonien. □ Prof. Dr. Elena Ungeheuer: Musik, Bildende Kunst, Literatur: Strategien zur Vermittlung der Neuen Musik im 20./21. Jahrhundert (Wissenschaftliche Kulturpraxis) – Datengewinnung in der Systematischen Musikwissenschaft – S/Ü: Wissenschaftliche Kulturpraxis – S: Datengewinnung in der Systematischen Musikwissenschaft. □ Dr. Friederike Wißmann: S: Robert Schumann, *Dichterliebe* – S: Klangraum Berlin.

**Berlin.** *Universität der Künste.* David Boakye-Ansah: PS: Musikwissenschaft für Musiker. □ Prof. Dr. Rainer Cadendach: Moderne und Postmoderne. Phasen und Tendenzen im 20. Jahrhundert – PS: „Liedermacher“ in der BRD – HS: Haydn: Klaversonaten, Streichquartette und Sinfonien im Vergleich – HS: Nikolaus Lenau in der Musik. □ Prof. Dr. Susanne Fontaine: Forschungsfreiemester. Kunst der Macht – Macht der Kunst. Literatur, Architektur und Musik zur Regierungszeit Urbans VIII. (gem. mit Prof. Dr. Susanne Hauser, UdK, Fakultät Gestaltung, und PD Dr. Isabella von Treskow, Universität Potsdam, Institut für Romanistik). □ Dr. Werner Grünzweig: PS: Artur Schnabel. Pianist und Komponist. □ Claudia Maria Knispel: PS: Opera buffa und deutsches Singspiel: Zur Gattung der musikalischen Komödie. □ PD Dr. Lars Christian Koch: PS: Einführung in die Musikethnologie. □ Philine Lautenschläger: PS: Komponistinnen, Musikerinnen und Mäzeninnen im 18. Jahrhundert. □ Gesa zur Nieden: Bauten für Musik von der Renaissance bis heute. □ Matthias Pasdzierny: Ein Abend bei Rudolf Nelson. Berlin als Revue- und Kabarettstadt (geplant in Kooperation mit der Fakultät Darstellende Kunst). □ Prof. Dr. Conny Restle: PS: Instrumentenkunde. □ Prof. Dr. Peter Rummenhölter: Romantik in der Musik – Musik in der Romantik. □ Prof. Dr. Dörte Schmidt: Welches Geschlecht hat die Musik? – HS: Musik und Video (gem. mit Prof. Dr. Martin Ullrich und Dr. Jessica Ullrich) – HS: Bernd Alois Zimmermann. □ Dorothea Schüle: Eine Metropole im Aufbruch: Berlin und die Musik der 1920er-Jahre. □ Prof. Dr. Artur Simon: Musik aus Afrika (Sudan, Uganda, Zimbabwe, Kamerun, Zentralafrikanische Republik, Ghana, Côte d'Ivoire/Elfenbeinküste, Liberia). □ Dr. Martin Supper: PS: Musik und Mathematik. □ Dr. Christiane Tewinkel: PS: Einführung in die Musikwissenschaft – PS: Geschichte der Musikgeschichtsschreibung.

*Musiktheorie.* Prof. Dr. Patrick Dinslage: Johannes Brahms und sein Klavierwerk. Werkanalyse mit praktischen Beispielen zur Interpretation (gem. mit Prof. Heide Görtz) – Das romantische Klavierlied. Lieder von Schumann, Brahms und Grieg. Werkanalyse und Interpretation. □ Dr. Ellinore Fladt: Requiem-Kompositionen des 19. Jahrhunderts – Haydn, Mozart, Beethoven: Instrumentalwerke in exemplarischen Analysen (Symphonien, Solokonzerte, Kammermusik). □ Prof. Dr. Hartmut Fladt: Analyse und Werturteil. Bruckner, Hanslick, Brahms, Wolf – Analyse und Interpretation in der praktischen Arbeit (gemeinsam mit Uri Rom) – Durchs Instrument zum Komponieren. □ Prof. Dr. Albert Richenhagen: HS: Musik als Klangrede – Die Lehre von den musikalisch-rhetorischen Figuren und vom Ausdruck der Affekte in der Renaissance und im Barock. □ Prof. Dr. Martin Ullrich: Sound and Vision. Musikvideos: Geschichte und Analyse (gem. mit Prof. Dr. Dörte Schmidt und Dr. Jessica Ullrich).

**Bern.** Prof. Dr. Werner Jauk: PS/HS: Systematische Musikwissenschaft: Vom naturwissenschaftlichen Konzept zur empirisch kulturwissenschaftlichen Disziplin. □ Prof. Dr. Klaus Pietschmann: GS: Einführung in die Musiktheaterwissenschaft – PS/HS: Josquin Desprez – PS/HS: Operngeschichte der Schweiz. □ Prof. Dr. Victor Ravizza: Der große Umbruch: Musik um 1910. □ Prof. Dr. Nicole Schwindt: Die Musik im Grand Siècle. □ Dr. Arne Stollberg: GS: Musikgeschichte in Beispielen.

**Bonn.** S. Brasack: PS: Einführung in neuere Theorie-Konzepte der Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Erik Fischer: PS: Einführung in die Musikästhetik – HS: Die Idee des ‚Nationalen‘ in der deutschen Musik und Musikgeschichtsschreibung – HS: Musik als Sujet in Romanen des 20. Jahrhunderts. □ PD Dr. Martina Grempler: HS: Italienische Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts – HS: Richard Strauss. □ Dr. Horst-Willi Groß: S (Master): Archiv von Formen und Satztechniken. □ Dr. Volkmar Kramarz: S (Master): Einführung in die Sound Studies – S (Bachelor-Minor): Sound Design im Kontext der Gegenwartskultur – PS: Einführung in die musikalische Analyse (an Beispielen aus der Popmusik). □ Annelie Kürsten M. A.: S (Master): Klangkörper und Klangräume. □ Hon.-Prof. Dr. Emil Platen (i. R.): Musikstadt Wien um 1900. □ PD Dr. Bettina Schlüter: S (Master): Wissenschaftstheorie – HS: Komitas, Charles Aznavour, System of a Down. Der Völkermord an den Armeniern in Formen (musik-)kultureller Erinnerung – OS: Diskussion neuerer wissenschaftlicher Literatur. □ Stephan Schmitz M. A.: S (Bachelor-Minor): Die „Sprache“ musikalischer Texte und deren Interpretation.

**Bremen.** Prof. Dr. Veronika Busch: S: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft. – S: Qualitative und quantitative Methoden der Musikforschung. – S: Grundfragen der Musikästhetik. □ Christian Höltge: S: Musikvermittlung und Musikerwartung: Wie Medienanbieter und Mediennutzer aufeinander reagieren und miteinander agieren. □ Prof. Erwin Koch-Raphael: S: Analyse und Literaturkunde Neuer Musik. □ Ezzat Nashashibi: Ü: Musik und Medien: Basis. □ Uwe Rasch: Ü: Instrumentenkunde. □ Johanna Steiner: S: Claude Debussy: Leben und Werk. □ Prof. Dr. Ulrich Taday: V: Das deutsche Kunstlied. – S: Das deutsche Kunstlied. – S: Geschichte des Jazz – Watching, Listening, Reading.

**Bremen.** *Hochschule für Künste.* Prof. Dr. Greta Haenen: Musikgeschichte IV: 1700–1750 – Historische Instrumentenkunde: Die neuen Bläser im frühen 18. Jahrhundert – S: Aufführungspraktische Quellen der Händel-Zeit. □ Prof. Dr. Michael Zywiets: Richard Wagners Musikdramen – S: *Salome* und *Elektra* von Richard Strauss – S: Geistliches Konzert und Kantate im 17. und 18. Jahrhundert – S: *Rienzi, der letzte der Tribunen* von Richard Wagner.

**Detmold/Paderborn.** PD Dr. Jürgen Arndt: HS: Sound Design oder Klangkunst? Zur Avantgarde der Gegenwart – PS: In Wien im Jahr 1873: Brahms, Bruckner und Johann Strauss – PS: Afro-amerikanische Musik und die Bürgerrechtsbewegung in den USA. □ Prof. Dr. Rebecca Grotjahn: HS: Wegbereiterin, Felsensprengerin, Brückenbauerin: Die Komponistin Ethel Smyth (gem. mit Dr. Cornelia Bartsch) – PS: Olivier Messiaen – PS: Analyse II: Werke des 19. und 20. Jahrhunderts – PS: Geschichte des Singens. □ Dr. Christin Heitmann: PS: Eine Sonate ist eine Sonate ist eine Sonate? Analyse-Übungen zur Vielfalt der Sonatensatzform. □ Prof. Dr. Werner Keil: Musikgeschichte II – HS: Thomas Manns *Doktor Faustus* und sein literatur- und musikwissenschaftlicher Kontext (gem. mit Prof. Dr. Wolfgang Braungart) – PS: Klaviermusik des Impressionismus – PS: Quellentexte zur Musikästhetik im 19. und 20. Jahrhundert (Lektüre II). □ Prof. Dr. Annegrit Laubenthal: HS: Verdi – PS: Musik in Bückeberg – PS: Musik des 14. Jahrhunderts. □ Dr. Hyesu Shin: PS: Musik und Musikmarkt. □ Dr. Jeroen van Gessel: PS: Warum wir spielen, wie wir spielen. Zur Aufführungspraxis im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Joachim Veit: Ü: MeisterWerkKurs (gem. mit Dr. Irmlind Capelle, Dr. Stephen Perry, Lydia Steiger und Prof. Dr. Rebecca Grotjahn).

**Dortmund.** Dr. Thomas Erlach: S: Original und Bearbeitung – Richard Strauss – Schulbücher im Musikunterricht. □ Reinhard Fehling: S: Die Liedkomponisten Schubert und Schumann: ein Vergleich – S: Folkmusic aus Schottland und Irland – Ü: Liederbücher von hier und da, Liedermacher damals und heute. □ Prof. Dr. (em.) Martin Geck: S: Die Klavierkonzerte von Bach, Beethoven und Brahms. □ Prof. Dr. Eva-Maria Houben: S: Analyse: J. S. Bachs Passionen und Kantaten – PR: Komposition/Projekt: Experimentelle Musik – Ü: Der Choralatz bei J. S. Bach und seinen Zeitgenossen – S: Wege zur Musik der Gegenwart – Georges Enescu und rumänische Komponisten des 20./21. Jahrhunderts und Komponistenporträt Corneliu Dan Georgescu. □ Johannes Marks: S: Analyse: Ausgewählte Werke von Edvard Grieg – Ü: Formenlehre. □ Prof. Dr. Holger Noltze: S: Einführung in den Musikjournalismus – S: Kampfplätze der Musikästhetik. Problemgeschichtliche Einführung – Musik und Medien – S: Orpheus ff.: Der Künstler als Opernheld. □ Dr. Klaus Oehl: PS: Meisterwerke der Neuen Musik. Analyse und Interpretation – Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten. □ Dr. Wilfried Raschke: S: Dixielandjazz – Geschichte der Rockmusik 1980–2006 – PR: Stomp! □ Prof. Dr. Günther Rötter: PS: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft. □ Burkhard Sauerwald: PS: Volksliedsammlungen vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Mechthild von Schoenebeck: S: Außerschulische Musikpädagogik – S: Theorie des Musikunterrichts – Theorien über Musikunterricht – S: Werkhören im Musikunterricht – PR/S: Opernpädagogik MiR „Musiktheater im Revier“ (gem. mit Dr. Erlach). □ Prof. Dr. Michael Stegemann: HS: Exotismus und Orientalismus – Faust-Vertonungen – S: Interpretationsforschung: „Mit der Seele in den Fingerspitzen“. Klavierwerke von Frédéric Chopin – Musikgeschichte II. Von 1750 bis zum Ersten Weltkrieg – S: Olivier Messiaen. Einführung in Leben und Werk.

**Dresden.** Dipl.-Musiktheoretikerin Sylvia Färber: Ü: Musiktheorie II – Ü: Erfassen komplexerer musikalischer Zusammenhänge. □ Dipl.-Musikpädagogin Vitus Froesch: S: Orgelmusik im 19. Jahrhundert. □ Michael Hurshell, B. A.: S: Filmmusik. Emigranten im Klangrausch. □ Dr. Beate Kutschke: S: Kulturwissenschaftliche Methoden in der Musikwissenschaft I. □ Dr. des. Wolfgang Mende: S: Dmitri Schostakowitsch – Ü: Lektüre musikwissenschaftlicher Texte. □ Eduard Mutschelknauß M. A.: S: Bearbeitungen Alter Musik im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Hans-Günter Ottenberg: Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts – S: Exemplarische Studien zur Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts – S: Einführung in die musikalische Regionalkunde – HS: Sprechen über Musik. □ Dipl. Andrea Wolter: Ü: Schreiben über Musik.

**Dresden. Hochschule für Musik.** Prof. Dr. Manuel Gervink: Musik des 19. Jahrhunderts II – S: Musikgeschichte 1500 bis 1730 (für Schulumusiker) – S: Einführung in die Notationskunde. □ Prof. Dr. Michael Heinemann: S: Musik des 20./21. Jahrhunderts (für Schulumusiker) – HS: Weills Songstil – HS: Inszenierte Körper. Musiktheater im Barock – OS: Grenzen der Interpretation. □ Prof. Dr. Matthias Herrmann: Musikgeschichte im Überblick: Barock (mit PS) – Europäische Musikgeschichte. Ein Überblick, Teil II – HS: Zur Geschichte der Dresdner Kirchenmusik – HS: Das Streichquartett der Wiener Klassik. □ Dr. Jörn Peter Hiekel: Komposition im 20. Jahrhundert II (1950–2007) – HS: Musik im Spannungsfeld von Wissenschaft, Technik und Natur (gem. mit Prof. Dr. W. Lessing) – S: Aufführungspraxis heutiger Musik. □ Sascha Mock: Stilkunde Rock/Pop. □ Dr. Stephan Riekert: HS: Musikrecht und Musikwirtschaft. Existenzgründung und Existenzsicherung als Musiker. □ Dr. Johannes Roßner: HS: Tanzsätze und ihre Funktion in der Musik des 18. und 19. Jahrhunderts – HS: Zum sinfonischen Prinzip in der Klavier- und Orgelmusik des 19. Jahrhunderts.

**Düsseldorf.** Prof. Dr. Andreas Ballstaedt: PS: Haydn in London – PS: Edgard Varèse – OS/HS: Wasser, Mythos und Musik (Konzeption und Durchführung eines multimedialen Konzertprogramms, gem. mit Prof. Dr. Wolfgang Rüdiger). □ Dr. Achim Heidenreich: PS: Düsseldorf, Hauptstadt des Fluxus. □ Dr. Manfred Heidler: PS: Kriegsmusik(en)?/ Soldatenmusik(en)? □ Prof. Dr. Dr. Volker Kalisch: PS: Musikerberufe/Musikerprofile – PS: Musik und Weltanschauung. Die Musik der 1950er- und 1960er-Jahre zwischen Esoterik und Globalanspruch – PS: Volk + Musik = Volksmusik? – OS/HS: Eduard Hanslick Zeitgeist und Musikästhetik. □ Prof. Dr. Gustav-Adolf Krieg: PS: Evangelische Kirchenmusikgeschichte. □ N. N.: PS: Katholische Kirchenmusikgeschichte. □ Dr. Uwe Pätzold: PS: Phasen der Wandlung, Kindheit und Jugend in den Musikkulturen der Welt. □ Dr. Yvonne Wasserloos: PS: Das Musiktheater im 20. Jahrhundert.

**Eichstätt.** Prof. Dr. Christoph Louven: S: Jazz-Stile, Personen, Sozialgeschichte – PS/V: Musikinstrumente – Geschichte und Akustik. □ Rudolf Pscherer: S: Musikgeschichte 2 – Ü: Gehörbildung Aufbaukurs – Tonsatz 1 – Analyse. □ Dr. Jürgen Schöpf: S: Musik und Sprache im interkulturellen Vergleich – Vom Klang zum Papier: transkribieren, aber wie? □ Dr. Iris Winkler: S: Musik als Sprache – Ü: Editionsübung.

**Erlangen-Nürnberg.** Prof. Dr. Andreas Haug: HS: Mehrstimmige Vertonungen der Messe im Mittelalter – S: Musikwissenschaft unter den Bedingungen der Postmoderne (gem. mit Konstantin Voigt). □ Prof. Dr. Eckhard Roch: HS: Geschichte und Methodik der musikalischen Analyse. □ Konstantin Voigt: S: Haydn und das Steichquartett. □ Dr. Thomas Röder: S: Johann Sebastian Bach: Greatest Hits – S: Bruckner-Edition. □ Dr. Michael Klaper: Musiktheater in Frankreich zur Zeit des Sonnenkönigs – Ü: Musiktheater in Frankreich zur Zeit des Sonnenkönigs.

**Essen. Folkwang-Hochschule.** Prof. Dr. Christian Ahrens: Methoden und Disziplinen der Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Horst Weber) – PS: Einführung in die Musikethnologie – S: Rhythmus und Metrum. □ Prof. Dr. Matthias Brzoska: PS: Alban Bergs Oper *Lulu* – PS: Die symphonische Dichtung – PS: Die Geschichte der Motette – S: „Politische Musik“- Begriff und Kompositionsgeschichte. □ Dr. Stefan Drees: S: Körper Medien Musik. Körperdiskurse in der Musik nach 1950 – S: Zur Frühgeschichte des Orchesters im 17. und 18. Jahrhundert – S: Wittener Tage für neue Kammermusik 2008. □ Dr. Claus Raab: PS: Zur Geschichte der Sonatensatzform – S: Das Lied zu Beginn des 20. Jahrhunderts. □ PD Dr. Elisabeth Schmierer: Geschichte des Instrumentalkonzerts – S: Elliott Carter – S: Inszenierungsgeschichte 2 (Forts.). □ Prof. Dr. Udo Sirker: PS: Johann Sebastian Bachs Kantatenwerk – S: Komposition und Raumakustik – S: Richard Wagners Musikdramen. □ Prof. Dr. Horst Weber: Grundlagen der Musikgeschichte – S: Liedanalyse – S: Migration als musikgeschichtliches Phänomen. □ Dr. Wolfgang Winterhager: PS: Johannes Brahms: Die Sinfonien und Konzerte – S: Miles Davis.

**Frankfurt am Main.** Dr. Eric Fiedler: PS: Notationskunde: Die schwarze Mensuralnotation. □ Prof. Dr. Linda M. Koldau: Musik in Frauenklöstern des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit. □ Dr. des. Simon Kopp: PS: Musik als bildgestaltendes Mittel im Kino. □ PD Dr. Andreas Meyer: Musik und Identität in multiethnischen Gesellschaften – S: The Who: Quadrophonia – S: Musikvideos. Strukturen und Intentionen – PS: Ensemblemusik. Interaktion im Vergleich. □ N. N.: S: Einführung in die musikalische Analyse. □ PD Dr. Marion Saxer: Paradoxie und Konsequenz. Die Musik von 1951 bis zur Gegenwart im Kontext gattungsübergreifender Entwicklungen – PS: Mediengeschichte der Musik – HS: *Fidelio* heute. Ein Seminar in Kooperation mit der Oper Frankfurt – S: Lateinische Theoretikerlektüre: Über das Hören. Quellenlektüren von Augustinus bis Kircher. □ Dr. Jochen Stolla: S: E-Learning-Seminar: Lass mal was hören! Produktion eines musikalischen Hörstücks am Computer – S: E-Learning-Seminar: Von Klängen, Tönen und vom Hören. Einführung in die musikalische Akustik. □ PD Dr. Martin Thrun: E und U. Zwei Kulturen der Musik – HS: Fahrende Spielleute auf dem Weg zur Stadtmusik – PS: Einführung in die Musikwissenschaft. Das Fach und die Fachgebiete (Grundstudium) – PS: Von der „Sonata facile“ zur „Sonatine bureaucratique“ und darüber hinaus. Zur Kulturgeschichte des Klavierspiels. □ Michael Quell: HS: Analyse neuer und neuester Musik von den 60er-Jahren bis zur Gegenwart.

**Frankfurt. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Musikwissenschaft.** Prof. Dr. Peter Ackermann: Die Geschichte des Oratoriums – S: Theoretikerlektüre: Kompositionslehren des 15. und 16. Jahrhunderts – S: Aspekte des Bach'schen Spätwerks – PS: Einführung in die Musikwissenschaft/Musikgeschichte im Überblick I (gem. mit Veronika Jezovšek M. A.). □ Dr. Peer Findeisen: S: Klavier-Üben durch die Jahrhunderte: Ein Überblick über die Etüde als Vortragsstück II. □ Ruth-Iris Frey-Samlowski: S: Geschichte der Musikpädagogik in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts. □ Dr. Oliver Fürbeth: S: Musik in der deutschen Literatur – PS: Formenlehre I – PS: Einführung in die musikalische Analyse – PS: Einführung in die Musikwissenschaft/ Musikgeschichte im Überblick II. □ Dorothea Gail: S: Suche nach Identität: Charles Ives und das Verhältnis von Gender und Ultramodernismus in den USA. □ Prof. Dr. Susanna Grossmann-Vendrey: PS: Formenlehre I – S: Formenlehre II – S: Werkanalyse II – Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts. □ Dr. Ann-Katrin Heimer: S: Mozarts Klavierkonzerte. □ Veronika Jezovšek M. A.: PS: Einführung in die Musikwissenschaft/Musikgeschichte im Überblick I (gem. mit Prof. Dr. Peter Ackermann). □ Dr. Gerhard Putschögl: S: Geschichte des Jazz. □ Dr. Cristina Ricca: S: Von Busenello bis Da Ponte, oder von Monteverdi bis Mozart: Stationen des europäischen Opernlibrettos im 16. und 17. Jahrhundert. □ Johannes Volker Schmidt: S: Formenlehre II. □ Prof. Dr. Giselher Schubert: S: Arnold Schönberg: Einführung in Leben und Werk. □ Ralf-Olivier Schwarz: S: Der Klang der Freiheit. Die Französische Revolution und die Musik. □ Prof. Dr. Alfred Stenger: S: Tonarten. Systeme, Charakter, Ästhetik (gem. mit Prof. Dr. Christian Thorau). □ Prof. Dr. Christian Thorau: S: Tonarten. Systeme, Charakter, Ästhetik (gem. mit Prof. Dr. Alfred Stenger). □ PD Dr. Ferdinand Zehentretter: V: „Systematische Musikwissenschaft“. Struktur und Funktion – S: Musikwissenschaft und Populärmusik.

**Musiktheorie.** Astrid Bolay: S: Sequenzen – Satztechnik, Analyse, Theorie. □ Frank Gerhardt: S: Die Musik Luigi Nonos: Werke, Verfahrensweisen, Rezeption. □ Volker Helbing: S: Spiel mit dem Elementaren und mit der Allusion – Miniaturen von Kurtág, Ligeti u. a. □ Robin Hoffmann: S: Der Orchestersatz der Wiener Klassik. □ Franz Kaern: S: Klassische Vokalpolyphonie – Angewandte Musiktheorie der Renaissance. □ Ernst August Klötzke: S: Rauschen-Geräusch-Klang-Rauschen. □ Prof. Gerhard Müller-Hornbach: S: George Crumb: Die Magie des Klangs. Analyse und Interpretation. □ Johannes Quint: S: Frédéric Chopin: Kompositionstechnische Analysen und Stilkopien. □ Martin Schüttler: S: Serielles Denken, serielles Hören. Analysen und Satzübungen. □ Prof. Dr. Christian Thorau: S: Kunstlied und Charakterstück – Struktur- und Ausdrucksanalyse in der klassischen-romantischen Musik.

**Freiburg.** Prof. Dr. Christian Berger: Musik des 16. Jahrhunderts – S: Beethovens Klaviersonaten – PS: Motetten des 16. Jahrhunderts. □ Stefan Häusler M. A.: PS: Lateinische Traktatlektüre: *Musica Enchiriadis* – PS: Amerikanische Ensemblemusik der Gegenwart (mit Workshop). □ Prof. Dr. Konrad Küster: Instrumentenbau und Kompositionspraxis – S: Johannes Brahms' Konzerte – PS: Richard Wagner: Lektüre ausgewählter kleinerer Schriften. □ Christine Muschaweckh: Ü: Gehörbildung I – Ü: Gehörbildung II. □ Christian Schaper M. A.: PS: Musikalische

Symboltheorien – PS: Wagners Walküre. □ Dr. Frauke Schmitz-Gropengießer: Ü: Schola cantorum. □ Dr. Matthias Thiemel: PS: Shadav jati in Indien – Melodiebildung auf sechs Tonstufen. □ Florian Vogt: Ü: Harmonielehre II (neu) – Ü: Kontrapunkt. □ Ralf Wolter: Ü: Harmonielehre II – Ü: Harmonielehre I (neu).

**Freiburg, Hochschule für Musik.** Dr. Michael Belotti: S: Geschichte der Orgelmusik: Die Orgelmusik Johann Sebastian Bachs – S: Geschichte der Kirchenmusik: Kirchenmusik im 18. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Janina Klassen: Aufbruch in die Moderne – S: Musik der Moderne – S: Richard Wagner: Oper, Musikdrama, Bühnenweihfestspiel (Blockveranstaltung) – S: Einführung in die Musikwissenschaft (Blockveranstaltung). □ Prof. Dr. Joseph Willmann: Musik als Performativität des Kultischen: Die Gesänge der Hildegard von Bingen (1098–1179) in ihren Kontexten – S: Die Musikästhetik der Postmoderne – S: Die Geschichte der Oper im 17. Jahrhundert (Einführung in die Musikwissenschaft) – Ü: Die italienische Oper im deutschen Sprachbereich um 1700.

**Fribourg/Schweiz.** Dr. Doris Lanz: PS: Musikgeschichte VI – PS: Analyse ausgewählter Musikstücke – HS: Was ist „Zwölfton-Musik“? □ Dr. Francois Seydoux: PR: *Éléments de la vie musicale en Suisse, miroir de la musique européenne?* – PR: Paléographie musicale II, Les tablatures. □ Ass. Dipl. Delphine Vincent: PS: Analyse de pièces musicales choisies – Séances DVD, Monteverdi. □ Prof. Dr. Luca Zoppelli: PR: „La via naturale all' imitazione“. *Länge, émotion et musique dans l'œuvre de Claudio Monteverdi* – HS: Dramaturgie musicale.

**Gießen.** Dr. Ralf v. Appen: PS/S: Heavy Metal: historische, ästhetische, soziologische und psychologische Zugänge. □ Prof. Dr. Claudia Bullerjahn: Musikalische Sozialisation – PS: Musik im klassischen Hollywoodfilm – PS/S: Bernard Hermann: Der Individualist – PS/S: Musik im Alltag. □ PD Dr. Richard v. Georgi: PS/S: Empirische Forschungsmethoden I – PS/S: Musik, Emotionen und Persönlichkeit: Biopsychologie der interindividuellen Musikrezeption. □ Anja-Maria Hakim: PS: Einführung in die Musikethnologie am Beispiel indischer Musik. □ Prof. Dr. Frank Hentschel: Denken und Schreiben über Musik im Wandel der Zeit – PS/S: „Wiener Klassik“ oder „Musik der Aufklärung“? – PS/S: Musik und Nationalismus. □ Prof. Dr. Peter Nitsche: PS/S: Analyse und Werturteil – PS/S: Zur Geschichte der Musikgeschichtsschreibung – PS/S: Arnold Schönberg – PS/S: Mozarts *Figaro*. □ Prof. Dr. Thomas Phleps: PS/S: Jenseits des Mainstream. Aspekte der Pop-/Rockmusikgeschichte. □ Prof. Dr. Thomas Phleps, Dr. Ralf v. Appen, André Doehring: PS/S: Wikipedia: „Kategorie Musik“. Ein Forschungsseminar. □ Dr. Dietmar Pickert: S: Instrumentenkunde. □ Karsten Schäfer: PS: Elektronische Musik: Komponistenportraits.

**Göttingen.** Dr. Ulrich Bartels: HS: Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Manfred Bartmann: S: Aufbaumodul „Musikethnologie“ B.MUS.12c Seminar zur Musik im kulturellen Kontext. □ Prof. Dr. Rudolf Brandl: LKU: Lektürekurs: Grundfragen der Musikethnologie II B.MUS.11 – S: Projektseminar „Musik im interkulturellen Dialog“ Teil 2 B.MUS.13 Chinesische Oper – HS: Griechische Volksmusik – V: Aufbaumodul „Musikethnologie“ Regionalveranstaltung I B.MUS.12a Griechische Volksmusik. □ Dr. Klaus-Peter Brenner: V: Aufbaumodul „Musik-ethnologie“ Regionalveranstaltung I B.MUS.12a Musikethnologie des Zimbabwe-Zambezi-Kulturraums. □ Dean Cáceres: S: Projektseminar „Musikgeschichte und ihre Vermittlung Teil 2 B.MUS.09. □ Akademischer Musikdirektor Ingolf Helm: Ü: Kontrapunkt II B.MUS.02 – Ü: Harmonielehre II B.MUS.02 – S: Lesen und Singen in Gottesdienst und Unterricht, Liturgische Präsenz im Gottesdienst. □ Kirchenkreiskantor Alexander Kuhlo: S: Kirchenmusik. □ Dr. Ulrich Morgenstern: HS: Ethnomusikologie Europas und europäische Volksmusikforschung, Motive, Arbeitsfelder, Methoden, Ergebnisse. □ Karen Thöle M. A.: Ü: Paläographie II B.MUS.04. □ Prof. Dr. Andreas Waczkat: Ü: Analyse von Werken der europäischen Musikgeschichte I B.MUS.08c „Musikalische Metamorphosen“ KomponistInnen als BearbeiterInnen eigener und fremder Werke – S: Seminar zur jüngeren europäischen Musikgeschichte B.MUS.8b Programm- und Sinfonische Dichtung im 19. Jahrhundert – S: Seminar zur älteren europäischen Musikgeschichte B.MUS.8a Musik und Urbanität, Städtisches Musikleben in Europa (mit Exkursion) – V: Europäische Musikgeschichte im Überblick II B.MUS.07 „Das musikalische Widerbild der Welt“ Die Sinfonien Gustav Mahlers.

**Graz.** PD Dr. Federico Celestini: Geschichte der Oper 2: 19./20. Jahrhundert – S: Das Werk Gustav Mahlers im Lichte aktueller kunst- und kulturtheoretischer Konzepte. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Werner Jauk: PS: Empirische Methoden der Musikwissenschaft – Musik und elektronische Medien – Pop-Sound und Theorien der Pop-Kultur. □ Dr. Kordula Knaus: PS: Einführung in die historische Musikologie: Oper und die Kategorie des Komischen. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Josef-Horst Lederer: Musikhistorische Entwicklungen 4 (18./19. Jh.) – S: Humanismus und Musik. □ Univ.-Prof. Dr. Richard Parncutt: Psychoacoustics and music perception – PS: Empirische Musikpsychologie – S: Prämusikalische Entwicklung.

**Graz. Universität für Musik und darstellende Kunst. Institut 1 – Komposition, Musiktheorie, Musikgeschichte und Dirigieren.** Ao. Univ.-Prof. Dr. Ernst Hötzl: Musikgeschichte 4. □ O.Univ.Prof. Dr. Peter Revers: Musikgeschichte 2 (14. bis 17. Jahrhundert) – Musik nach 1945. □ VProf. Dr. Christian Utz: S: Methoden der Werkanalyse (Geschichte und Systematik) – S: Geschichte der Musiktheorie 2 (19. und 20. Jahrhundert) – Musiktheorie/Musikanalyse: Theorie und Analyse der Zwölftonmusik.

**Institut 4 – Schlaginstrumente.** Mag. Mag. Dr. Josef Pilaj: Angewandte Akustik und Instrumentenkunde 2 – Akustik und Gerätekunde.

**Institut 6 – Kirchenmusik und Orgel.** Mag. Karl Dorneger: Orgelkunde 02. □ O. Univ.-Prof. Dr. Johann Trummer: Liturgik katholisch 01 – Liturgik katholisch 02 – Liturgik katholisch 04 – V/Ü: Hymnologie 01 – V/Ü: Hymnologie 02 – S: Hymnologie 03 – Aufführungspraktische Spezialvorlesung 02. □ O. Univ.-Prof. Dr. Mag. Franz Karl Praßl: Gregorianischer Choral 02 – Semiologie – Repertoire der Kirchenmusik 02.



*Institut 12 – Oberschützen.* Prof. Dr. Klaus Aringer: Von Wagner bis Schönberg (Musikgeschichte 4) – Brahms als Orchesterkomponist – Trios, Quartette und Quintette für ein Blasinstrument und Streichinstrumente. □ Mag. Dr. Bernhard Habla: Einführung in die Technik wissenschaftlichen Arbeitens.

*Institut 13 – Musikethnologie.* Dr. Helmut Brenner: Das Fremde als Stereotyp im deutschen Schlager – S: Wissenschaftliches Arbeiten für musikethnologische Themen: Theorie und Praxis der Feldforschung. □ Univ.-Prof. Dr. Gerd Grupe: Einführung in die Musikethnologie – Musikalisches Praktikum: amadinda-Ensemble – S: Musikologische Grundbegriffe und -konzepte. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Alois Mauerhofer: PS: PS zu einzelnen Musikkulturen.

*Institut 14 – Musikästhetik.* Ao. Univ.-Prof. Dr. Renate Bozić: V/S: Einführung in die musikbezogene Frauen- und Geschlechterforschung (gem. mit Ao. Univ.-Prof. Dr. Ingeborg Harer) – S: Musik der Moderne: Musik, Gesellschaft und Politik in Zentraleuropa von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Versuch einer anderen Musikgeschichte – PS: Experiment Musik. Einführung in die Ästhetik Neuer Musik. □ Univ.-Prof. Dr. Andreas Dorschel: Musikästhetik II / Musik und Gesellschaft II / Soziologie der europäischen Kunstmusik II – Ringvorlesung: Einführung in ausgewählte wissenschaftliche Disziplinen: Verbalisieren von Musik und traditionelle Medien/Printmedien – PS: Institutionen, Markt und Musik. □ Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Harald Haslmayr: S: Musik der Moderne: Musik, Gesellschaft und Politik in Zentraleuropa von der Aufklärung bis zur Gegenwart Versuch einer anderen Musikgeschichte.

*Institut 15 – Alte Musik und Aufführungspraxis.* Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Ingeborg Harer: Musikbezogene Frauen- und Geschlechterforschung – Historische Aufführungspraxis – PR: E-Learning Projekt. □ Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Hubmann: Aufführungspraktische Spezialvorlesung Studio Alte Musik – Historische Aufführungspraxis – Historische Instrumentenkunde – Aufführungspraxis in Geschichte und Gegenwart.

*Institut 16 – Institut für Jazzforschung.* O. Univ.-Prof. Dr. Franz Kerschbaumer: V/Ü: Einführung in Jazz und Populärmusik – Jazzgeschichte IV – Spezialvorlesungen aus Jazz und Populärmusik. □ Ao. Univ.-Prof. Mag. DDr. Franz Krieger: S: Seminar aus Jazz und Populärmusik – PS: Einführung in die Jazzforschung. □ Ao. Univ.-Prof. Mag. Wolfgang Tozzi: Ü: Jazz-Rhythmusgruppenschulung Individualtraining – V/Ü: Rhythmische Konzepte in der Musik Lateinamerikas.

*Institut 17 – Institut für Elektronische Musik und Akustik.* VProf. Dr. Gerhard Eckel: S: Computermusik 2+4 – S: Computermusik und Multimedia 2+4 – S: Seminar Modul E MA: Multimediale Formen – KE: Elektroakustische Komposition 1 – LU: Installationskunst – PR: Toningenieur-Projekt – PR: Projekt 1+2. □ Klaus Hollinetz: Kompositionstechniken der Elektronischen Musik: Ästhetik der Elektronischen Musik 2: Sound Design 1. □ O. Univ.-Prof. Dr. Robert Hädrich: Musikalische Akustik 2 – PR: Toningenieur-Projekt – PR: Projekt 1+2. □ DI Bernhard Laback: Psychoakustik 2. □ DI Piotr Majdak: Algorithmen in Akustik und Computermusik 2 – Ü: Algorithmen in Akustik und Computermusik 2. □ Dr. Gerhard Nierhaus: S: Algorithmische Komposition – KE: Praktikum für Elektronische Musik – PR: Toningenieur-Projekt – PR: Projekt 1+2. □ DI Markus Noisternig: Beschallungstechnik – LU: Beschallungstechnik – LU: Beschallungstechnik und Klangregie 1. □ DI Harald Rainer: LU: Aufnahmetechnik 1 – LU: Aufnahmetechnik 2 – PR: Toningenieur-Projekt. □ Ao. Univ.-Prof. DI Winfried Ritsch: V/Ü: Einführung in die Signalverarbeitung und Musiktechnologie 2 – V/Ü: Klangsynthese 2 – LU: Computermusiksysteme – V/Ü: Elektronische Klangerzeugung und Musiktechnologie 2 – LU: Instrumentalmusik und Live-Elektronik – S: Musikinformatik 2 – PR: Toningenieur-Projekt – PR: Projekt 1+2. □ Univ.-Ass. DI Dr. Alois Sontacchi: S: Musik Information Retrieval – S: Aufnahmetechnik 1 – S: Aufnahmetechnik 1 – PR: Toningenieur-Projekt. □ VProf. Dr. Elena Ungeheuer: Geschichte der Elektroakustischen Musik und der Medienkunst 2 Geschichte der elektronischen Musik und der Medienkunst – S: Musikalische Akustik – S: Seminar Modul D MA: Musikalische Akustik. □ DI Stefan Warum: LU: Aufnahmetechnik 1 – LU: Aufnahmetechnik 2 – PR: Toningenieur-Projekt. □ DI Johannes Zmängig: Ü: Künstlerisches Gestalten mit Klang 2 – PR: Toningenieur-Projekt. □ DI Franz Zotter: LU: Akustische Messtechnik 2 – PR: Toningenieur-Projekt.

**Greifswald.** Martin Loeser: Geschichte des Jazz – S: Die Fuge. Gestalt und Funktion – S: Die Opern Georg Friedrich Händels – S: Leben und Werk? Komponistinnen im 19. Jahrhundert. □ PD Dr. Peter Tenhaef: S: Carl Loewe – S: Instrumentenkunde – Ü: Musikhistorische Bestimmungsübungen. □ Prof. Dr. Walter Werbeck: Allgemeine Musikgeschichte I – S: Franz Liszt und seine Symphonischen Dichtungen – S/Ü: Musiklehre im 16. Jahrhundert: Die Musica des Magisters Nicolaus Listenius.

**Halle.** Prof. Dr. Wolfgang Auhagen: HS: Filmmusik (gem. mit G. Lampe und G. Maas) – Ü: Berufsfelder der Systematischen Musikwissenschaft – Theoretische Konzeptionen der Systematischen Musikwissenschaft. □ Stephan Blaut M. A.: Ü: Notationskunde (Tabulaturen, Modal- und Mensuralnotation). □ Dr. Kathrin Eberl-Ruf: S: Musik in Stadt und Region – PS: Das Kunstlied vom 18. bis ins frühe 20. Jahrhundert – HS: Musikikonographie: Musikerdarstellungen seit dem Mittelalter – Ü: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten. □ Prof. Dr. Wolfgang Hirschmann: S: Geschichte der Oper in Paradigmen – Musikgeschichte II: Musik des 15. und 16. Jahrhunderts – Epochen der musikalischen Neuzeit. □ Dr. Christine Klein: HS: Geschichte der Musikanschauungen. □ Eckehard Pistrick M. A.: PS: Mehrstimmigkeitsformen auf dem Balkan. □ Prof. Dr. Gretel Schwörer-Kohl: HS: Zur Verbreitung der Mundorgel in der Spätantike – Ü: Transkription – Musik in China. □ Cordula Timm-Hartmann M. A.: Ü: Musik in Stadt und Region. □ Dr. Clemens Wöllner: PS: Einführung in die Popmusikforschung – PS: Musikästhetik: philosophisch-experimentell. □ Michael Wünsche M. A.: Ü: Praxis der Filmmusikkompositionen im Medienalltag.

**Hamburg.** *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Friedrich Geiger: HS: Igor Stravinsky – die späten Bühnenerwerke – HS: Forschungsprojekt: Richard Mohaupt (II) – PS: Beethovens Kammermusik mit Klavier. □ Prof. Dr. Oliver Huck: Musikalische Dramaturgie zwischen Oper und Drama und dem Tonfilm – HS: Liederbücher des 15./16. Jahrhunderts (gem. mit Prof. Dr. Nikolaus Henkel). □ Jun.-Prof. Dr. Tobias Janz: S: Guiseppe Verdi: *La forza del destino* (1862) – *Don Carlos* (1867) – *Aida* (1871). □ Frederik Knop: PS: Einführung in die Musik nach 1945. □ PD Dr. Dorothea Schröder: S: Im Vorfeld des Jubiläumjahres 2009: Henry Purcell und Georg Friedrich Händel. □ Prof. Dr. Claudia Zenck: Zeitgenosse des 20. Jahrhunderts: Ernst Krenek – PS: Schuberts Instrumentalwerke – S: Musiktheater im „Dritten Reich“.

*Systematische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Rolf Bader: PS: Musik und Wille – HS: Akustische Holographie II (3). □ Dr. Ing. Malte Kob: S: Singstimme und Raumakustik. □ N. N.: PS: Einführung in die Musikpsychologie (3) – PS: Einführung in die Musikethnologie (3). □ Prof. Dr. Tiago de Oliveira Pinto: PS: Methoden der musikethnologischen Feldforschung (3). □ Dr. Marc Pendzich: PS: Musik und Recht. □ PD Dr. Martin Pfeleiderer: S: Stimme und Gesang – S: Sozialgeschichte afroamerikanischer Musik\*. □ Prof. Dr. Albrecht Schneider: PS: Grundlagen der Systematischen Musikwissenschaft – HS: Das musikalische Hören (von der Psychoakustik zur Gestaltpsychologie) (3). \*Vorbehaltlich der Genehmigung entsprechender Haushaltsmittel.

**Hannover.** *Hochschule für Musik und Theater.* Ulrike Böhmer M. A.: S: Neue Musik zwischen gesellschaftlichem Abseits und kreativer Vielfalt (gem. mit Amrei Flechsig M. A.). □ Katrin Eggers M. A.: S: Kitsch! □ Kerstin Klenke M. A.: S: Heimatklänge! Musik und Migration. □ Prof. Dr. Reinhard Kopiez: Filmmusik. Eine Einführung – S: Musik und Manipulation – S: Der kreative Prozess (gem. mit Dr. Lorenz Luyken) – Koll: Aktuelle Forschung aus Musikpsychologie und Musikmedizin (gem. mit Prof. Dr. Eckart Altenmüller). □ Marco Lehmann: S: Evaluation musikpädagogischer Unterrichtsprogramme. □ Dr. Lorenz Luyken: S: Schreibwerkstatt „Schubert!“ – S: Musikalische Epochen Grenzen: Mittelalter und Renaissance – S: Igor Strawinskys *Sacre du Printemps*. □ PD Dr. Sabine Meine: S: Komponistenporträt Charles E. Ives: „Father of American Music“ – S: Renaissancemusik in Mantua. □ Julio Mendivil M. A.: S: Von Flöten, Bergen und Meerjungfrauen: Die Musik aus den Anden. □ Prof. Dr. Ruth Müller-Lindenberg: S: Programmmusik – S: Belcanto – S: Bachs *Weihnachtsoratorium* – S: Liederzyklen des 19. Jahrhunderts. □ Dr. Nina Noeske: S: Filmmusik der Avantgarde – Dialoge zwischen Kunst und Wissenschaft: Italien (gem. mit Prof. Dr. Susanne Rode-Breyman). □ Katharina Talkner M. A.: S: „fröhlich und mit Lust davon singen und sagen.“: Die Reformation als Singbewegung. □ Prof. Dr. Susanne Rode-Breyman: S: Das Kloster als Ort kulturellen Handelns (Blockseminar zum Symposium). □ Sabine Sonntag: Die Oper, ein Missverständnis: Operngeschichte in vier Jahrhunderten, Teil 2: 1700–1800 – S: Donizetti: *Der Liebestrank* – Die Geschichte der Bayreuther Festspiele – Paris und die Grand Opéra. □ Prof. Dr. Stefan Weiss: VL: Musikgeschichte im Überblick II – S: Rehabilitierte Musik? Verfemte Komponisten der NS-Zeit – S: Oedipus im Musiktheater: Strawinsky, Rihm, Turnage – S: Geschichte der musikalischen Formen II: Die Fuge.

**Heidelberg.** Prof. Dr. Mathias Bielitz: Zur klassischen Klaviersonate – S: Die Kantaten von Johann Sebastian Bach. □ Dr. Katharina O. Brand: PS: Lektürekurs zur Musikpraxis des 18. Jahrhunderts. □ Heinz-Rüdiger Drengemann: GS: Satzlehre II. □ Prof. Dr. Silke Leopold: Europäische Musik um 1500. – S: Methoden der Musikwissenschaft. □ Dr. Hendrik Schulze: PS: Die Musiktheorie von Johannes Kepler. □ Dr. Joachim Steinheuer: PS: Notationskunde: Weiße Mensuralnotation. □ Dr. Antje Tumat: PS: Sprache und Musik nach 1945 – PS: Alban Berg. □ Prof. Dr. Dorothea Redepenning: PS: Die Kunst der Fuge: Analysen und Mythen – Konstruktionen nationaler Identität in der Oper des 19. Jahrhunderts – S: Hector Berlioz und seine Zeit.

**Innsbruck.** Univ.-Doz. Dr. Ammann Raymond: S: Die Rolle des Saxophons im Jazz – PS: Einführung in die Musikethnologie. □ Dr. Robert Crow: Ü: Post-Tonalität im frühen 20. Jahrhundert – PS: Kontrapunkt. □ Dr. Ingrid Czaika: PS: Die italienische Oper im 19. Jahrhundert. □ Dr. Kurt Drexel: PS: Historische Satzlehre II – Notation III (Tabulaturen und Notendruck). □ a. Univ.-Prof. Dr. Monika Fink: Sozialgeschichte des Musikers und der Musikerin – Konversationsforum. □ a. Univ.-Prof. Dr. Monika Fink/Dr. Helmut Staubmann: S: Th. W. Adorno: Musiksoziologie und Musikästhetik. □ Dr. Hitomi Mori: PS: Klanganalyse. □ Dr. Thomas Nußbaumer: PS: Feldforschung in Nordtirol mit Exkursion – Einführung in die musikalische Volkskunde. □ Dr. Erich Tremmel: Musik des Mittelalters und der Renaissance (Musikgeschichte I).

**Karlsruhe.** *Staatliche Hochschule für Musik.* Luis Antunes Pena: Musiksprachen (CSound, OM, MAX/MSP) – S: Analyse elektroakustischer Werke – PR: Praxis der Musikinformatik III. □ Prof. Alberto de Campo: S: Programmieren mit SuperCollider II – PR: Praxis der Musikinformatik I. □ Prof. Dr. Paulo Ferreira Lopes: Musik nach 45 II: Die elektronische Musik II – S: Klangsynthese mit Max/MSP für Fortgeschrittene. □ Gastdozenten: Musikwirtschaft, Musikindustrie, Musik als Beruf (Vortragsreihe). □ Markus Hechtle: Musik nach 1945 IV – S: Zur Musik bis 1945. □ Christine Muschaweckh: Ü: Gehörbildung – Ü: Harmonielehre – Ü: Kontrapunkt – Ü: Formenlehre. □ Damon T. Lee/Christoph Seibert: Musik in den Medien II – PR: DVD-Produktion. □ Rainer Lorenz: PR: Audiotechnik. □ Dr. Peter Overbeck: Musikjournalismus I und II. □ Julian Rohrhuber: S: Programmieren mit SuperCollider II – PR: Praxis der Musikinformatik III. □ Prof. Dr. Thomas Seedorf: Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts – S: Kompositionslehre im 18. Jahrhundert – S: Ludwig van Beethoven: *Fidelio* – S: Nicht nur Komposition – Sänger, Instrumentalisten und Dirigenten als Akteure der Musikgeschichte. □ Dr. J. Steiner (MRI): V und PR: Praxis historisch-kritischer Musikedition/Digitale Musikedition. □ Prof. Dr. Thomas A. Troge: Musikinformatik II „Anwendungen der Musikinformatik und Grundlagen der Software-Entwicklung“ – Musikinformatik IV „Musik, Kreativität und Künstliche Intelligenz“ – Kunstströmungen nach 1945 – S: Musikinformatik. □ Prof. Dr. Matthias

Wiegandt: Ringvorlesung Musikgeschichte I (bis 1600) – Ringvorlesung Musikgeschichte II (19.–21. Jahrhundert) – S: Lektürekurs Theodor W. Adorno – S: Charles Ives. □ Anna Zassimova: Ü: Klavierspiel/Computerflügel. □ Vito Zuraj: Instrumentenkunde und Akustik (gem. mit Prof. Dr. Thomas A. mit Troge).

**Kiel.** Prof. Dr. Siegfried Oechsle: Die Sinfonie zur Zeit der Wiener Klassik – S: Von Mannheimer Raketen bis zu Beethovenschen Durchbrüchen – S: Musikalische Formenlehren: Prinzipien, Modelle, Werke (3) – Koll: Forschungskolloquium: Musikalische Diskurse des 21. Jahrhunderts (gem. mit Prof. Dr. Bernd Sponheuer). □ Dr. Signe Rotter-Broman: S: Einführung in die Modal- und Mensuralnotation. □ Prof. Dr. Bernd Sponheuer: Musik im NS-Staat – S: Fall- und Quellenstudien zur Musik im NS-Staat – S: Methoden der musikalischen Analyse (3). □ Dr. Friedrich Wedell: S: Hans Werner Henze: Das Klavierquintett (1990/91) und sein Kontext.

**Koblenz-Landau.** *Campus Koblenz.* Dr. Robert Abels: Ü: Die Bild-Ton-Relation in der Filmmusik: Systematik und Geschichte. □ Prof. Dr. Petra Bockholdt: Einführung in die Musikwissenschaft (BA Modul 5) – HS: Liedbearbeitung: Gattungen, Besetzungen, Repertoire – PS: Bruckners Symphonien – Ü: Orlando di Lasso (BA Modul 5). □ Dr. Gerhard Poppe: S: Passionskompositionen des 18. Jahrhunderts: Texte und Musik (gem. mit dem Institut für Kath. Theologie) – Ü: Edition von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts (gem. mit Herrn Werner Ciba).

*Campus Landau.* Dr. Marion Fürst: PS: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten – PS: Landaus Musikleben im 20. Jahrhundert. Musiksoziologische Untersuchungen – S: „Von fremden Ländern und Menschen“, Europäische Komponisten begegnen außereuropäischen Musikkulturen. Ein Streifzug durch die Jahrhunderte. □ Prof. Dr. Achim Hofer: S: Die sinfonische Dichtung. □ Prof. Dr. Christian Speck: Musikgeschichte im Überblick III: 1600–1750 – S: Beethovens Symphonien.

**Köln.** *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Dieter Gutknecht: Musikgeschichte IV: Kompositions- und Ideengeschichte im 19. Jahrhundert – PS: Musikinstrumentarium des 19. Jahrhunderts – HS: Musikästhetik der Klassik und Romantik. □ Dr. Hartmut Hein: PS: Rachmaninow. □ Prof. Dr. Dietrich Kämper: HS: Das Oratorium des 19. und 20. Jahrhunderts. □ Fabian Kolb M. A.: PS: Zur Geschichte des italienischen Madrigals. □ René Michaelsen M. A.: PS: „Beyond Category“ – Duke Ellington und seine Musik – PS: Verfolgt und verfeimt „Entartete Musik“ in der NS-Zeit (gem. mit U. Wilker). □ Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller: HS: Die Kammermusik der Klassik. □ Prof. Dr. Wolfram Steinbeck: Forschungsfreiemester. □ Prof. Dr. Hans-Joachim Wagner: Ü: Operndramaturgisches Praktikum. □ N. N.: PS: Musiktheorie II. □ N. N.: Ü: Notationskunde. Musik der Gegenwart. □ Prof. Dr. Christoph von Blumröder: Schlüsselwerke elektroakustischer Musik – PS: Henry Pousseur – HS: Ludger Brümmer. □ Dr. Marcus Erbe: PS: Musikgeschichte 1948 bis 2008 – HS: Die Ästhetik der elektronischen Musik. Interdisziplinäre Perspektiven (gem. mit M. Rassiller). □ Jan Simon Grindsch M. A.: PS: Quelltext und Soundfile: Analyse von Computermusik. □ Dr. Ralph Paland: PS: Geschichte, Ästhetik und Kompositionstechnik der Zwölftonmusik.

*Systematische Musikwissenschaft.* Son-Hwa Chang M. A.: Ü: Kognitionswissenschaft und Musikästhetik. □ PD Dr. Roland Eberlein: HS: Orgelgeschichtsschreibung am praktischen Beispiel: Die Orgelakte Moosburg. □ Andreas Gernemann-Paulsen M. A.: Ü: Tontechnisches Praktikum I. □ Jin Hyun Kim M. A.: Ü: Musik und Emotion: Theoretische und experimentelle Untersuchungen II. □ Dr. Christoph Reuter: PS: Klangsynthese mit Hard- und Software-Synthesizern. □ Dipl. Vis. Komm. Julian Rohrhuber: Ü: Algorithmische Akustik. □ Lüder Schmidt M. A.: PS: Beobachtung und Experiment in der kognitionswissenschaftlichen Musikforschung. □ Prof. Dr. Uwe Seifert: PS: Einführung in die Science of Music 2: Grundlagen der Kognitions- und Neurowissenschaften – PS: Kognitive Musikwissenschaft – HS: Embodiment and MusicCognition II.

*Musikethnologie.* Prof. Dr. Antonio Bispo: HS: Ethik in der interkulturellen Musikforschung und Wissenschaftspraxis. □ Prof. Dr. Robert Günther: Ü: Musizierpraxis der traditionellen Hofmusik Japans (Gagaku und Bugaku) (gem. mit Y. Shimizu) – PS: Zur Geschichte, Theorie, Ästhetik der traditionellen Hofmusik Japans (gem. mit Y. Shimizu und H. D. Reese). □ PD Dr. Lars-Christian Koch: HS: Musikrechte und kulturelle Räume. Zu einer Ethik des musikethnologischen Arbeitens. □ Dr. Marion Mäder: PS: Aspekte jüdischer Musik. □ Prof. Dr. Rüdiger Schumacher: Musiktraditionen in der Mitte Asiens – Ü: Methoden der Datenauswertung – PS: Instrumentale Ensemblesmusik auf der indonesischen Insel Bali (Musikethnographie A) – HS: Zur Kritik musikethnologischer Arbeitsmethoden. □ Oliver Seibt M. A.: PS: World Music 2.

**Köln.** *Hochschule für Musik.* Prof. Dr. Peer Abilgaard: HS: Biomusikologie. Musik und musikalisches Verhalten aus evolutionsbiologischer und neuropsychologischer Perspektive (gem. mit Prof. Dr. Hans Neuhoff). □ Prof. Dr. Heinz Geuen: S: Musik und Gesellschaft (gem. mit Prof. Dr. Christine Stöger). □ Dr. Florian Heesch: S: Musik und Gesellschaft in der Weimarer Republik. □ Prof. Dr. Arnold Jacobshagen: Konzepte der Neuen Musik (gem. mit Prof. Dr. Annette Kreuztigger-Herr und Prof. Dr. Hans Neuhoff) – PS: Beethovens Symphonien. Komposition, Rezeption, Interpretation – PS: Einführung in die Historische Musikwissenschaft. Ein Grundkurs – HS: Opern und Anti-Opern. Ästhetische und gesellschaftliche Positionen des Musiktheaters im 20. Jahrhundert – HS: Stimmkonzepte in Geschichte und Gegenwart. □ Harald Jers: S: Akustik der Singstimme. □ Prof. Dr. Annette Kreuztigger-Herr: PS: Natur, Musik und Gesellschaft. Das Seminar zur Klimakatastrophe – HS: Thomas Mann und die Musik (gem. mit Prof. Dagmar von Hoff, Universität Mainz) – Koll: Kulturwissenschaftliche Methoden – S: Klang, Körper: Projektseminar zu einem Symposium (gem. mit Katrin Losleben und in Kooperation mit dem CIAM) – S: Projektseminar: Die 101 wichtigsten Fragen zur Musik. Ein Buch. □ Matthias Müller: S: Geschichte und Entwicklung der Populären Musik in Deutschland. □ Prof. Dr. Hans Neuhoff: V/S: Südindische Kunstmusik – PS: Grundbegriffe der Musikpsychologie und Musiksoziologie – HS: Wahrnehmen, Verstehen, Urteilen. Psychologische Grundlagen des Kunsturteils. □

Dr. Rainer Nonnenmann: S: Anspruch und Wirklichkeit. Schlüsseltexte der Ästhetik und Philosophie der neuen Musik. □ Dr. des. Christine Siegert: S: Die Opern Giuseppe Verdis und ihre Sängerinnen und Sänger.

**Leipzig.** Dr. Tatjana Böhme-Mehner: S: Musik – Kultur – Globalisierung. □ Prof. Bernd Franke: Komposition/Improvisation/Gastvorlesung. □ Dr. Birgit Heise: Ü: Historische Instrumente der europäischen Musikgeschichte – Ü: Instrumente aus aller Welt. □ Dr. Stefan Keym: PS: Béla Bartók und der Folklorismus in der neuen Musik. □ Prof. Dr. Sebastian Klotz: Musik und Natur. Ästhetische und theoretische Konzepte von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart – S: Musikalische Gestaltpsychologie: Geschichte, Methoden, Aktualität – S: Disco und historische Aufführungspraxis. Musikalische Konfigurationen der 1970er- und 1980er-Jahre. □ Prof. Dr. Helmut Loos: Die Musik des 19. und 20. Jahrhunderts – PS: Analyse ausgewählter Werke von Alban Berg – S: Weltanschauliche Fragen in oratorischen Werken des 19. und 20. Jahrhunderts – S: Seminar zu aktuellen Fragen der Musikwissenschaft. □ Dr. des. Gilbert Stöck: PS: Die Kammermusik von Johannes Brahms – PS: Einführung in die Musikwissenschaft (am Beispiel des Liedschaffens von Franz Schubert) – Ü: Notationskunde – Ü: Gamelan beleganjur. □ Dr. Peter Wolny: PS: Die Streichquartette von Franz Schubert.

**Leipzig.** Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“. Dr. Wolfgang Gersthofer, Dr. Martin Krumbiegel, Prof. Dr. Thomas Schipperges, Prof. Dr. Christoph Sramek: Grundkurs: V/Ü: Musikgeschichte im Überblick 2 (Das 17. und 18. Jahrhundert) und 4 (Das 20. Jahrhundert). □ Dr. Wolfgang Gersthofer: S: Johann Christian Bachs Opern – S: Beethovens Klaversonaten. □ Dr. Martin Krumbiegel: S: *Johannespassion* und *Brockespassion*. □ Marc Lewon M. A.: Chansonnier und Liederbuch. Das mehrstimmige Lied im 15. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Claus-Steffen Mahnkopf: Postmoderne II. □ Prof. Dr. Thomas Schipperges: Musik der Bibel im Spiegel der Geschichte (Ausstellungsprojekt gem. mit dem Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz). □ Prof. Dr. Gesine Schröder: S: Geschichte der Musiktheorie. □ Prof. Dr. Christoph Sramek: S: Sinfonik im 20. Jahrhundert. □ Dr. Barbara Wiermann: S: Mendelssohn und England.

*Fachrichtung Dramaturgie.* HD Dr. Jörg Rothkamm: S: Dramaturgie des Musiktheaters (Mozart: *Figaro*) – V/S: Geschichte der Opern- und Ballettmusik.

**Magdeburg.** Prof. Dr. Tomi Mäkelä: S: Von Nightride zu Nightwish. Finnische Musik im 20. Jahrhundert – S: Der sog. Nationalismus und das Nationale in der Musik – Ü: Übung zum Hauptseminar Nationalismus in der Musik – S: Historische Grundlagen der Musikpädagogik. Friedrich Wieck und seine Zeit.

**Mainz.** Prof. Dr. Axel Beer: Musikgeschichte im Überblick I (Antike bis Mittelalter) – S: Das deutsche Musikverlagswesen im 18. und 19. Jahrhundert – PS: Proseminar zur Vorlesung (Ausgewählte Aspekte der Musikgeschichte) – PS: Quellen- und Handschriftenkunde für Musikwissenschaftler – OS: Besprechung von Examensarbeiten (gem. mit Prof. Dr. Jürgen Blume, HD Dr. Ursula Kramer, Prof. Dr. Ludwig Striegel, Prof. Dr. Reinhard Wiesend). □ UD Dr. Wolfgang Bender: S: Afrikanische Nationalballette. Geschichte und Probleme. □ Dr. Albert Gräf: S: Psychoakustik – PS: Einführung in die Musikinformatik – Ü: Musikinformatik. □ Dr. Thorsten Hindrichs: PS: Musikgeschichtsschreibung bei Johann Nikolaus Forkel. □ Dr. Christoph Hust: PS: Johannes Brahms und Anton Bruckner im Spiegel der Musiktheorie. □ Prof. Dr. Ursula Kramer: Von Monteverdi bis Nono. Geschichte der Italienischen Oper Teil II – S: Musik und Tod – Ü: Praxisfelder der Musikwissenschaft: Programmhefttexte. □ Dr. Peter Niedermüller: PS: Claudio Monteverdi, Komponist zwischen Renaissance und Neuzeit? – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft – Ü: Die Notation polyphoner Musik von 1250 bis 1400 – Ü: Nicola Vicentino, „*L'antica musica*“. □ Prof. Dr. Daniela Philippi: Ü: Einführung in die Musikphilologie. □ Prof. Dr. Reinhard Wiesend: S: Johann Sebastian Bach, *Messe in h-Moll*: Entstehung, Werk, Rezeption.

**Marburg.** Dr. Panja Mücke: PS: Musikalische Institutionen (Gruppe 1). □ Stefanie Rauch: PS: Musikalische Institutionen (Gruppe 2). □ N. N.: S: Aufführungsanalyse. □ Prof. Dr. Lothar Schmidt: HS: Musik und ihre Vermittlung. □ Prof. Dr. Lothar Schmidt: Musikalische Lyrik vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert – S: Schuberts Klavierlieder. □ Prof. Dr. Sabine Henze-Döhring: Musik zwischen den Weltkriegen – S: Musik und Avantgarde – S: Konzert und Konzertwesen im späten 18. und 19. Jahrhundert. □ Martin Schüttler: Ü: Tonsatz II: Vom Lied zum Song. □ Prof. Dr. Martin Weyer: S: Heinrich Schütz und sein Umkreis.

**München.** Prof. Dr. Hartmut Schick: Forschungsfreisemester. □ PD Dr. Fred Büttner: Ü: Deutsche Kunstlieder des 19. Jahrhunderts. □ Dr. Bernd Edelmann: PS: Wann ist Musik „schön“? – PS: Richard-Strauss-Arbeitsgruppe: Instrumentation als Kompositionsfaktor – Ü: Lektürekurs Georgiades: Nennen und Erklängen (II). □ Dr. Josef Focht: Ü: Methodenworkshop: Biographien als musikhistorische Quellen. Erhebung und Bewertung von historischer Information. □ Dr. Inga Groote: PS: Russische Symphonik des 19. Jahrhunderts. □ Dr. Christa Jost: Ü: Zur Entstehung ausgewählter Begriffe in Wagners Schriften. □ Prof. Dr. William Kinderman: Beethoven – HS: Beethovens Schaffensprozess – S: Wagners Lohengrin und Parsifal – Ü: Schumann: Musik und Literatur. □ Prof. Dr. Wolfgang Rathert: Geschichte der Klaviermusik nach Beethoven – HS: Die Klaversonate nach Beethoven bis zur Gegenwart – S: Olivier Messiaen. □ Dr. Frauke Schwaiblmair: Ü: Einführung in die Musiktherapie. □ Ingo Stefans: Ü: Filmmusik. Dramaturgische und musikalische Analyse. □ Prof. Dr. Dr. Lorenz Welker: Musikgeschichte im Überblick II – HS: Prozesse der Kanonisierung (gem. mit Prof. Dr. Karl Eibl) – HS: Identität, Macht und Musik (Blockseminar in der Venice International University, gem. mit Prof. Dr. Wulf Schiefenhövel) – S: Tonsysteme in transkultureller Perspektive (gem. mit Prof. Dr. Tasso Springer). □ Dr. Sebastian Werr: Ü: Aufgaben und Methoden der Instrumentenkunde.

**München.** *Hochschule für Musik und Theater.* HD Dr. phil. habil. Claus Bockmaier: Geschichte der Klaviermusik IV – PS: Die Sonate als Ensemble- und als Klavierkomposition – HS: Lied und Instrumentalkomposition bei Schubert: Liederzyklen, Liedbearbeitungen, Kammermusik. □ Prof. Dr. Siegfried Mauser: Musikgeschichte VI.

**Münster.** Andrea Ammendola/Dr. Daniel Glowotz: S: Die Messe im Barockzeitalter. □ H. G. Brill: Ü: Harmonielehre II. □ Garry Crighton: Ü: Aufführungspraxis: Spanische Musik 1450–1600. □ Dr. Markus Giljohann: Ü: Harmonielehre II. □ Prof. Dr. Jürgen Heidrich: S: Georg Philipp Telemann (mit Exkursion) – S: Programmmusik – Ü: Analyse von Werken der älteren Musikgeschichte. □ Prof. Dr. Klaus Hortschansky: S: Die protestantische Kantate im Barockzeitalter. □ Prof. Dr. Andreas Jacob: S: Musik der Gegenwart – S: Gattungen der Instrumentalmusik im 17. Jahrhundert – S: Popmusik und Ideologie – S: Olivier Messiaen. Konzeption und Erstellen einer Ausstellung zum 100. Geburtstag des Komponisten – S: Impressionismus ... 20. Jahrhundert plus. □ PD Dr. Ralf Martin Jäger: S: Instrumentenkunde: Blasinstrumente – S: Musikkulturen Ostasiens (mit Exkursion). □ Prof. Dr. Julia Liebscher: S: Die Madrigale Claudio Monteverdis – S: Die Opern Wolfgang Amadeus Mozarts – S: Das Solo-Liedschaffen Ludwig van Beethovens. □ Dr. Rebekka Sandmeier: S: Die Klassische Moderne: Musik zwischen 1890 und 1950. □ Prof. Dr. Norbert Schläbitz: S: Musik und Massenmedien.

**Oldenburg.** Eckart Beinke: S: Fundraising und Projektmanagement für Neue Musik. □ Prof. Dr. Susanne Binas-Preisendörfer: S: Geschichte der populären Musik I – S/Koll: Musik und Migration – S: Sound. □ Sarah Chaker: S: Musik und Krieg: Propaganda, Protest, Provokation? Zur Funktionalität von Musik in massenmedialen Kriegsszenarien. □ Prof. Violeta Dinescu: S: Harmonik in der Musik des 20. Jahrhunderts – S: Mehrstimmigkeit aus Georgien. □ Wibke Freudenhammer: S: Notstand Singen – Ansätze zur Förderung des Singens in der Schule. □ PD Dr. Kadja Grönke: S: Musik und Musikkultur im Biedermeier. □ Lydia Grün: S: Zwischen Prostitution und Anspruch – Kommunikationsmanagement für Kulturinstitutionen. □ Dr. Anja Herold: S: Musik in Bewegung – S: Musik in der sozialen Arbeit – S: Vermittlung populärer Musik – Koll: Musikpädagogische Forschungsprojekte. □ Sabine Himmelsbach: S: Vom Faktischen und Fiktionalen in Neuen Medien. □ Prof. Dr. Freia Hoffmann: S: Lernfelder des Musikunterrichts in der Grundschule – S: Notation im Musikunterricht. □ Kai Hoffmann: Ü: Filmische Praxis. □ Dr. Inge Karger: S: Aspekte der Musiktherapie – Kritik empirischer Untersuchungen. □ Peter Klein: S: Interkultureller Musikunterricht. □ Dr. Christoph Micklich: S: Medien im Musikunterricht. □ Dr. Georg Mondwurf: S: Standardisierung und Zentralisierung im Musikunterricht. Chancen und Gefahren. □ Apl. Prof. Dr. Peter Schleuning: S: Hector Berlioz (gem. mit Axel Weidenfeld). □ Jörg Siepermann: S: Der Walzer. Vom Dorftanz in die Symphonie. □ Prof. Dr. Wolfgang Martin Stroh (em.): S: Musikalische Akustik, neue Technologien, Instrumentenkunde (auch für Informatiker). □ Prof. Dr. Jens Thiele: S: Außenseiter im Spielfilm. Inszenierungsformen des Fremden. □ Julia Wieneke: S: Von Hörbar bis Zwergenabo: Konzertpädagogische Modelle in Deutschland.

**Osnabrück.** Prof. Dr. Bernd Enders: V/Ü: Apparatve Musikpraxis I: Einführung in musikakustische und audioteknische Grundlagen – S: Klangsynthese am Bildschirm (Software-Synthesizer) – S: Die Beatles: Ein zentrales Phänomen der englischen Beat- und int. Pop/Rockmusik. □ OStR' Mechthild Esch-Klemme: S: Kerncurricula im Fach Musik an Gymnasien – S: Zentralabitur Musik in Niedersachsen – Anspruch und unterrichtliche Umsetzung. □ PD Dr. Stefan Hanheide: S: Mahlers *Erste Symphonie* und ihre Hintergründe – S: Musik in Deutschland 1933 bis 1945 – S: Trauer in der Musik des Barock – Exkursion. □ Prof. Dr. Dietrich Helms: S: Geschichte der Sonatenform – S: Musik und Liebe – S: Musikgeschichte des Mittelalters. □ UMD Dr. Claudia Kayser-Kadereit: S: Musikpädagogisches Denken im 20. und 21. Jahrhundert – Ü: Klassenmusizieren. □ Ildiko Keikutt: S: Benny Goodman und der Swing-Jazz. □ Prof. Dr. Hartmuth Kinzler: S: Analyse der drei letzten Klaviersonaten Franz Schuberts – S: Die Violinsonaten von Ludwig van Beethoven – Ü: Einführung in die musikalische Analyse. □ Prof. Dr. Bernhard Müßgens: S: Grundlagen der Musikpädagogik – S: Psychologie des Musiklernens. □ StD Ludger Rehm: S: Übungen zur didaktischen Interpretation – S: Theorie und Praxis des Singens im Musikunterricht. □ Joachim Siegel: S: Textmusik und Sprechgesang. □ Peter Witte: Ü: Jazz-Harmonielehre – S: Jazz-Geschichte.

**Potsdam.** Dr. Markus Bögemann: Musikgeschichte IV: Die Musik des 20. Jahrhunderts – PS: Johann Sebastian Bach, *Das Wohltemperierte Clavier* – PS: Popmusik und Postmoderne – HS: Post-Punk, New Wave, NDW: Populäre Musik der 80er-Jahre. □ PD Dr. Rüdiger Pfeiffer: S: Geschichte, Dramaturgie und Ästhetik der Oper im Barock. □ Dr. Karsten Mackensen: HS: „Meine Sonaten gehen ab wie warme Semeln“. Musik auf dem Markt.

**Regensburg.** Dr. Bettina Berlinghoff-Eichler: PS: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten: Deutsche romantische Oper – Ü: Editionstechnik I: Musikerschriften. □ Graham Buckland: Ü: Partiturrunde. □ Prof. Dr. Siegfried Gmeinwieser: Joseph Haas: Zwischen Tradition und Aufbruch zur Neuen Musik. □ Prof. Dr. David Hiley: Allgemeine Musikgeschichte I (Mittelalter) – Ralph Vaughan Williams (1872–1958) (in englischer Sprache) – HS: La musique classique française: Französische Musik des 17. und 18. Jahrhunderts – Ü: Vom Codex zur CD. Editions-theorie und -praxis mittelalterlicher Musik (gem. mit Katherine Helsen und Robert Klugseder). □ Prof. Dr. Wolfgang Horn: Musik um 1900 – HS: Guillaume Dufay – PS: Einführung in die musikalische Analyse: J.S. Bach: *Wohltemperiertes Clavier* I – Ü: Lektüre ausgewählter Schriften von Theodor W. Adorno (Übung zur musikalischen Essayistik). □ Dr. Andreas Pfisterer: PS: Notationskunde I. □ Dr. Michael Wackerbauer: Ü: Instrumentenkunde.

**Rostock.** *Hochschule für Musik und Theater.* Prof. Dr. Hartmut Möller: V/S: Musik und Mathematik in der Musik seit 1945 – V/S: Franz Schubert und seine Zeit – HS: Arthur Schnabel. Interpretationsanalysen – Einführung in die arabische Musik. □ Prof. Dr. Britta Sweers: S: Populärmusik außerhalb des Westens: Lateinamerika – HS: Aktuelle

musikwissenschaftliche Diskurse. □ Prof. Dr. Walter Werbeck: Franz Liszts Symphonische Dichtungen – S: Im Schatten von Bach? Die protestantische Kirchenkantate im frühen 18. Jahrhundert.

**Saarbrücken.** PD Dr. Christoph Flamm: Musikgeschichte im Überblick II (18. Jahrhundert bis heute) – HS: Das Madrigal. □ UMD Prof. Helmut Freitag: Propä: Gehörbildung II. – Propä: Kontrapunkt II. □ PD Dr. Ralf Martin Jäger: Einführung in die Musikethnologie. □ Prof. Dr. Rainer Kleinertz: HS: Epochengrenze um 1800. – Ü: Einführung in die Analyse. – Ü: Musikwissenschaft und Rundfunk (Interpretationsvergleiche) (gem. mit Wolfgang Korb). □ Prof. Thomas Krämer: Propä: Harmonielehre II. □ Stephanie Klauk M. A.: PS: Historische Aufführungspraxis. □ PD Dr. Andreas Krause: Geschichte des Instrumentalkonzerts. □ Dr. Frank Reinisch: PS: César Franck – Ü: Musikverlage gestern, heute, morgen.

**Salzburg.** Ao. Prof. Dr. Manfred Bartmann: V/Ü: Einführung in die Musikwissenschaft 2 – Musikethnologie, musikalische Volkskunde und Systematische Musikwissenschaft. □ Ao. Prof. Dr. Manfred Bartmann: V. aus der Musikethnologie – Rockmusik aus ethnomusikologischer Sicht. □ Dr. Robert Crow: Ü: Historische Satzlehre 2 – Ü: Historische Satzlehre 4. □ U.-Ass. Dr. Nicole Haitzinger: Ü: Musik- und tanzwissenschaftliche Medienkunde – Tanzgeschichte. Renaissance bis Ende 18. Jahrhundert. □ Ao. Prof. Dr. Andrea Lindmayr-Brandl: Ü: Notationskunde 1 – Musikhistorische Spezialgebiete. Musikwissenschaft im Dritten Reich – S: Forschungseminar. □ N.N.: Methoden und Zielsetzungen der musikalischen Analyse. □ U.-Ass. Dr. Gunhild Oberzaucher-Schüller: Tanzwissenschaftliche Spezialgebiete – Antiken-Konstruktionen im Bühnentanz – S. aus der Tanzwissenschaft – Der Taglioni-Clan. □ O. Prof. Dr. Jürg Stenzl: S: Das „Ereignis Notre Dame“ – Musikgeschichte 6 – PR: Musikkritik: Gesangskritik.

**Salzburg.** *Universität Mozarteum.* Florian Maximilian Stefan Bauer Mag. phil.: Ü: Deutsch als Fremdsprache/Niveau A2 – Ü: Deutsch als Fremdsprache/Niveau B1. □ Ao. Univ.-Prof. Joachim Brügge: Geschichte der Musiktheorie – S: Geschichte der Klaviermusik nach 1945 – Musikgeschichte 4. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Gratzner: – S: Musikgeschichte 06 (ab 1900) – Interpretations- und Rezeptionsforschung. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Thomas Hochradner: V/Ü: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten. □ Franz Xaver Kainzbauer: Choralschola 1–8 – EN: Choraldirigieren 01 – V/Ü: Deutscher Kirchengesang/Hymnologie 01 – V/Ü: Deutscher Kirchengesang/Hymnologie 03 – Gregorianik 1, 3 und 5 – Repertoire und Analyse der Kirchenmusik 01. □ Univ.-Ass. Mag. DDr. Bakk. art. Andrea Korenjak: Kunst und Therapie (LV im Rahmen der Kooperation mit der PLUS). □ Univ.-Prof. Dr. Peter Krakauer: Ausgewählte Kapitel der Musikgeschichte – Musikgeschichte 1 – S: Musikgeschichtliches Seminar – Musikgeschichte Schwerpunktthema (Wahlfach für A2) – S: Musikgeschichte 06 (ab 1900). □ Dr. med. Albrecht Lahme: V/Ü: Anatomie, Physiologie und Körperschulung 01 + 02 – Bewegungsphysiologie und Musikermedizin. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Mittendorfer: Einführung in die Musikgeschichte – Ausgewählte Themen der Musikwissenschaft – V/S Ausgewählte Themen der Tanzwissenschaft. □ Ass.-Prof. Dr. Thomas Nussbaumer: Volksmusik in Europa 02 (nur für ZKF Volksmusikinstrumente) – Volksmusik in Europa 02 (für IGP Schwerpunkt Volksmusik in Österreich) – PS: Spezialthemen zur Volksmusik in Österreich – Historische Volksmusikforschung (nur für ZKF Volksmusikinstrumente) – PS: Spezialthemen zur Volksmusik in Österreich – Historische Volksmusikforschung (für IGP Schwerpunkt Volksmusik in Österreich). □ Ulrike Ramsauer Mag. phil.: Ü: Deutsch als Fremdsprache/Niveau A1. □ Ass.-Prof. Dr. Wolfgang Thies: Akustik.

**Stuttgart.** *Hochschule für Musik und darstellende Kunst. Musikpädagogik.* Prof. Dr. Hendrikje Mautner: PS: Mach mit! Kooperationsprojekte im Rahmen des Stuttgarter Musikfests für Kinder und Jugendliche. □ N. N.: PS: Einführung in die Musikpädagogik. □ Prof. Dr. Sointu Scharenberg: Musikpädagogik vom Mittelalter bis zum Humanismus – HS: Sebastian Virdung, *musica getuscht* – HS: Neue Methoden im Musikunterricht?

*Musikwissenschaft.* Judit Angster: Einführung in die Akustik. □ Dr. Wolfgang Fuhrmann: Klassische Geschäfte. Komponist, Markt und Publikum zur Zeit Haydns und Mozarts – PS: Georges Bizet, *Carmen*. Entstehung, Analyse, Interpretationen – HS: Formmodelle von Vivaldi bis Beethoven. □ Prof. Dr. Hendrikje Mautner: PS: Zwischen Mitteilbarkeit und Verweigerung: Werkkommentare von Komponisten und Musikern. □ Prof. Dr. Andreas Meyer: Musikgeschichte im Überblick: Spätrenaissance und Barock (bis ca. 1700) – PS: Einführung in die Musikwissenschaft (für Studierende aller Studiengänge) mit begleitendem Tutorat von Katrin Beck, Andreas Münzmay – PS: Religiosität, Szene, Musik. Gesellschaft, Theater und Kirchenmusikästhetik im Zeitalter der Revolutionen 1789, 1830, 1848 – HS: Arnold Schönberg. □ Prof. Dr. Joachim Kremer: Forschungsfreiemester.

**Trossingen.** *Staatliche Hochschule für Musik.* Prof. Dr. Thomas Kabisch: Musik im 20. Jahrhundert (II) – PS: Offenes musikwissenschaftliches Seminar – HS: Die Musik Olivier Messiaens – S: Adorno, *Philosophie der Neuen Musik*. □ Prof. Dr. Nicole Schwindt: Die Musik im Grand Siècle – PS: Bachs Chor – S: Consort, Consort Music, Consort Song zur Zeit William Byrds – Ü: Quellenkunde der Musik bis 1800. □ N. N.: Kirchenmusikgeschichte.

**Tübingen.** Prof. Dr. August Gerstmeier: Die Musik der Renaissance (Musikgeschichte II) – S: Ausgewählte Kantaten von Johann Sebastian Bach – S: Chorwerke des 19. Jahrhunderts. □ UMD Tobias Hiller: Ü: Solistisches Vokalensemble. □ Dr. Christine Martin: S: Oper in Wien zur Zeit Franz Schuberts. □ PD Dr. Stefan Morent: HS: Der der römischen Liturgie eigene Gesang: Das Spannungsfeld von Musik und Kirche (gem. mit Prof. Dr. Odenthal). □ Dr. Christian Raff: Ü: Analysekurs: Schönbergs frühe Streichquartette in D-Dur und d-moll (op. 7). □ Prof. Dr. Andreas Traub: Überlegungen zur Musikgeschichte – HS: Guillaume Dufay. □ Dr. Ann-Katrin Zimmermann: PS: Notationskunde – S: Zwischen Gattung und Besetzung: Trio d'anches (gem. mit Dr. Michael Kube).

**Weimar-Jena.** Prof. Dr. Detlef Altenburg: Musikgeschichte im Überblick II: Renaissance und Barock – S: *Oberon* und *Zauberflöte* (gem. mit Prof. Dr. Klaus Manger und Prof. Dr. Reinhard Wegner) – Ü: Einführung in die Mu-

sikwissenschaft (gem. mit Christoph Meixner M. A.). □ Prof. Dr. Michael Berg: Musik – Religion – Kultus – Ü: Musik hören. Musik verstehen. □ Cornelia Brockmann M. A.: Ü: Musik in der Literatur und Ästhetik um 1800. □ Prof. Dr. Helen Geyer: Die Musik der Bach-Söhne – S: Ausgewählte Passionsvertonungen des 17. und 18. Jahrhunderts – Ü: Instrumentenkunde. □ Prof. Dr. Dr. h. c. mult. Peter Gülke: S: Felix Mendelssohn Bartholdy. Ausgewählte Werke. □ Dirk Haas: Ü: Gehörbildung, Musiktheorie 2. □ PD Dr. Ralf Martin Jäger: PS: Musikkulturen Ostasiens. □ Dr. Arne Langer: Ü: Oper des Fin de siècle: Puccini, Strauss und andere. □ Juri Lebedev: Ü: Partiturspiel/Partiturturkunde. □ Dr. Irina Lucke-Kaminiaz: Ü: Einführung in die Archivkunde. □ HD Dr. Franz Körndle: Musik im Umfeld der mittelalterlichen Universität – S: Die Motette im 15. und 16. Jahrhundert – PS: Die Violinsonate zwischen 1600 und 1750 – Ü: Notationskunde I, Orgelkunde und Orgelpflege (gem. mit Prof. Michael Kapsner). □ Prof. Dr. Albrecht von Massow: Atonale Ideenmusik. Symphonische Dichtung im 20. Jahrhundert – S: Zeitgeist und Ausdrucksform. Ästhetik und Komposition im frühen 20. Jahrhundert (gem. mit Prof. Dr. Hans Joachim Giegel) – PS: Zur Analyse elektroakustischer Musik – Ü: Musikanalyse (Grundkurs). □ Christoph Meixner M. A.: Ü: Einführung in computerunterstütztes Arbeiten in der Musikwissenschaft. □ Daniel Ortuno, Ruth Seehaber M. A.: Ü: Formenlehre. □ Dr. Frieder Reininghaus: BS: Musik als Handwerk, Ware, Kunstform. □ Dr. Beate Agnes Schmidt: Ü: E. T. A. Hoffmann. Dichter und Komponist(en) auf dem Weg zur romantischen Oper (gem. mit Dr. Tina Hartmann). □ Dr. Axel Schröter: Ü: Zur Klaviermusik von Wolfgang Amadeus Mozart. □ Prof. Dr. Helmut Well: Musikgeschichte im Überblick II: Vom Barock bis zur Klassik, Musikgeschichte im Überblick IV: Die Musik der Moderne – PS: Musiktheorie zwischen 1700 und 1750 – Ü: Musikanalyse (Aufbaukurs). □ Saskia Woyke M. A.: Ü: Oper in Venedig im 17. Jahrhundert.

**Wien.** Univ.-Prof. Mag. Dr. Allgayer-Kaufmann: Ü: Einführung in das javanische Gamelan – V/Ü: Afro-baianische Rhythmen in ihrem soziokulturellen Kontext – S: Forschungsmethoden der Ethnomusikologie – UV: Einführung in die Ethnomusikologie II. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Angerer: Ü: Drama und Symphony – UV: Vom Untergang der Klassischen Musik – S: Musikalische Logik und Rationalität in der (post)modernen Gesellschaft (gem. mit Mag. Dr. Oswald) – PS: J. S. Bach & Händel: Kantaten, Oratorien, Passionen. □ Doz. Ao. Univ.-Prof. Antonicek: V/Ü: Lied und Kammermusik im Wiener Biedermeier II (gem. mit Dr. Partsch). □ Mag. Aschauer: Ü: Musikwissenschaftliche Arbeitstechniken. □ Dr. Brauneiss: Ü: Tonsatz II: Kontrapunkt. □ Mag. Boenke: Ü: Einführung in das Hören von Strukturen (gem. mit Mag. Fritz) – Ü: Tonsatz II: Harmonielehre (gem. mit Mag. Reisigl) – Ü: Tonsatz II: Harmonielehre. □ Univ.-Doz. Dr. Deutsch: UV: Psychoakustik II. □ Univ.-Doz. Dr. Elschek: UV: Musikstile als kulturelle Transformation, Adaptation und Migration. □ Univ.-Doz. Mag. Dr. Glüxam: PS: Aufführungspraxis der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. □ O. Univ.-Prof. Dr. Gruber: UE: Einführung in die musikalische Analyse (gem. mit Dr. Schwob) – KO: Konversatorium zur Vorlesung – UV: Konzept einer „Geschichte der europäischen Musik“ – S: Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal (gem. mit O. Univ.-Prof. Dr. Panagl). □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Haas: UV: Frau und Musik: Zeitgenössische Komponistinnen. □ Ass.-Prof. Dr. Handlos: Ü: Die Donaueschinger Musiktage (gem. mit Feyrer) – PS: Die Messe im 19. Jahrhundert – S: Die Musik im Werk Thomas Bernhards. □ Mag. Hecht: PS: Musikproduktion – Korrelation von Musik und Technik. □ M. A. Hocker: PS: „Ein neues Lied wir heben an“. □ Dr. Kaiser: UV: Einführung in die Musik der griechischen Antike. □ Dr. Kinderman: SE: Beethovens Schaffensprozess. □ Doz. Ao. Univ.-Prof. Dr. Kubik: UV: Afrikanische Musik im 20. Jahrhundert. □ Leibnitz: PR: Musikwissenschaftliches Praktikum: Bibliothekskunde. □ Univ.-Prof. Dr. Lodes: UE: Komponieren im 14. bis 16. Jahrhundert – S: Klangwelten Wiens zur Zeit der Renaissance – SV: Themen der Beethoven-Forschung. □ Ass.-Prof. Dr. Lubej: PS: Neue Medien und Musiktechnologien – UE: Laborübungen II: Streaming Media 2. □ Prof. Dr. Mayeda: V/Ü: Logik und „Judus“ in der frühen Instrumentalmusik Joseph Haydns. □ Dr. Morent: PR: Digitale Musikedition. □ Mag. Ortmayr: Ü: Tonsatz II: Kontrapunkt. □ Mag. Dr. Oswald: V/Ü: Zum Stand des Komponierens 2007–2008. Weltweite Übersicht II. □ Mag. Dr. Sung: UV: Korean Popular Music. □ Dr. Sedivy: PS: Zahlensymbolik in der Musik. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Seifert: PR: Editionstechnik – PS: Versmetrum und Vertonung – S: Musikalische Semantik. □ Ass.-Prof. Mag. Dr. Schmidhofer: Ü: Ethnomusikologische Übung: Transkription – UV: Einführung in die Musik Ozeaniens. □ Prof. Strohm: V/Ü: Lied und Lebenswelt im 14. und 15. Jahrhundert – S: Klassizismus und Musik, 1600–1750 – UV: Die Opern Antonio Vivaldis. □ Mag. Tröster: Ü: „Allerley Instrument“ in Mittelalter und Renaissance. □ Univ.-Doz. Dr. Wanek: SV: Der Musikwissenschaftler, Komponist und Byzantinist Egon Wellesz. □ Ass.-Prof. Dr. Weber: S: Gewalt in der populären Musik – UV: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft II (gem. mit Schimana).

**Würzburg.** *Musikpädagogik.* Prof. Dr. Karl Ehrenforth: Geschichte der musikalischen Bildung im Überblick. □ Bernd Kremling: Ü: Praxis der populären Musik. □ Barbara Metzger: S: Arbeitsfelder und Methoden der Elementaren Musikpädagogik. □ Elke Szczepaniak: S: Quellentexte zur Geschichte der Musikpädagogik – S: Einführung in die Musikdidaktik – S: Planung und Reflexion von Musikunterricht. □ PD Dr. Erich Tremmel: S: Einführung in die musikpädagogische Soziologie: Instrumentales Musizieren als soziales Ereignis – S: Multimedia-Präsentationen. □ Sonja Ulrich: PS: Musikalisches Lehren und Lernen als Gegenstand empirischer Forschung. □ Wolfgang Friedrich: S: Hören, Spüren, Spielen: Programm zur basalen Förderung rhythmisch-musikalischer Elemente im Kontext Förderschule.

*Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Max Peter Baumann: Einführung in die Ethnomusikologie – S: Stimmen, Musikinstrumente und Ensembles im interkulturellen Vergleich. □ Dr. Frohmut Dangel-Hofmann: S: Lektüre lateinischsprachiger Texte zur Musiktheorie. □ Dr. Hansjörg Ewert: S: Musik: entartet, verboten, angepasst (gem. mit Dr. Guido Fackler, Volkskunde) – S: „dem lieben Gott“: Symphonie und Religion bei Bruckner – S: Bass: Musikgeschichte von unten – S: Ockeghem, *Missa l'homme armé* – Ü: Wer hat Angst vor Neuer Musik?. □ Prof. Dr. Andreas Haug:

S: Das einstimmige Lied im Mittelalter – S: Musikgeschichte des Mittelalters in Beispielen. □ Prof. Dr. Bernhard Janz: Europäische Musikgeschichte von der Ars subtilior bis Palestrina (Musikgeschichte II) – S: Mensuralnotation – S: Die Entwicklung der Tasteninstrumente bis zum 19. Jahrhundert – S: Die italienische Oper des 19. Jahrhunderts. □ PD Dr. Michael Klaper: S: Begnadeter Sänger, verzweifelter Liebhaber, tragisches Opfer: Orpheus auf der Opernbühne des 17. und frühen 18. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Ulrich Konrad: S: Tradition und Aufbruch in der Musik des 17. Jahrhunderts – S: Johannes Brahms – S: Komponisten als Musikschriftsteller. □ Prof. Dr. Andreas Lehmann: S: Musikalische Schaffensprozesse. Generative Fertigkeiten und Fähigkeiten aus historischer, psychologischer und soziologischer Sicht. □ Prof. Dr. Wolfgang Osthoff: S: Die Dichtung in der italienischen Vokalmusik vom 14. bis zum 17. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Eckhard Roch: V/S: Einführung in die Musiksoziologie – S: Richard Wagner. Leben und Werk. □ Dr. Thomas Röder: S: Minimal Music: Entstehung, Konzepte, Rezeption. □ Dr. Oliver Wiener: S: Musik und Virtualität (mit Praktikum) – S: Lied vom 18. zum 20. Jahrhundert (Analyse Vokalmusik). □ Prof. Dr. Martin Zenck: V/S: „Musik-Verstehen“. Verstehensbegriffe in den Kulturwissenschaften – S: Methoden der musikalischen Analyse: Beethovens Klaviersonate op. 106. Entstehung, Komposition, Editions-, Wirkungs- und Auführungsgeschichte – S: Intermedialität von Film, Musik, Theater, Ballett, Hörspiel, Performance (Kagel, Greenaway, Tarkovskij, Godard, Abramovich, Waltz).

**Würzburg, Hochschule für Musik.** Dr. Torsten Blaich: S: Programmmusik. □ Johannes Engels: S: Lied und Liederzyklus – S: Das Konzert im 18. u. 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Matthias Henke: Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts – S: Joseph Haydn und seine Zeit – S: Schlüsselwerke des 20. Jahrhunderts – S: Die Geschichte des Orchesterlieds. □ Prof. Dr. Christoph Henzel: Geschichte der Oper – Musikgeschichte II: 19. und 20. Jahrhundert – Ü: Formengeschichte/Analyse 1 – Ü: Musikanalyse – Koll: Film-Musik-Delikatessen. □ Prof. Dr. Andreas Lehmann: Musikalische Akustik – Musikalisches Lernen und Entwicklung in der Lebensspanne – V/S: Virtuosität – S: Musik – Individuum – Gesellschaft – S: Worlds of Music – S: Cross-cultural music psychology. □ Christian Lemmerich: S: Kammermusikalische Entwicklungen vom späten 18. bis ins frühe 20. Jahrhundert. □ Bernhard Pichl: Geschichte der Jazz-Musik. □ Lucy Russell: S: Die Musiktraditionen Frankreichs vom Mittelalter bis zur Revolution – S: Ausgewählte Werke bis 1800 – S: Alte Musik. □ Angela Wünsch: Instrumentenkunde – S: Grundlagen der Musikanalyse – S: Klaviermusik ab dem späten 18. Jahrhundert.

**Zürich.** Thomas Gerlich: Ü: Satzlehre II. □ Dr. Bernhard Hangartner: PS: Gregorianischer Choral: Einführung in die Semiologie. □ Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen: Musik verstehen (gem. mit Prof. Dr. Laurenz Lütteken) – S: Prag und die tschechische Musikgeschichte (gem. mit Dr. Ivana Rentsch) – Koll: Der Klassikbegriff in der modernen Literatur- und Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Jochen-Ulrich Peters). □ Dr. Doris Lanz: Ü: Analytische Hörpraxis: Hörend verstehen. □ Prof. Dr. Laurenz Lütteken: Musik verstehen (gem. mit Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen) – S: Puccini – Koll: Aufführungspraxis: Codex Chantilly (gem. mit Prof. Kees Boeke). □ Dr. Peter Reide-meister: PS: Vom Schriftbild zum Klangbild – Probleme der Interpretation alter Musik. □ Dr. Ivana Rentsch: S: Prag und die tschechische Musikgeschichte (gem. mit Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen) – PS: Jean-Baptiste Lully. □ Dr. Stefan Rissi: PS: Berufspraxis: Operndramaturgie. □ Dr. Cristina Urchueguía: PS: Die Quellen der frühen Motette. □ Dr. Melanie Wald: PS: Richard Wagner: *Parsifal* (Einführung in die musikalische Analyse).



## BESPRECHUNGEN

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

Das Konzept des mehrbändigen Handbuchs entpuppt sich im Programm des Laaber-Verlags als Dauerbrenner. Immer neue Themenbereiche werden in Form opulent ausgestatteter Regalmeter erschlossen, beginnend mit dem *Neuen Handbuch der Musikwissenschaft* über die zahlreichen kleineren und einzelnen Komponisten gewidmeten Projekte bis hin zum *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert*, die Jahre, wenn nicht Jahrzehnte, in Wissenschaftlerbiographien in Beschlag nehmen können und die bis in die Curricula der Universitäten und Musikhochschulen ausstrahlen, wo die Autoren aus Zeitgründen die Themen ihres Handbuch-Projekts zweitverwerten. Die herstellerische Qualität der Bände gehört zum Besten auf dem Markt der Musikbücher, die Preise der Originalausstattung sind allerdings dementsprechend hoch (insbesondere im Fall der häufig nachgeschobenen Registerbände) und für Studenten – eine zentrale Zielgruppe gerade für Handbücher – kaum erschwinglich.

Nun liegt das *Handbuch der musikalischen Gattungen* abgeschlossen vor und es stellt sich die Frage nach der Qualität der Einzelbände, auch und gerade vor dem Hintergrund des besonderen Anspruchs eines Handbuchs (vgl. auch die Rezensionen in dieser Zeitschrift, 2006, Heft 4, S. 391 ff. und S. 413 ff.).

Der vorliegende Band, der sich aus drei umfangreichen und gewichtigen Teilbänden zusammensetzt, befasst sich mit dem wohl komplexesten Bereich innerhalb der Reihe. Im Unterschied zu den anderen Bänden behandelt Arnfried Edler die Leitthematik Gattung gleich im Plural, darüber hinaus noch im Rahmen einer umfanglichen Instrumentengruppe, deren Repertoire zudem immens und sehr verästelt ist: *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente* lautet der Titel des von ihm fast als Alleinau-

tor verantworteten Bandes, ganz der im Vorwort formulierten Einsicht folgend, dass Klaviermusik zwar keine Gattung sei, dass aber deren Repertoire sich aus Gattungen zusammensetze, die nicht nach bestimmten Instrumenten (Klavier, Orgel, Cembalo usw.) zu trennen seien.

Bringt schon die Behandlung einer Gattung zahlreiche Probleme mit sich, wie etwa die Bestimmung der leitenden Merkmale (Bezeichnung, musikalische Kennzeichen, soziale Funktionen), die hinsichtlich ihres Aufkommens, der anfänglichen Verfestigung, Weiterentwicklung und späterer Auflösungstendenzen flexibel handhabbar sein müssen, so sieht sich die Darstellung der Gattungen für Tasteninstrumente zahlreichen Schwierigkeiten gegenüber, die nicht nur in der Addition der Probleme, sondern auch in der intrikaten Überlagerung von chronologischen und systematischen Vermittlungsaspekten begründet sind.

Doch vielleicht wegen dieser anspruchsvollen Fragestellung ist Edlers Band zu einem der überzeugendsten der Reihe geworden. Denn wohl gerade die angedeuteten Probleme scheinen einen eher traditionellen Zugriff auf den Gegenstandsbereich verwehrt und die beliebte Folge von nur chronologisch angeordneten Werkbesprechungen unmöglich gemacht zu haben, wie sie trotz aller gegenteiliger Beteuerungen im Abstrakten die konkrete Ausführung der Gattungsgeschichtsschreibung (auch in dieser Reihe) häufig prägen. Zwar weisen auch die anderen Bände der Reihe gelegentlich reflexive Abschnitte auf, doch ist es gerade die Stärke dieser drei Teilbände, den Untersuchungsgegenstand keineswegs als ein selbstverständliches Faktum vorauszusetzen, sondern beständig nach den konstitutiven Merkmalen zu fragen und den Gattungsbegriff dadurch als geschichtlich relative Größe in Erscheinung treten zu lassen. (Edlers hier entwickelte Überlegungen zum Gattungsbegriff in der Musik – etwa hinsichtlich der Geschichte und des späten Aufkommens des Gattungsgedenkens, seiner Funktion für die Musikgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts, der Problematik des Nominalismus sowie der biologischen Konnotationen – sind pointiert in seinem Beitrag zum

Artikel *Gattung* der *Enzyklopädie der Neuzeit*, Bd. 4, Stuttgart und Weimar 2006, S. 195–200, zusammengefasst.)

Keineswegs ist dieses Handbuch ein Werk, das man von vorne bis hinten durchlesen möchte und könnte. Dafür ist es zu dicht an Informationen und zu komplex in seiner Konzentration auf die musikalische Thematik. Doch in der Mehrzahl seiner Ausführungen besticht es als ein intelligentes Kompendium zur solistischen Musik für Tasteninstrumente von ihren Anfängen bis um 1900, das in Verbindung mit einem ausführlichen Register sowie den reflektierenden und in die theoretischen und ästhetischen Grundlagen der Problematik einführenden Kapiteln kaum eine Auskunft zu dem angesprochenen Zeitraum verweigert. Die Gliederung mit ihrer Fokussierung der Gattungsbenennungen lässt immer erkennen, worum es sich in den jeweiligen Abschnitten handelt, so dass die Orientierung über die in den drei Teilbänden versammelten Gattungen schon bei der Lektüre des Inhaltsverzeichnisses gelingt.

Ausgehend von den frühen Zeugnissen über die Verwendung der Wasserorgel im 3. vorchristlichen Jahrhundert durchmisst der erste Band, der durch die Wahl einer gegenüber den folgenden Teilbänden kleineren Schrifttype etwas mühsam zu lesen ist, die Zeit bis 1750 und behandelt neben der kirchlichen Orgelmusik ausführlich die Gattungen des Tanzes und der Suite, Variationsformen, Charakterstücke sowie die Anfänge des Präludiums, Ricercar, Tiento, Toccata, Capriccio und die „Idee des Zyklus“, etwa in Gestalt der Kopplung von Präludium und Fuge.

Im zweiten Teilband liegt in der Darstellung der folgenden 80 Jahre der Schwerpunkt auf der Weiterentwicklung von Fantasie und Capriccio sowie auf der Geschichte der Klaviersonate (der Gattung der Sonate ist Band 5 der Reihe gewidmet). Allerdings werden auch die zahllosen ‚kleineren‘ Gattungen der Klaviermusik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wie etwa das lyrische Klavierstück, Nocturne und Bagatelle oder die Ausprägungen der Übungsliteratur in knapperem Rahmen berücksichtigt, wobei jedoch die häufig nur geringe Gattungsbindung – meist nur in Gestalt entsprechender Titelworte oder hinsichtlich der sozialen Funktion vorhanden – auffällt.

Der dritte Teilband, der die Zeit von 1830 bis in die Gegenwart behandelt, verfolgt die schon im vorangegangenen Teil angesprochenen Gattungen weiter. Das einleitende Kapitel widmet sich hier dem „Zerfall der Gattungsstruktur im kulturellen Zusammenhang“, was als dominantes Merkmal für die Zeit seit 1830 insgesamt gelten soll; dabei bleibt aber weitgehend offen, was an die Stelle der Gattungsbindung getreten ist. Auf alle Fälle wird in diesem Kapitel angekündigt, in der Darstellung besonders für die Zeit nach 1950 nur noch selektiv zu verfahren und „beträchtliche Zeiträume heraus[fallen]“ zu lassen, „in denen der Gattungsaspekt keine Rolle spielte bzw. geradezu als Traditionsrelikt verpöht war“ (III, S. 34).

Die Darstellung der Zeit nach 1900 ist jedoch gerade deshalb nicht überzeugend gelungen, weil diese Beschränkung auf gattungsgeschichtlich relevante Aspekte nicht erkennbar ist und somit oftmals nicht deutlich wird, ob die Klaviermusik dieses oder jenes Komponisten nun Erwähnung findet, weil dort noch Gattungsbindungen feststellbar sind, oder ob entgegen der Ankündigung doch eher ein Überblick über die Klaviermusik des 20. Jahrhunderts intendiert ist. Denn es gehört zum Begriff der Gattung (wie auch zum Konzept der Moderne), dass es im 20. Jahrhundert häufig und in dessen zweiter Hälfte überwiegend unmöglich wird, musikalische Werke primär unter den Gesichtspunkten einer Gattungstypologie zu behandeln. Eine Orientierung an Titeln etwa führt im Gegenteil häufig in die Irre, wenn nicht schon deren möglichst allgemeine Wahl als ‚Klavierstück‘ oder ‚Sonate‘ jede Anwendung von Gattungskriterien zurückweist. So macht insbesondere der 16. und letzte Abschnitt des dritten Bandes („Auflösungs- und Expansionstendenzen des Gattungsgefüges“) den Eindruck eines Sammelsuriums ohne irgendeine andere erkennbare Fragestellung als die chronologische Anordnung der angesprochenen Werke.

Zudem ist es dem Reihenherausgeber Siegfried Mauser als Co-Autor dieses Abschnitts nicht gelungen, das theoretische Niveau, die konzeptionelle Geschlossenheit und die Sorgfalt in den Detailbeobachtungen der vorangehenden Darstellung bis um 1900 zu erreichen. So greifen in den von ihm verfassten Abschnitten zur Klaviermusik nach 1950 kaum begrün-

dele persönliche Vorlieben Raum, die musikgeschichtlich schon jetzt als abwegig bewertet werden dürfen (Rihms Klavierwerke werden etwa auf sechs Seiten behandelt, während Stockhausens oder Boulez' ungleich einflussreichere Klavierkompositionen mit nur wenigen Zeilen gewürdigt werden, ohne dass es dafür Gründe in einer stärkeren Gattungsbindung gibt). Auch begegnen Fehler, wie etwa die Beschreibung von Messiaens *Mode de valeurs et d'intensités* als „seriell organisiert“ (III, S. 357), und sprachlich oberflächliche Charakterisierungen, wie beispielsweise die pauschale Kennzeichnung von Werken Stockhausens und Boulez' als „objektiv-strukturorientiert“ oder „objektiv-strukturell orientiert“ (III, S. 337 und 345) als Gegenpole einer „spezifisch ausgeprägten Expressivität“, die keinerlei nähere Erläuterungen nach sich ziehen. Es fehlen Themenbereiche wie die signifikante Häufung von Werken für zwei Klaviere nach 1950 (bis hin zu Stockhausens *Mantra*, der ersten Formelkomposition für Klavierinstrumente – für diese Position wird allerdings fälschlicherweise das spätere *Klavierstück XII* reklamiert), die Einbeziehung der Klangfarbe, live-elektronische Klaviermusik sowie insgesamt die Rückwirkung der elektronischen Musik auf das Komponieren für Klavier. Gänzlich untergegangen ist vor dem Hintergrund einer offenkundig als Übersicht der Klaviermusik nach 1950 gedachten Darstellung die zunehmende Einbeziehung des Keyboards in der Musik der Gegenwart und seine kaum zu überschätzende Bedeutung für die Weiterentwicklung des spezifisch klavieristischen Denkens. Schließlich vermisst der Leser dieses Abschnitts den die vorangehenden Kapitel prägenden reflexiven Anspruch, etwa in der Beantwortung der Frage, warum sich die Gattungsbindung der Werke insbesondere in der Klaviermusik nach 1950 so schnell auflösen konnte und welche vergleichbaren Merkmale die Stellung der Gattung als *Tertium comparationis* einnehmen (eine Antwort wird im informativen einleitenden Kapitel, Bd. I, S. 3, mit Blick auf die Funktion der Tasteninstrumente als ‚Ideen-Instrumente‘, „als Träger des musikalischen Denkens“ und ihre „fundamentale Bedeutung für die Geschichte der abendländischen Musik“ angedeutet).

Das 20. Jahrhundert mit seiner starken Tendenz zur Auflösung und Ironisierung von Gat-

tungsbezügen ist allerdings in allen Bänden der Reihe eine Herausforderung, da sich hier das Handbuch-Konzept, das sich im Wesentlichen der Funktion nach als konservativ, faktenorientiert und kompilativ-zusammenführend beschreiben lässt, als unzureichend erweist. Das Handbuch als gewählte Darstellungsform dürfte gleichfalls dafür verantwortlich sein, dass neuere Ansätze fehlen, die das historisch ausgerichtete Konzept der musikalischen Gattungen mit weiterführenden Fragestellungen verbinden. So ließe sich etwa vorstellen, dass im Bereich der solistischen Klaviermusik Ende des 18. Jahrhunderts weitere Ausführungen in Richtung auf eine Verbindung zwischen der Entstehung des sich musikalisch artikulierenden Subjekts und der Herausbildung einer gesellschaftlichen und politischen Polarität von Masse und Individuum folgten, oder dass die Genderforschung stärker fruchtbar gemacht würde hinsichtlich der offenkundigen Wechselwirkungen von Gattungen und Geschlechterrollen insbesondere im 19. Jahrhundert.

Insofern hätte man der Reihe insgesamt manches Mal mehr Mut gewünscht, die Gattungen der Musik nicht nur primär vom Werkbegriff, den Benennungstraditionen und von Form- und Besetzungskategorien her darzustellen, sondern sie auch stärker von außermusikalischen und kulturgeschichtlichen Fragestellungen her zu beleuchten, wie sie beispielsweise Edler abschließend im Abschnitt „Das 20. Jahrhundert und das Gattungsdenken“ durch die knappen Hinweise auf die neue Rolle des Klaviers in der Stummfilmbegleitung und im Jazz sowie die Auswirkungen der elektronischen Musik auf die instrumentenspezifische Anordnung des Tonvorrats zumindest anreißt. Richtet sich diese Kritik hauptsächlich an das Reihenkonzept, so schmälert sie doch keineswegs das Gewicht dieses Bandes, als dessen „Hauptpfeiler“ neben der Kompositionsgeschichte explizit auch die Sozial- und Regionalgeschichte genannt werden. Wer sich mit der Geschichte der solistischen Musik für Tasteninstrumente – auch unabhängig von Gattungsfragen – befassen möchte, wird in diesem Werk genügend Antworten und Anregungen zum Weiterfragen finden.

(Juli 2007)

Markus Bandur

*Ancient Greek Music in Performance. Symposium Wien 29. September – 1. Oktober 2003.* Hrsg. von Stefan HAGEL und Christine HARAUER. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2005. 178 S., Audio-CD-ROM (Wiener Studien. Beiheft 30.)

Der Reiz des von der Kommission für antike Literatur der Österreichischen Akademie der Wissenschaften veranstalteten internationalen Symposiums lag im gegläckten Nebeneinander von Vorträgen zu Theorien und über Instrumente sowie praktischen Darbietungen der altgriechischen Musik – mit einem Beitrag über die nordische Leier – in sehr unterschiedlichen Umsetzungen. Und diesen klanglichen Vorstellungen, denen das eigentliche Interesse der Veranstalter bei der Vorbereitung gegolten hatte, lagen folgende Wiedergabemuster zugrunde: 1. Vortrag traditioneller, erhaltener Melodien mit (oder ohne) Begleitung auf Nachbauten von Originalinstrumenten (in der Ikonographie oder in überkommenen Fragmenten von Klangwerkzeugen überliefert) im Unisono oder 2. mit freier Improvisation auf derartigen Instrumenten, 3. Improvisierte Melodien in Anlehnung an altgriechische Melodiekonturen und unter Nutzung von Sprachakzenten in der Dichtung, 4. Kompositionen basierend auf antiken Skalen und vom Text vorgegebenen Rhythmen, 5. Kompositionen auf der Basis antiker Melodien oder Melodiefragmente.

Neben der „vorsichtig-nüchternen Interpretation antiker Musik, auf der Basis des einigermaßen gesicherten Wissens und eigener Forschungen“ (Musikprogramm), etwa im Vortrag von Mesomedeshymnen durch Stelios Psaroudakis, der „für seine streng monophonen Interpretationen altgriechischer Melodien bekannt“ ist (Programm), dehnte sich ein breites Feld von Interpretationen bis zu den in Melodie und Rhythmus frei nachempfundenen Darbietungen der auch durch ihre Gruppengestik faszinierenden polnischen Vokal- und Instrumentalgruppe von Gardzienice, diese teils auch zusammen mit dem Chor des Instituts für klassische Philologie, Wien, sowie der Gruppe *Musica Romana*. Eine Neukomposition von Aristophanes' *Wolken* (Musik von John C. Franklin, der betonte, „die Begrenztheit unseres Wissens“ lasse „dem eigenen Ermessen natürlich breiten Raum“ [Programm]) ergänzte die Vielzahl der Zugangsweisen zu antiker Musik, zu

denen auch Rezitationen antiker Dichtung gehörten, z. B. aus Homers *Ilias* durch Stefan Hagel.

Variantenreich waren die Musikdarbietungen, und ebenso vielfältig war das Vortragsprogramm mit sieben teils ausgedehnten Beiträgen gestaltet.

Ins Zentrum seiner Erörterung über „Hearing Greek Microtones“ stellt John Franklin (Vermont) ganz im Sinne antiker Aufführungspraxis die Frage, wie wichtig mikrotonale Strukturen dem Ausführenden waren, besonders im Hinblick darauf, dass gegenwärtig die altgriechischen Fragmente durchweg diatonisch intoniert werden. Das Notationssystem selbst unterscheidet diatonische Tetrachorde nicht von enharmonischen und chromatischen. Die mikrotonalen Abweichungen („Schattierungen“) sind sicherlich kulturell und damit regional bedingt und deswegen für den heutigen Zugang in der Praxis kaum fassbar. Die Tatsache der praktischen wie theoretischen Position von Mikrotönen in altgriechischer Musik wurde an praktischen Hörbeispielen computergestützt exemplifiziert.

Stefan Hagel (Wien) betitelt seinen Aufsatz „Twenty-four in Auloi. Aristotle, Met. 1093b, the Harmony of the Spheres, and the Formation of the Perfect System“. Es ist dies eine komplex angelegte Studie über die Entstehung des zweioktavigen *Systema teleion* und klingende Umsetzungen in die Praxis auf der Grundlage dieses Systems mit konkret hinzugefügten „Schattierungen“. Zur Demonstration dient ihm der Aulos. Verschiedene Griffweisen für einen und denselben Ton waren möglich, wobei immer unterschiedliche Schallfrequenzen gut vernehmlich entstanden. Der Autor befasst sich mit der Frage, welche letztlich kanonisiert wurden. Die gewonnene Intervallfolge wird mit der Sphärenharmonie in Verbindung gebracht. Doch keines der neupythagoreischen Modelle, in denen bestimmte Klänge der Harmonie der Sphären zugewiesen wurden, hatte letztlich Bestand. Die zunehmende Akzeptanz der diatonischen Heptatonik setzte sich über römische Autoren in der europäischen Musik, nachgewiesen in der frühen Kirchenmusik, durch.

In seinem Beitrag über nordische Leiern („Ancient European Lyres: Excavated Finds and Experimental Performance Today“) kritisiert

Graeme Lawson (Cambridge), dass sich der Forscher meistens über ikonographische und schriftliche Quellen seinen Instrumenten nähert. Mit Experimenten an Nachbauten erhaltener Leierreste aus archäologischem Kontext erkennt der Musikarchäologe Konstruktionsweisen der Instrumente, seine Abmessungen, Materialien, Einzelheiten, wie Stege sowie Anzahl und Befestigung der Saiten – nicht zuletzt auch die Haltung des Instruments in Distanz und Neigung zum Körper des Spielers. Lawson plädiert für mehr archäologisch orientierte Erforschung des Instruments (vgl. seine Arbeiten in den Bänden der *Studien zur Musikarchäologie*, besonders Bd. IV, 2004, Bd. VI, in Vorbereitung, mit Beiträgen zum Thema auch anderer Autoren).

Matthias Johannes Pernersthofer (Wien) befasst sich mit „Carl Orffs hesperischer Musik“. Er erklärt, dass es Orff nicht (nur) um eine Rekonstruktion antiker Dramen ging, sondern vor allem darum, die seinen Werken zugrunde liegenden Texte von *Antigone*, *Ödipus der Tyrann* und *Prometheus* mit heutigen Mitteln zu interpretieren. Der Autor zeigt die Forschungsgeschichte auf und geht auf Orffs Selbstdarstellung des Schaffensprozesses ein.

Egert Pöhlmann (Erlangen) erörtert „Dramatische Texte in den Fragmenten antiker Musik“. In gewohnt eleganter Darstellungsweise legt er die überlieferten Bühnentexte mit musikalischer Notation aus der Zeit des 3. vorchristlichen bis zum 4. nachchristlichen Jahrzehnt in Beispielen vor. „Am Anfang der Überlieferung von Tragödie, Satyrspiel und Komödie steht das Exemplar des Dichters, der in der Regel auch für die Bühnenmusik und die Einstudierung zu sorgen hatte und in den Anfängen auch als Schauspieler mitwirkte“ (S. 131). Das unter allen Fragmenten hervorragende Dokument altgriechischer Musik mit Notation, das Orest-Fragment (ca. 200 v. Chr.), wird eingehend betrachtet, in seinem Layout, seiner Tradierung als Notüberlieferung des Euripides durch die Berufsmusiker, der Anordnung und dem Zeichenstil der Vokalnoten mit rhythmischen Zeichen.

Robert R. Wallace (Evanston/Illinois, „Performing Damon's harmoníai“) bemerkt zu Beginn einschränkend, dass er Damons harmoníai nicht aufführen kann, sein Ziel sei es, neue Erkenntnisse über dessen theoretischen

Zugang zur Musik zu gewinnen. Damon, so zeigt sich, bezog den Gehalt seiner „harmoníai“ auf das Ethos, d. h. auf Verhaltens- und Charaktertypen (nach Plato; von Damon selbst ist nichts Schriftliches erhalten; deswegen bezieht sich kein antiker Autor bei dieser Korrelation auf Damon). Wallace sieht hierin Ansätze zur „performance“ bzw. zu deren Stil, der die jeweils anderen kulturellen, d. h. regionalen und chronologischen Ursprünge der harmoníai reflektiert. Das ließ sich anhand der Aufführungen, die den zweiten Teil des Symposiums bildeten – und auf die es eigentlich in dieser Veranstaltung ankam (s. o.) – gut verfolgen.

Georg Danek (Wien) bietet Ausführungen zum Thema „Homerische Vortragstechnik: Rekonstruktion und modernes Publikum“. „Für allgemeine Fragen der homerischen Vortragstechnik stehen uns keine weiter gehenden Informationen aus der Antike zur Verfügung. Das mag vor allem dadurch bedingt sein, dass die Griechen selbst in späterer Zeit (d. h. spätestens mit dem 5. Jahrhundert v. Chr.) kein Bewusstsein mehr davon hatten, dass das Heldenepos ursprünglich im gesungenen Vortrag präsentiert wurde“ (S. 160). Akzent, Sprachmelodie und Versbildung werden untersucht und anhand von Diagrammen exemplifiziert. In Anlehnung an Forschungsergebnisse anderer Gelehrter kommt auch Danek zu dem Schluss, dass „in den besten Melodiefragmenten die Melodieführung nur eine künstliche Stilisierung der natürlichen Satz-Intonation darstellt“ (dieser Vortragsweise bediente sich unter starker Rhythmisierung eindrucksvoll die polnische Gruppe Gardzienice im Konzertteil des Symposiums). „Tatsächlich verfolgen wir wie bei öffentlichen Vorträgen in der Regel eine Vorgangsweise, die eine Mischung zwischen wissenschaftlich-diskursiver Beweisführung (so haben wir die Technik rekonstruiert) und praktischer Demonstration (und so könnte das Ganze geklungen haben) darstellt“ (S. 173).

Mit einer Liste der im Verlaufe des Symposiums und in den öffentlichen Konzerten vorgebrachten Musikstücke wird dieser Band abgeschlossen und zur Musik auf der Audio-CD-ROM selbst übergeleitet.

(Januar 2007)

Ellen Hickmann

ALBA SCOTTI: *Transalpine Hintergründe der liturgischen Musikpraxis im mittelalterlichen Patriarchat Aquileia: Untersuchungen zu den Responsoriumstropen*. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2006. 301, LXXVII S., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 41.)

In revidierter Fassung erscheint hier die erste musikwissenschaftliche Dissertation des seit 1999 von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten interdisziplinären Graduiertenkollegs 516 „Kulturtransfer im europäischen Mittelalter“ der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Es geht primär um Textierungen von Melismen der Responsoriorum *prolixa* des Offiziums, d. h. um ‚*Prosaes*‘ oder ‚*Prosulae*‘, so die gängige Terminologie. Ein gut gewähltes Thema: Erstens zählt ja zu den Ergebnissen der Musikwissenschaft, dass Tropen in ihren Migrationsbewegungen und lokalen Formulierungen den Kontakt kultureller Räume des Mittelalters nicht bloß schemenhaft, sondern mitunter sogar im Detail sichtbar werden lassen. Zweitens ist der Tropengattung *Prosula* selbst eine Zwitterstellung zwischen basismelismatisch orientierter Abhängigkeit und kreativer Emanzipation zueigen, die ihr zwangsläufig Relevanz als Untersuchungsbe reich für liturgisch-musikalische Transfervorgänge zukommen lässt. Drittens bietet gerade das Patriarchat Aquileia durch seine geographische und politische Schnittpunktlage reichlich Anlass, auf dem Gebiet des mittelalterlichen Chorals internationalen Einflüssen, gleichzeitig aber auch lokaler Neuproduktion nachzuspüren. Reizvoll kann das Buch diese Transferauswirkungen etwa an den Melodievarianten und Repertoireunterschieden der beiden nicht mehr als ca. 50 km voneinander entfernten Patriarchalsitze Aquileia und Cividale greifbar machen.

Nach Einleitungskapiteln zur Methode, dem Forschungsstand, der Gattung Responsorium und der Geschichte des Patriarchats erschließt die Studie das aquileische Prosularepertoire übersichtsweise und anhand ausgewählter Beispiele (insgesamt 20 *Prosulae* zu 11 verschiedenen Responsorien; 13 *Prosulae* werden zum Teil mehrfach übertragen). Starker internationaler Einfluss prägt dieses Lokalrepertoire. Einige Stücke gehören zu den beliebtesten Exemplaren ihrer Gattung, wie die europäischen Schlager *Sospitati dedit aegros* (zum Nicolaus-

Responsorium *Ex eius tumba*) oder *Inviolata intacta* (zum Marien-Responsorium *Gaude Maria*). Bei anderen aquileischen *Prosulae* lassen sich Verbindungen zu eingrenz baren Ursprungsregionen feststellen, etwa nach Nordwestfrankreich oder zum süddeutsch-böhmischen Raum.

Eine Darstellung von Überlieferung und Modifikationen der unter dem Namen „*Neuma Triplex*“ bereits von Amalar von Metz († 850) erwähnten drei Melismen des Weihnachtsresponsoriums *Descendit* nebst ihren *Prosulae* vor aquileischem Hintergrund bildet den ersten Schwerpunkt des Buchs. Richtig ist Scottis Hinweis auf ein weiteres, in der Forschung fast marginalisiertes Melisma, das am Beginn des Verses und der Doxologie des Responsoriums *Descendit* gesungen wurde. (Die Quellen des Patriarchats überliefern hier u. a. Spuren einer westfränkischen Melismenfassung, *Prosulae* aber mit bayerisch-benediktinischem Stammbaum.)

Der zweite Schwerpunkt der Studie erläutert anhand einiger nur im Patriarchat überlieferter *Versprosulae* zu Responsorien verschiedener Heiligenoffizien, die auf die erwähnte Nikolaus-*Prosula* zurückgreifen, wie das modernere Primat textlicher und melodischer Regelmäßigkeit das Textierungsprinzip ablöst und innerhalb der Melismen tradition selbst zu Modifikationen führen kann. Eine wichtige Untersuchung der Traditionen des *sospes*-Melismas (70 Handschriften) legt hier übrigens – ähnlich wie Kellys „*Neuma triplex*“-Studie – erhebliche europäische Überlieferungsunterschiede frei.

Ein dritter Teil beschäftigt sich mit 30 Bearbeitungen (meist) liturgischer Einstimmigkeit in sogenannter „*primitiver Polyphonie / polifonia semplice*“. Nach überblickshafter Präsentation erläutert der Abschnitt zweistimmige Sätze der *Prosulae Missus ab arce, Gloria pie* und *Quem ethera* unter den Perspektiven von Überlieferung und Kompositionsstilistik.

Die Studie folgt einer Reihe früherer großer Überblicksuntersuchungen – so Helma Hofmann-Brandts Katalog (1971, mit Einträgen zu über 732 Responsoriums*prosulae* aus 496 Quellen), Thomas F. Kellys Studien zu den Responsoriumstropen bzw. „*Neuma Triplex*“ (1973, 1988) oder Rafaella Camilot-Oswalds Katalog der Musikhandschriften des Patriarchats Aquileia (1997). Scotti kann so leicht auf

rund 260 Quellen internationaler Herkunft zurückgreifen. Die spezifisch aquileische Quellengrundlage bilden 33 Handschriften zumeist des 14. und 15. Jahrhunderts mit Bibliotheksheimat Cividale und Görz/Gorizia. Hinsichtlich des interessanten Antiphonars Oxford, *Canonici liturgicus* 202 (12./13. Jahrhundert) schließt Scotti u. a. aufgrund des Überlieferungsbefundes von vier *Prosulae* auf Aquileia (ähnlich Wolfgang Lipphardt, *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele*, VI, 1981, S. 357), eine recht schmale Grundlage. Neulich erst hat László Dobszay die Quelle übrigens als Repräsentantin der Regensburger Domliturgie namhaft gemacht (siehe *Ars Musica – Musica sacra*, hrsg. von David Hiley, Tutzing 2007, S. 69–98).

Leider ist festzustellen, dass weder Darstellungenweise noch Erscheinungsbild der Studie die hohen Ansprüche erfüllen, die sich aus dem oben geschilderten interdisziplinären Hintergrund ergeben. Spezialistenprosa paart sich hier mit der Revisionsbedürftigkeit des Manuskripts (Stil, Orthographie). Ein Appendix nähert sich den Quellen in vielen Teilübertragungen, Ansätze zu pragmatischer Zentralisierung von Melismen- und *Prosula*übertragungen sind selten, verwirrende Dopplungen die Regel. Redundanz ist im Hauptteil die Wiederholung von Quellenlisten eines meines Erachtens ebenso unnötigen thematischen *Prosulakatalogs* bei einigen späteren *Prosula*übertragungen (Stichproben ergaben Differenzen zwischen diesen Listen). Auch der oft unökonomische Notensatz hat Negativwirkungen: Der spannende Umbau des *Responsorium Ex eius tumba* zum Reimverstextresponsorium *Cepit preses* etwa geht im schlecht disponierten Beispiel 38 unter. So erschwert in meinen Augen hier leider die Form den Zugang zu den guten Erträgen dieses Buches. Eine interdisziplinäre Nutzung scheint mir eher unwahrscheinlich. Die Chance, einen musikwissenschaftlichen Beitrag konstruktiv in die hoch bedeutende Kulturtransfer-Diskussion einzubringen, ist damit kaum wahrgenommen worden.

(Juni 2007)

Roman Hankeln

SUSANNE MAUTZ: *„Al decoro dell’opera ed al gusto dell’auditore“. Intermedien im italienischen Theater der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts.* Berlin: Logos Verlag 2003. 261 S., Nbsp.

Es kommt nicht eben häufig vor, dass eine musikwissenschaftliche Dissertation zu einem so komplexen Thema wie dem vorliegenden auf knapp 130 Textseiten einen neuen Forschungsstand erreicht. Allein schon deshalb verdient die Arbeit von Susanne Mautz Anerkennung. Der Vorstellung, dass es sich bei den Intermedien im italienischen Theater um eine eigene „Gattung“, gar eine musikalische, handeln könnte, erteilt die Verfasserin eine klare Absage: „Ein Intermedium kann – vereinfacht gesagt – etwas zu essen oder beispielsweise ein Madrigal sein, und beides dient dazu, eine Pause zu überbrücken. Dieser Umstand macht es schwer, den Begriff als *Terminus technicus* nachzuweisen“ (S. 14). Tatsächlich liegen die Ursprünge der Intermedien im höfischen Bankett, und erst später lässt sich der Begriff auch im Bereich des Theaters spezifizieren. Dass er von den Theoretikern mit dem Chor der griechischen Tragödie in Verbindung gebracht wurde, hat – ähnlich wie im Falle der Entstehungsmythen der italienischen Oper – mit der damaligen Theaterpraxis nicht allzu viel zu tun. Die von der Autorin vorgenommene Konzentration auf die Intermedien in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts rückt denn auch die engen Wechselbeziehungen mit der frühen Oper in den Blickpunkt, während sich nach der Etablierung der kommerziellen Oper in Venedig ab 1637 auch die Intermedien grundsätzlich wandelten. Insgesamt lässt sich jedoch eine nahtlose „Entwicklung von den ersten nachweisbaren Intermedien an den oberitalienischen Höfen am Ende des 15. Jahrhunderts bis hin zu den komischen, von der Forschung als *Intermezzi* bezeichneten Intermedien des 18. Jahrhunderts, die zusammen mit der *Opera seria* gespielt wurden“, erkennen (S. 127).

Auch der in der Forschung allgemein akzeptierten groben Dreiteilung der Erscheinungsformen in „*intermedi apparenti*“, „*intermedi inapparenti*“ und „*intermedi aulici*“ liegt keine historisch verbürgte Systematik zugrunde. Während zwar die Unterscheidung zwischen „*intermedi apparenti*“ und „*intermedi inapparenti*“ in zeitgenössischen Quellen vereinzelt begegnet, handelt es sich bei den „*intermedi aulici*“ um eine Begriffsschöpfung Nino Pirrottas aus den 1950er-Jahren. Da Intermedien als ‚Pausenfüller‘ zwischen den Akten von Dramen oder Opern aufgeführt wurden und daher

immer mit (mindestens) einem anderen Werk einen gemeinsamen Aufführungskontext bildeten, kann „das Intermedium zunächst nur über seine Funktion, nicht aber über Form und Inhalt definiert werden“ (S. 35). Neben dem Problem einer formalen bzw. inhaltlichen Eingrenzung des Untersuchungsgegenstandes ist das der Identifizierung der Quellen am schwierigsten zu lösen. Während Intermedien als literarische Quellen in großer Zahl überliefert sind, ist die Anzahl erhaltener musikalischer Quellen vergleichsweise gering. Immerhin 25 Notenbeispiele aus diesen Quellen wurden für den Notenanhang der Arbeit ediert, von denen jedoch leider nur die wenigsten ausführlicher erörtert werden.

Nicht nur in dieser Hinsicht stellt der freiwillige Verzicht auf Vertiefung die eigentliche Achillesferse der vorliegenden Untersuchung dar. Dass die Intermedien auf ihre jeweiligen „Trägerwerke“ zugeschnitten wurden, bleibt lediglich eine von einem emphatischen Textbegriff ausgehende Hypothese, die als solche aber nicht erkannt, geschweige denn hinterfragt wird. Der auch terminologisch naheliegende Schritt vom Intermedium zur Intermedialität von Musik, Sprache, Szene und Text hätte auch methodisch fruchtbare Forschungsperspektiven eröffnen können, die jedoch ungenutzt bleiben. Zwar wird erkennbar, dass Intermedien als lyrische Kleinformen häufiger mit Komödien in Verbindung standen, Opern hingegen vorzugsweise mit tänzerischen Intermedien (Balli) gegeben wurden, weiterführende Überlegungen hierzu bietet die Verfasserin jedoch höchstens im Ansatz. Um diese Fragen wenn nicht zu lösen, so doch zu diskutieren, hätte es freilich nicht nur eines größeren Umfangs, sondern auch eines breiteren kulturwissenschaftlichen oder institutionengeschichtlichen Kontextes bedurft, als ihn diese äußerst verdienstvolle Untersuchung bereitstellt.

(April 2007)

Arnold Jacobshagen

ELISABETH ROTHMUND: *Heinrich Schütz (1585–1672): Kulturpatriotismus und deutsche weltliche Vokalmusik. „Zum Aufnehmen der Music / auch Vermehrung unserer Nation Ruhm.“* Bern: Peter Lang 2004. XVII, 449 S. (Collection „Contacts“. Série III: Etudes et documents. Volume 63.)

Wer über Heinrich Schütz schreibt und dabei den Akzent auf die deutschsprachige weltliche Musik setzt, der rückt – so muss es zunächst scheinen – einen peripheren Teil von Schütz' Werk in den Mittelpunkt. Denn im Gegensatz zum geistlichen Œuvre, das Schütz' musikgeschichtliche Bedeutung begründet, ist das weltliche Schaffen über deutsche Texte für den heutigen Betrachter wenig profiliert. Die Musik der Bühnenwerke ist ausnahmslos verloren, und die erhaltenen weltlichen Lieder und Madrigale auf deutsche Texte machen einen verschwindend geringen Teil des überlieferten Gesamtwerkes aus. Dass die Verfasserin indessen etwas anderes beabsichtigt als eine erneute Würdigung des Komponisten Schütz, signalisiert das Wort „Kulturpatriotismus“ im Titel. Darunter ist im Blick auf das deutsche 17. Jahrhundert sinnvollerweise nicht der Stolz auf vorhandene nationale Kulturgüter zu verstehen, sondern die Intention, solche Kulturgüter zu schaffen. Für den Musiker Schütz ging es dabei einestheils darum, die italienische Aufführungs- und Kompositionspraxis, die ihm Vorbild war, in Deutschland heimisch zu machen; vor allem aber galten seine Bemühungen dem Schaffen von Bühnenwerken und weltlichen Madrigalen in deutscher Sprache – Gattungen, für die adäquate deutsche Dichtungsformen erst zu schaffen waren.

Rothmunds Darstellung hat drei Brennpunkte: 1. die Begriffsfamilie „Deutschland – Vaterland – Nation – Reich“ in Schütz' Sprachgebrauch, 2. die Theorie des deutschen Madrigals in Caspar Zieglers Traktat von 1653, 3. das Problem der Bühnenmusik in deutscher Sprache. Das vorangestellte Kapitel „Heinrich Schütz, das Deutsche und die anderen Sprachen“ enthält einen Durchgang durch Schütz' Œuvre und seine Rezeption, der – da im Wesentlichen Sekundärliteratur zu referieren war – ausführlicher als nötig geraten ist. Das Kapitel „Heinrich Schütz, Deutschland und die anderen Nationen“ versucht, aus Schütz' Äußerungen sein Bewusstsein als schaffender Musiker in „unserm [...] lieben Vaterlande / Teutscher Nation“ (Formulierung nach dem Memorandum vom Januar 1651) deutlich werden zu lassen, wobei im Anschluss an den französischen Literaturwissenschaftler Gérard Genette der Schicht des „Paratextes“ besondere Aufmerksamkeit gewidmet wird, d. h. den Nebentexten der veröffent-



lichten Werke, besonders Titeln, Vorreden, Widmungen usw. (Dass als lateinische Übersetzung von „Deutschland“ statt des gewohnten „Germania“ in einem Falle „Teutonia“ begegnet, nämlich im Huldigungskonzert *Teutonium dudum belli atra pericla molestant* SWV 338, dessen Textautor wir nicht kennen, dürfte freilich kaum an einer Bedeutungsnuance des Begriffes „Deutschland“ liegen (S. 80), sondern daran, dass das Wort „Germania“ wegen der Länge seiner zweiten Silbe nicht als Beginn eines Hexameters brauchbar war.)

Breiten Raum nimmt die Interpretation von Caspar Zieglers Traktat *Von den Madrigalen* (1653) ein, in dessen Vorwort bekanntlich ein Schreiben von Schütz an den Verfasser zitiert wird. Der Traktat erscheint in der Darstellung von Rothmund noch enger mit Schütz verbunden, als man bisher annahm. Ziegler hätte nach ihrer Hypothese – die nicht im strengen Sinne beweisbar, aber durchaus plausibel ist – zunächst die Veröffentlichung einer Gedichtsammlung mit einem Vorwort geplant und wäre dann erst durch Schütz dazu angeregt worden, die Akzente zu vertauschen. So wurde aus der geplanten Vorrede zur Gedichtsammlung ein ganzer, systematisch angelegter Traktat, zu dem die Gedichte nur noch als Beispiele fungieren, so dass der Einzelfall ins Exemplarische erhoben ist.

In den Kapiteln 4 bis 7 widmet sich die Verfasserin eingehend dem Fragenkomplex „Schütz und die Bühnenmusik“, wobei das *Dafne*-Problem und die Zusammenarbeit mit Martin Opitz im Mittelpunkt stehen. Die Verfasserin müht sich nicht mit der unbeantwortbaren Frage ab, ob *Dafne* als Oper oder als ein Stück des Sprechtheaters zu klassifizieren ist, sondern geht der Entstehungsgeschichte und den darin aufscheinenden Intentionen des Komponisten nach und vermag so Schütz' Initiative als Teil seines kulturpatriotischen Impulses zu würdigen.

Eine germanistische Abhandlung über ein musikgeschichtliches Thema ist nicht ganz gegen Fehlrurteile über Fakten und Quellen gefeit, von denen dem Rezensenten folgende auffielen, die hier berichtet seien: In den *Sieben Worten* SWV 478 verzichtet Schütz nicht auf obligate Instrumente (S. 30), weshalb sie auch nicht in den Dresdner Hofgottesdienst passen. Die *Cantiones sacrae*, die Schütz als Dreißigjähri-

ger veröffentlichte, sind kaum als „Jugendwerk“ (S. 43) einzuordnen. Der Passus über das *Syncharma musicum* SWV 49 (S. 45 f.) erweckt den Eindruck, als sei der deutsche Zweitext wegen des Verlustes der Originalquelle nicht erhalten; da er aber in Spittas Gesamtausgabe veröffentlicht wurde, kennen wir ihn im Wortlaut. Dass Schütz den Text für *En novus Elysiis* selbst geschrieben hat (S. 47), ist nicht belegt und eher unwahrscheinlich. In der siebenstimmigen Motette *Was mein Gott will* (S. 64 f.) hat Schütz nicht „Claudin Sermisys Musik“ (das wäre die vierstimmige Chanson *Il me suffit*) übernommen, sondern die aus ihr abgeleitete deutsche Kirchenliedmelodie völlig neu bearbeitet. Über den Charakter der lateinischen Übersetzungen des Beckerschen Psalters durch Valentin Cremcovius bedarf es keiner Mutmaßungen (S. 64), da sie sowohl als Textdruck als auch in Heinrich Grimms Vertonung erhalten sind. Ricarda Huchs *Dreißigjähriger Krieg* ist zwar ein Meisterstück des Genres Historischer Roman, aber nicht als Quelle für anderweitig nicht belegte Fakten und Aussprüche tauglich (S. 69).

Solche Einwände sollen nicht die Tatsache verdecken, dass Elisabeth Rothmund eine der wichtigsten jüngeren Arbeiten über Heinrich Schütz vorgelegt hat. Dass diese Arbeit auf dem Boden der französischen Germanistik entstand, verhalf ihr vielleicht zu einer größeren Unbefangenheit gegenüber dem Thema „deutscher Kulturpatriotismus“, als deutsche Autoren vor dem Hintergrund aktueller kulturpolitischer Diskussionen sie hätten aufbringen können. Der Autorin ist auf jeden Fall ein neuer Blick auf ein altes Thema der deutschen Musikgeschichte zu verdanken.

(Juni 2007)

Werner Breig

DOMINIK SACKMANN: *Bach und Corelli. Studien zu Bachs Rezeption von Corellis „Violinsonaten“ op. 5 unter besonderer Berücksichtigung der „Passaggio-Organchoräle“ und der langsamen Konzertsätze.* München – Salzburg: Musikverlag Katzbichler 2000. 184 S., Nbsp. (Musikwissenschaftliche Schriften. Band 36.)

Von Johann Sebastian Bachs Altersgenossen Telemann und Händel wissen wir, dass sie sich intensiv mit der Musik Arcangelo Corellis beschäftigt haben. Dagegen sind die Beziehungen

Bachs zu Corelli weitaus schwerer greifbar. Ausdrücklich belegt sind sie nur durch die Orgelfuge h-Moll BWV 579, deren Thema aus Corellis Triosonate op. 3 Nr. 4 stammt. Dass der Einfluss Corellis auf Bach in Wirklichkeit wesentlich über diese Entlehnung hinausgeht, ist die These, die Dominik Sackmann in seiner Zürcher Dissertation aufstellt und in mehreren Schritten entfaltet.

Die Art von Corellis Einfluss auf Bach definiert Sackmann als „eine ganz bestimmte Haltung im Umgang mit expressiver Melodik [...], die sich weniger anhand eines direkten Vergleichs in der Musik selbst nachweisen lässt als vielmehr durch weiter ausgreifende Gedankengänge zu erschliessen ist“ (S. 6). Dabei werden besonders Corellis Sonaten op. 5 wichtig. Mit großer Wahrscheinlichkeit darf man annehmen, dass Bach in seiner Weimarer Zeit mit diesem Sonaten-Opus, dessen Erstdruck 1700 erschien, vertraut war, denn Johann Gottfried Walther, sein Verwandter, Freund und Kollege, der eine Variationenfolge über einen Basso continuo aus der Sonate op. 5 Nr. 11 komponierte, dürfte seine Corelli-Erfahrungen gewiss mit Bach geteilt haben. Dass die langsamen Sätze von Corelli größeres Eigengewicht haben als diejenigen Vivaldis, Albinonis, Marcellos und Torellis, berechtigt – in Verbindung mit bestimmten kompositionstechnischen Eigenschaften dieser Sätze – zu der Annahme, dass Bachs langsame Konzertsätze zu einem großen Teil „im Zeichen der Corelli-Rezeption stehen“ (S. 158).

Spezielle Aufmerksamkeit widmet Sackmann den 1710 bei Roger gedruckten Agréments zu den langsamen Sätzen von Corellis op. 5. Dass Bach sich auch mit dieser Ausgabe beschäftigt hat, kann freilich nur auf analytischem Wege wahrscheinlich gemacht werden. Sackmann unternimmt dies zunächst anhand von Bachs Orgelchorälen mit „passaggio“-haften Zeilenzwischenspielen (es sind die von Hermann Keller 1948 irrtümlich so genannten „Arnstädter Gemeindechoräle“). Die seit Hans Klotz' Edition in Band IV/3 der *Neuen Bach-Ausgabe* (1962) geltende Datierung dieser Werkgruppe in die Weimarer Zeit vermag Sackmann einleuchtend auf „ca. 1712“ einzuengen, womit sie in zeitliche Nachbarschaft zu den Anfängen des *Orgelbüchleins* rückt. Als weitere Stücke, die unter Corelli-Einfluss stehen, werden die *Orgelbüchlein*-Choräle mit Diskantkolorierung (vor

allem *O Mensch, beweine deine Sünde* groß BWV 622), die Sinfonia der Kantate BWV 21 (*Ich hatte viel Bekümmernis*), der Mittelsatz der Frühfassung des 1. Brandenburgischen Konzerts (BWV 1046a) und eine Reihe von langsamen Konzertsätzen besprochen.

Gegenüber der Relevanz der Agréments für Bachs Komponieren scheint freilich eine gewisse Skepsis am Platze zu sein. Denn da das Thema „Ornamentik“ in Theorie, Aufführungspraxis und Komposition die ganze Barockepoche in zahllosen und vielfach miteinander verwandten Ausprägungen durchzieht, fällt es schwer, einzelne Traditionslinien voneinander sicher zu trennen, wenn – wie im Falle „Corelli-Bach“ – ausdrückliche Hinweise in den Quellen fehlen. Beispielsweise läge es für die ornamentierten *Orgelbüchlein*-Choräle wohl doch näher, sie in der gattungseigenen Tradition der norddeutschen Choralkolorierung zu sehen, die Bach durch seine Kontakte zu Reincken, Buxtehude und Böhm bestens kannte.

Indessen steht und fällt der Nutzen von Sackmanns Arbeit nicht damit, dass man seinen Ergebnissen über die Abhängigkeit in jedem Fall zustimmt. Sein Verdienst ist es, die mögliche Einflussquelle „Corelli“ mit zum Teil detaillierten Analysen diskutiert zu haben, und dies in einem weitgesteckten Kontext, zu dem auch die deutsche Corelli-Rezeption zu Beginn des 18. Jahrhunderts, der Zusammenhang von Bachs „Passaggio“-Chorälen mit Georg Friedrich Kauffmanns *Harmonischer Seelenlust* von 1722 und die Orgelchoräle von Bachs Schüler Johann Caspar Vogler gehören.

Nicht folgen kann der Rezensent Sackmanns Beschreibung der Form des Mittelsatzes des Konzerts BWV 1063. Hier handelt es sich nicht um eine Folge von Ritornellen und Episoden, sondern um eine Forma bipartita mit ausgeschriebener und variiertes Wiederholung jedes der beiden Teile: T. 9–16 ist Variation von T. 1–8, und T. 41–64 ist Variation von T. 17–40. Die Takte 65–68 sind Überleitung zum Finale und vielleicht erst bei der Bearbeitung der verschollenen Vorlage hinzugesetzt worden – ein Verfahren, das wir auch aus dem langsamen Satz des a-Moll-Tripelkonzerts BWV 1044 kennen. Am Rande schließlich noch eine Bemerkung zu der genealogischen Tabelle, aus der die Verwandtschaft von Bach und Walther abzulesen ist (S. 169). Sackmann stützt sich auf Hugo

Lämmerhirts Studie im *Bach-Jahrbuch* 1925. Deren Verfasser hat allerdings später einen revidierten Stammbaum der Lämmerhirts erstellt, der in Otto Brodtes Dissertation *Johann Gottfried Walther* (1937) abgedruckt ist. Andreas Glöckners Angabe (*Die Welt der Bach-Kantaten* 1, S. 71), derzufolge Bachs Mutter eine (um Jahrzehnte jüngere) Halbschwester von Walters Großvater mütterlicherseits war (zitiert bei Sackmann, S. 72), bedarf also keiner Korrektur.

(Juni 2007)

Werner Breig

*Christoph Graupner. Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke. Graupner-Werke-Verzeichnis GWV. Instrumentalwerke.* Hrsg. von Oswald BILL und Christoph GROSSPIETSCH. Stuttgart: Carus-Verlag 2005. XXXVI, 364 S., Faks.

Der mehr als 45 Jahre am Hessischen Hof in Darmstadt als Kapellmeister wirkende Christoph Graupner (1683–1760), gleich seinen Musikkollegen Telemann, Händel, Bach und Fasch mitteldeutscher Herkunft, hinterließ ein stattliches Œuvre von etwa 1.400 Kantaten, einigen Opern und über 300 Instrumentalwerken, deren Erfassung und Erschließung durch den Umstand erleichtert wird, dass sein Nachlass nahezu geschlossen in Darmstadt blieb (zunächst von den Erben 1760 Landgraf Ludwig VIII. vergeblich zum Kauf angeboten, 1819 schließlich vom Hessen-Darmstädtischen Großherzog Ludwig I. erworben und später in die Hessische Landesbibliothek – heute Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt – überführt). Trotz der günstigen Überlieferungssituation existierten bislang nur einige Werkübersichten, die jeweils Incipits aufweisen und Bestandteil sind von Einzeluntersuchungen zu Graupners Sinfonien (Wilibald Nagel 1912), Konzerten (Martin Witte 1963) und Ouverturen (Christoph Großpietsch 1994).

Oswald Bill, der langjährige Leiter der Musikabteilung der Darmstädter Universitäts- und Landesbibliothek, und Christoph Großpietsch erarbeiteten nun ein durch umfangreiche Quellenforschungen fundiertes Verzeichnis aller Instrumentalwerke Graupners. Dieses ist gegliedert in die Gattungen Klavierwerke, kammermusikalische Werke, Konzerte, Ouverturen und Sinfonien; die drei nachgestellten

Gruppen umfassen Incerta, Anonyma und Falschzuweisungen. Insgesamt wurden 415 Instrumentalwerke, die in Verbindung mit dem Namen Graupners stehen, hinsichtlich ihrer Authentizität untersucht. Nach gründlichen Recherchen konnten 310 Werke sicher als Kompositionen Graupners bestimmt werden. Damit ist auch das wichtigste Ergebnis der Forschungen von Bill und Großpietsch genannt: die Neubewertung der Echtheit von Graupners Instrumentalwerken. So konnte z. B. bei 18 bisher fälschlicherweise dem Darmstädter Kapellmeister zugewiesenen Kompositionen die Autorschaft endgültig geklärt werden. Einige dieser Werke stammen immerhin von so namhaften Komponisten wie Johann Joachim Quantz oder Antonio Vivaldi.

Die Einträge zu den nicht chronologisch, sondern nach Tonart und Besetzung geordneten Werken enthalten für den Wissenschaftler wie für den Praktiker eine Fülle an Informationen, die zur weiteren Beschäftigung mit Graupners Musik anregen. Die in der Regel mit zwei bis vier (mitunter auch fünf und mehr) Stimmen dargebotenen Incipits vermitteln ein anschauliches Abbild von der Musik; neben Angaben zum Werktitel, zur Datierung, zu Editionen und Nachweisen in anderen Katalogen finden sich auch Hinweise zu Einspielungen auf Tonträgern oder zu speziellen Details wie Schlüsselungen (z. B. Chalmoux-Schlüsselung) und Anweisungen zur Besetzung des Continuos. Ausgestattet mit derart nützlichen Auskünften bildet das Thematische Verzeichnis der Instrumentalwerke Graupners eine verlässliche Grundlage für alle weiteren Beschäftigungen mit der Instrumentalmusik des Darmstädter Kapellmeisters (wer schon einmal den Satz „Uccellino chiuso“ aus der *Ouverturen-Suite* G-Dur, GWV 466, gehört hat, wird gespannt sein auf die Bekanntschaft mit weiteren derart grandiosen musikalischen Einfällen). Für die Zukunft bleibt zu hoffen, dass der Einstieg in Graupners Vokalmusik ebenfalls mithilfe eines derart ausführlichen und gewissenhaft erarbeiteten Verzeichnisses ermöglicht wird.

(Mai 2007)

Stephan Blaut

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.)*

Eine Einschätzung der Werke der sächsischen Kurfürstin Maria Antonia Walpurgis (1724–1780) aus der Sicht ihrer Wahrnehmung der Bühne als Ort politischer Selbstinszenierung ist ungewöhnlich, da man lange davon ausging, dass es in erster Linie adelige Männer waren, die ein solches Feld für sich reklamierten. Christine Fischer lehnt es ab, Maria Antonias Musikwerke mit den im musikalischen Kanon der Zeit enthaltenen Spitzenwerken zu vergleichen und sie nicht nur wegen ihrer künstlerischen Zersplitterung auf vielen Gebieten, sondern auch wegen ihres Geschlechts als mittelmäßige Komponistin zu begreifen. Fischer fasst das Werk hingegen „als Teil eines Selbststilisierungskonzeptes einer politisch ambitionierten Kurprinzessin“ auf (S. 16). Die drei Hauptbereiche der Studien beziehen sich auf den gesellschaftlichen Kontext, die neuen Quellenfunde und Interpretationsperspektiven sowie auf die Aufführungen am Dresdner und Münchner Hof. Diese drei Oberkapitel werden in zahlreiche Einzelkapitel aufgefächert. Hinzu kommen insgesamt sechs „Intermezzi“, die formal außerhalb der Rahmenkonzeption stehen, sich aber auf wichtige Einzelaspekte des Haupttextes beziehen.

Die Kurprinzessin hat selbst darauf hingewiesen, dass ihr die Erfahrung fehle, um ihren Status als Dilettantin zu durchbrechen. Fischer fragt, wie man stilkritische Methoden so ansetzen kann, dass man dem Werk dennoch gerecht wird, und fordert eine neue Einschätzung Maria Antonias, die bislang lediglich als Epigonin Hasses galt. Der Schwerpunkt der Studie liegt auf ihren drei größten Werken im Bereich des musikdramatischen Schaffens: neben einem Oratorienlibretto auf der Pastorale *Il trionfo della fedeltà* und vor allem der Oper *Talestri, regina delle amazzoni*. Die detaillierten Analysen zeigen in verblüffender Weise, wie direkt Maria Antonia bei ihrem Anliegen vorging, wobei *Talestri* dies am klarsten offenbart. Die Autorin hebt Maria Antonias Anspruch für ihr Geschlecht deutlich hervor, denn sie identifizierte sich mit einer Amazone und imaginierte

einen Staat auf der Opernbühne, „in dem Frauen wie selbstverständlich regieren und diese Regierungsmacht auch positiv, nämlich zum Frieden ihres Volkes einsetzen“ (S. 292). Talestris Machtausübung ist ein Plädoyer auch für die eigene Beteiligung an der Staatsführung, einer Domäne männlicher Macht. Mithilfe des reichhaltigen Materials und ihrer kontextualisierenden Methode gelingt es der Autorin somit, die Musiktheaterkultur an deutschen Höfen unter einem zeitgerechteren Blickwinkel zu beurteilen, und zwar „innerhalb des in der Erforschung begriffenen semantischen Bezugsrahmens, in dem die Werke zur Aufführung kamen“ (S. 21).

Fischer hat akribisch geforscht, neue Funde gemacht (darunter ein weiteres Verzeichnis der Sammlung Maria Antonias) und dargelegt, wie genau die Komponistin die inhaltlichen Komponenten ihrer Selbststilisierung in den Opern textlich und musikalisch umsetzt. Das umfangreiche Quellen- und Werkverzeichnis umfasst über 50 Seiten. Da die Überprüfbarkeit der Ergebnisse und Deutungen stets gesichert ist, können weitere Arbeiten darauf aufbauen. Der Erkenntnisgewinn ist somit ein doppelter, da zum einen das weibliche Erbe beleuchtet und zum anderen mit dem interdisziplinären und kontextualisierenden Ansatz zahlreiche Verbindungen und Einflüsse aufgedeckt werden.

Nach so viel Lob seien zwei Kritikpunkte genannt: Die in der Inhaltsangabe aufgelisteten Kapitel schwanken zwischen 3 und 243 Seiten; manche Unterkapitel dieser Abschnitte haben mehr als 20 Untertitel. Die Intermezzi enthalten ihrerseits Untertitel höchst verschiedenen Umfangs. Dadurch, dass die Komplexität der Materie in einzelne Segmente zerfällt, fällt es zuweilen schwer, einen roten Faden zu finden. Und zum zweiten wurden Untersuchungen zur Genderthematik für diese Zeit nicht rezipiert; dazu gehört ein Beitrag von Susanne Rode-Breyman, die mehrere Beispiele auflistet, in denen Herrscherinnen in Opern des 18. Jahrhunderts sich als den Männern ebenbürtig, oft sogar überlegen erweisen („Zwischen Leidenschaft und Seelengröße. Herrscherinnen in der Oper des 17. Jahrhunderts“, in: *Maske und Kothurn* 47 [2002], Heft 1–2, S. 167–180). Ähnliches wurde bereits von Corinna Herr (*Medeas Zorn. Eine ‚starke Frau‘ in Opern des 17. und 18. Jahrhunderts*, Herbolzheim 2000) festge-

stellt, die in Frauenrollen des 17. und 18. Jahrhundert ‚starke‘, aktive Seiten nachweist, obwohl der herrschende Weiblichkeitsdiskurs (querelle des femmes) die passive Frau zum Ideal erhob.

(Juli 2007)

Eva Rieger

*Robert Schumann: Interpretationen seiner Werke.* Hrsg. von Helmut LOOS. Laaber: Laaber-Verlag 2005. Band 1: XXVI, 446 S., Abb., Nbsp.; Band 2: XVI, 484 S., Abb.

*Schumann Handbuch.* Hrsg. von Ulrich TAD-DAY. Stuttgart – Weimar: Verlag J. B. Metzler / Kassel u. a.: Bärenreiter 2006. 602 S., Abb., Nbsp.

Das Schumann-Gedenkjahr 2006 erbrachte im Hinblick auf die Schumann-Literatur Beiträge von ganz unterschiedlicher Intention und Qualität. Die von Bernhard R. Appel herausgegebene Dokumentation *Robert Schumann in Eendenich* (Mainz 2006) – ein multiperspektivisch konzipiertes und kommentiertes, methodisch selbstkritisches Standardwerk über die tragische letzte Lebensphase des Komponisten – zählt ebenso zu den Positiva wie Thomas Synofziks Buch *Heinrich Heine – Robert Schumann. Musik und Ironie* (Köln 2006), der von Ulrich Tadday edierte Bremer Symposiumsbericht *Der späte Schumann* (München 2006), der mit reicher Bebilderung und umfangreichem Aufsatzteil lockende Ausstellungskatalog *Zwischen Poesie und Musik. Robert Schumann – früh und spät* sowie dessen bibliophil-botanisches biographisches Seitenstück *Clara Schumann. Blumenbuch für Robert 1854–56* (beide hrsg. von Ingrid Bodsch und Gerd Nauhaus, Bonn/Frankfurt 2006). Mehr oder weniger misslungen sind dagegen zwei neue Biographien, die alte Klischees und neue Oberflächlichkeit verquicken (Martin Demmler, *Robert Schumann. „Ich hab im Traum geweinet“*, Leipzig 2006; Theo R. Payk, *Robert Schumann. Lebenslust und Leidenszeit*, Bonn 2006; siehe dazu Kurzrezensionen des Verfassers in *Das Orchester* 54/9 [November 2006], S. 83, und 55/2 [Februar 2007], S. 80). So erfreulich somit der dokumentarisch-wissenschaftliche Output war, so sehr bedarf es einer gelungenen Vermittlung heutiger Forschungs- und Erkenntnisstände an eine größere musikinteressierte Öffentlichkeit.

Einer a priori besonders anspruchsvollen Vermittlungs-Aufgabe stellen sich zwei umfangreiche Publikationen, die in erheblichem Maße miteinander zu konkurrieren scheinen: die von Helmut Loos herausgegebenen zwei Bände *Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke* mit insgesamt 972 Seiten und das 624-seitige, von Ulrich Tadday herausgegebene *Schumann(-)Handbuch* (das sich mal mit, mal ohne Bindestrich schreibt). Gehen die *Interpretationen* vom Einzelwerk aus, bei dessen Darstellung auch biographische, werk- und gattungsästhetische, rezeptions-, zeit- und sozialgeschichtlich-funktionale Aspekte erschlossen werden, so würdigt das *Handbuch* die einzelnen Werke knapper, entwirft dagegen von vornherein ein sehr viel breiteres Panorama der Lebens-, Schaffens- und Wirkungskontexte.

Beide Publikationen sind besonders daran zu messen, wie sie den Spagat zwischen Forschungsresümee und Forschungsimpuls einerseits und der Vermittlung aktueller Forschungsstände an wissenschaftliche und außerwissenschaftliche Interessenten bewältigen. Die AutorInnen der *Interpretationen* waren Loos' Vorwort zufolge angeregt worden, in den werkmographischen Kapiteln bei möglichst klarer „Gliederung nach 1) Entstehungsgeschichte (Biographisches, Kultur- oder Zeitgeschichtliches), 2) analytischer Beschreibung und 3) rezeptionsgeschichtlichen Beobachtungen eine treffende Charakterisierung des jeweiligen Stücks bzw. der Werkgruppe zu liefern“. Dadurch sollte – so die Vermittlungs-Doppelperspektive – der „Wissenschaftler über den Stand der Forschung unterrichtet“ und ihm „Anregungen vermittelt“ werden, während „ebenso für einen gebildeten Musikliebhaber eine gut lesbare und fassliche Information“ geboten werden sollte (Bd. 1, S. IX). Auch wenn Loos die Verbindlichkeit dieses Darstellungsauftrages gleich wieder einschränkt, ist es sinnvoll, ja notwendig, wenn bei einem solchen enzyklopädischen Projekt der individuelle, wissenschaftlich motivierte und fundierte Blick der Autoren auf Werk und Werkkontexte – informationstechnologisch gesprochen – mit Literatur-, links' gekoppelt wird, die den Nutzern das Forschungsspektrum erschließen. Ähnliches avisiert auch *Handbuch*-Herausgeber Tadday, dessen Vorwort mehr die Erkenntnisvermittlung in n e r h a l b der Forschung akzentuiert: „Die

einschlägig ausgewiesenen Autoren des Schumann-Handbuches fassen eigene und fremde Forschungsleistungen [...] nicht bloß zusammen, sondern sie führen die Probleme, die uns das Verständnis von Schumanns Leben und Werk erschweren, neuen Lösungen zu, die im größeren Zusammenhang des Ganzen stehen“ (S. IX f.).

Dies ist im Beitragsspektrum des *Handbuches*, von dem zunächst die Rede sein soll, der Mehrzahl der Autoren eindrucksvoll gelungen: Gerd Nauhaus, der frühere Leiter des Zwickauer Schumann-Hauses, skizziert im Eingangskapitel auf knappem Raum konzentriert-anschaulich, mit souveränem Überblick und Urteil „Tendenzen der Schumann-Forschung“. Originelle Sicht, überraschende Gedanken- und Formulierungen-Volten und ein zielsicherer Zugriff auf die Schumann-Literatur kennzeichnen Peter Gülkes ausgreifenden Lebens- und Schaffensaufriss „Robert Schumanns jubelnd erlittene Romantik“, der anstelle eines konventionellen biographischen Kapitels steht. Natürlich begegnet man vielen Zitaten und Kontextuierungen sowie etlichen der genannten Lebens- und Schaffensmotivationen in späteren Kapiteln wieder – so bereits in Uwe Schweikerts konzisen Ausführungen zu Schumanns „literarischem Werk“ oder in Taddays erhellendem Grundriss von Schumanns spezifischer – nicht durchsystematisierter, doch gedanklich kohärenter – Musikästhetik; Bernhard R. Appels Dissertation folgend, unterstreicht Tadday dabei eindringlich den Einfluss der Schriften Friedrich H. Jacobis auf Schumanns ästhetisches Denken. Facettenreichtum und Weitblick kennzeichnen dann Appels eigenen umfangreichen Beitrag „Poesie und Handwerk: Robert Schumanns Schaffensweise“, der imponierendes philologisches Kompendium, Darlegung von Schumanns kompositorisch-schaffenshandwerklichem Entwicklungsgang sowie publikations- und rezeptionsspezifische Studie zugleich ist. Da Appel unter anderem auch Schumanns Anteilnahme an der Titelblattgestaltung seiner Werke akzentuiert, verschmerzt man leichter, dass Bettina Baumgärtels Aufsatz über „Schumann und die Bildende Kunst“ trotz interessanter Ansätze im Ergebnis eher blass und in manchen Aussagen angefechtbar geblieben war. Hubert Moßburger steuert – im Gefolge seiner Dissertation – einen anregenden Ex-

kurs über die „Poetische Harmonik“ Schumanns bei, der näherer Diskussion wert und bedürftig wäre.

Auch die gattungsspezifischen Kapitel stammen von Schumann-Experten unterschiedlicher Generationen. Sie setzen – je nach Autorinteresse – wechselnde analytische, entstehungs- und wirkungsgeschichtliche sowie gattungsästhetische Schwerpunkte. Arnfried Edlers Beitrag über die frühen zweihändigen Klavierwerke bis 1840 besticht durch Aspektfülle, analytisch-geistesgeschichtlichen Scharfsinn, darstellerische Konzentration und sprachliche Souveränität. Da lässt man sich als Leser selbst auf gewagte Spekulationen ein, fragt sich schließlich aber doch, ob die häufigen Hinweise, Schumann habe in diesem und jenem Werk mit Clara Wieck kommuniziert, nicht dazu führen, dass ein solches biographisch-kompositorisches Motivationsmoment als ästhetisches Differenzkriterium zwischen verschiedenen Werken an Bedeutung einbüßt. Gegenüber den teils ausgesprochen inspirierenden, teils gehaltvoll-soliden Kapiteln über die Instrumentalmusik, zu denen auch die hier leider nur summarisch zu nennenden Beiträge von Joachim Draheim (zweihändige Klaviermusik, konzertante Werke), Irmgard Knechtges-Obrecht (Kammermusik), Jon W. Finson (Sinfonien), Peter Jost (Ouvertüren) und, etwas leichter wiegend, Ulrike Kranefeld (vierhändige Klavierwerke, Kompositionen für Pedalflügel und Orgel) zählen, halten zwei der drei großen Beiträge zur Vokalmusik diesen Standard nicht: Christiane Tewinkels 58-seitige Parforce-Tour durchs Liedschaffen beginnt ambitioniert, scheint sich dann aber zusehends durch die Opera zu quälen, wobei die vertonten Texte eine differenziertere Behandlung erfahren als die Vertonungen, die oft allzu deskriptiv abgehandelt werden. Hansjörg Ewerts Beitrag „Die großbesetzten vokal-instrumentalen Werke“ muss sehr Heterogenes zusammenfassen, wobei die Heterogenität sowohl in den unterschiedlichen Gattungen und Genres wie in der Spannung von Traditionsbezug und Innovationspotenzial in der einzelnen Komposition liegt: Kürzere Einzelwerke und das Genre der Chorballade zählen ebenso dazu wie einerseits geistlich-liturgische (Messe, Requiem) und weltlich-oratorische Großformate (*Peri*, *Rose* sowie – als Gipfelwerk Schumanns in diesem Bereich – die *Faustsze-*

nen), andererseits Oper (*Genoveva*) und Schauspielmusik (*Manfred*). Die Ausführungen veraten viel Forschungskompetenz, nicht allein im Hinblick auf Ewerts Dissertationsgegenstand *Genoveva*, bleiben indes in ihrer Argumentation, mancher Scheindialektik und recht gesuchten, doch wenig trennscharfen Schlusspointen mitunter vage, basieren gelegentlich auch auf fragwürdigen Prämissen: Wenn Ewert Hebbels Gedicht *Nachtlied* mit seiner stark kondensierten expressiven Sprengkraft ausdrücklich in die Nähe von „Abend-, Schlaf- und Wiegenliedern“ rückt, muss seine kritische Interpretation von Schumanns Vertonung zwangsläufig in eine Schiefelage geraten (S. 487 f.). Dass *Der Rose Pilgerfahrt* auf einen „jugendlichen Rezipientenkreis“ ziele (S. 495 und passim), ist völlig unhaltbar. Und selbst Ewerts Gruppierung des Werkbestandes überzeugt nur partiell. Sehr überzeugend widmet sich dagegen Thomas Synofzik der „Weltlichen a capella Chormusik“ und erhellt mit vielschichtig-informativen, klar formulierten, auf eigenen Forschungen aufbauenden Darlegungen einen Schaffensbereich, der bisher ein Stiefkind der Schumann-Forschung war.

Der letzte Teil des *Handbuches* betrifft „Wirkungsgeschichtliche Aspekte“, wobei die anregenden Beiträge stets exemplarisch verfahren. Wolf Frobenius' Studie zur kompositorischen Schumann-Rezeption „Robert Schumann in fremden Werken: Von Clara Wieck-Schumann bis zur Neuen Musik“ geht von einer Typologie aus, deren zehn Kategorien sich naturgemäß teilweise überlappen; Frank Hentschels Anmerkungen zu „Robert Schumann in Musikgeschichtsschreibung und Biographik“ markieren dazu das Gegenbild wissenschaftlicher Rezeption, während Matthias Wendts kurzes Kapitel „Das Schumann-Bild in der Belletristik“ auf Symptome popularisierender Schumann-Rezeption verweist. Zwei hilfreiche Werkverzeichnisse sowie Autoren-, Personen- und Werkregister runden das *Handbuch* ab, das trotz mancher Versehen (nicht nur bei Taktangaben zur *Humoreske* [S. 252] oder beim Entstehungsjahr der *Romanzen* op. 94 [S. 331, recte: 1849]) viel Fundiertes und Weiterführendes zu Leben und Schaffen Schumanns sowie dessen Rahmenbedingungen und Auswirkungen bietet. Weithin ausgeklammert bleiben Bereiche wie Aufführungsgeschichte, -tendenzen

und -probleme, intensivere nosologische und rezeptionshistorische Diskussionen oder Fragen nach dem öffentlichen „Schumann-Bild“ zwischen Kommerz, Medienpräsenz und Musikpädagogik. Doch diese Feststellung ist kein Vorwurf gegenüber einem reichhaltigen, wichtigen Buch, sondern hat mehr mit den Grenzen musikwissenschaftlicher Schumann-Forschung im engeren Sinne zu tun.

Gegenüber dem *Handbuch* haben die Schumann-*Interpretationen* ganz ausdrücklich auch außerwissenschaftliche NutzerInnen im Blick, womit sicherlich nicht nur die direkt angesprochenen „gebildeten Musikliebhaber“, sondern auch Adressaten wie Künstler, Musikpädagogen oder Musik-Autoren verschiedenster Sparten gemeint sind. Mit ihren werkmonographischen Kapiteln bilden die zwei *Interpretationen*-Bände eine bisher in dieser Breite und Intensität nicht verfügbare Basis für vielfältige Auseinandersetzung mit Schumanns kompositorischem Schaffen. (Vergleichbar wäre am ehesten, da ebenfalls werkmonographisch ausgerichtet, *Reclams Musikführer Robert Schumann* von Günther Spies aus dem Jahr 1997.) Behandelt werden die 148 Werke mit Opuszahl, die acht in Margit McCorkles maßstabsetzendem *Werkverzeichnis* (München 2003) als WoO gezählten Kompositionen sowie zehn ausgewählte weitere Werke, Werkfragmente oder Sammlungen, darunter die unvollendete g-Moll-Symphonie, das frühe Klavierquartett, die vierhändigen Polonaisen, Jugendlieder oder die späten Es-Dur-Variationen.

Die folgenden Bemerkungen müssen sich auf einige generelle Beobachtungen und exemplarische Charakterisierungen beschränken. Zum dankenswerten Service jedes Werkkapitels zählen die standardisierten Kopfeinträge mit werkgenetisch-philologischen, auf McCorkles *Werkverzeichnis* basierenden Grundinformationen (Entstehungszeit, erste nachweisbare Aufführung, Manuskriptlage, Erstdruck, Widmung, Fundort in alter und neuer Schumann-Gesamtausgabe). So hilfreich und verlässlich dieses Informations-Portal in der Regel ist, hätte man sich gelegentlich mehr redaktionelle Stringenz gewünscht. So findet sich in Bd. 2 im Bereich der Opera 122–147 gelegentlich der Hinweis „Praktische Ausgabe“, der jedoch entweder eine Leerkategorie bleibt oder willkürlich nur Ausgaben e i n e s Verlages nennt. Die

Kopfeinträge bei Charakterstückzyklen und Liedersammlungen geben oft, wenngleich nicht immer, die Einzeltitel an (*Phantasiestücke* op. 88 und *Bunte Blätter* op. 99 beispielsweise mit, *Stücke im Volkston* op. 102 und *Albumblätter* op. 124 ohne Angaben), während die Satzangaben der Sonatensatzzyklen und die bei Künstlern und Forschern in jüngerer Zeit auf neues Interesse stoßenden Metronombezeichnungen hier generell entfallen und gegebenenfalls den Werkbesprechungen vorbehalten bleiben. (Die Kapitel zu Opp. 41 und 61 sind dabei vorbildlich.)

Die Beiträge der insgesamt 55 Autorinnen und Autoren haben oft hohe, sonst meist zumindest akzeptable Qualität. Da schreiben international renommierte Schumann-Experten über Werke, die schon Gegenstand ihrer eingehenden Forschungen waren (siehe z. B. Opp. 2, 38, 50, 54, 56, 58, 60, 61, 68, 81, 82, 89, 93, 94, 103, 104, 105, 110, 112, 121, 134) wie auch Autoren, die sich zuvor auf andere Weise intensiver mit Schumanns Schaffen auseinandersetzen (z. B. Opp. 46, 126, WoO 1 und 2, Anhänge F39 und M15). Andere Beiträge, die nicht unbedingt von Schumann-Spezialisten stammen, können ebenfalls von unterschiedlichsten Forschungsschwerpunkten her anregende Impulse geben und neue Perspektiven aufzeigen (z. B. Opp. 41, 120, 143, 147, 148). Gelegentlich gibt es freilich Kapitel, nach deren Lektüre man sich fragt, was der Autor zum behandelten Werk eigentlich sagen wollte (z. B. Opp. 113, 132). Vereinzelt stößt man sogar noch auf Argumentationsmuster aus der Steinzeit der Schumann-Forschung, als die simple Rechnung galt: späte = schwache Werke, wobei weniger die Urteilstendenz als der Urteilsweg befremdet (z. B. Op. 136; vgl. auch S. 269 zu Op. 124). Analytisch, philologisch und sprachlich misslungen ist der Beitrag zur Violin-Phantasie op. 131. Einige (wenige) Kapitel suggerieren durch Fußnotenarmut oder -freiheit, hier werde Forschungsneuland betreten (z. B. Opp. 113, 126, 139, WoO 1, 2) – was weder der jeweiligen Forschungssituation noch der Vermittlungsaufgabe gegenüber den Lesern gerecht wird. Doch die meisten Autoren ermöglichen durch Verweise auf maßgebliche frühere Publikationen den Einblick oder Einstieg in den bisherigen wissenschaftlichen Diskurs über ein Werk.

Dass dem einen Autor primär die Entste-

hungs- und Rezeptionsgeschichte, dem anderen ein ganz spezieller analytischer Ansatz und einem dritten ein multiperspektivisch-integratives Vorgehen am Herzen liegt, zeigt exemplarisch ein Vergleich der Kapitel zu den mehr oder weniger stark ‚didaktisch‘ konzipierten Opera 118, 126 und 68. Die im Vorwort in Aussicht gestellte Balance aus Wissenschaftlichkeit und Anschaulichkeit wird in den meisten Werkmonographien eingelöst, wobei die Komplexität der ästhetischen Gegenstände allzu starke Vereinfachungen verbietet. Wie Herausgeber Loos zugibt (Bd. 1, S. IX–XI), entwickelten die Autor-Interessen während der Erarbeitung der *Interpretationen* eine starke Eigendynamik, so dass das „offene“ Konzept sehr offensiv interpretiert wird – nicht nur in der Vielfalt, ja Buntheit der Untersuchungs- und Darstellungsansätze, sondern auch in den sehr unterschiedlichen Umfängen der Werkkapitel: Wenn die drei Streichquartette op. 41 auf 53 Seiten, die sicherlich ähnlich komplexen drei Klaviertrios opp. 63, 80 und 110 dagegen nur auf insgesamt 18 und die drei Violinsonaten opp. 105, 121 und WoO 2 auf zwölf Seiten behandelt werden, dann drohen – ohne dass man die vordergründige Rechnung aufmachen müsste, mehr Seiten signalisierten größere Bedeutung – Verzerrungen bei der Darstellungs-Intensität und bei der Werk-Repräsentation in Schumanns Œuvre. Zwar finden sich auch in den *Interpretationen*-Bänden etliche alte und neue Fehlinformationen, die selbst gestandenen Experten unterlaufen (z. B. Bd. I, S. 11: Op. 2 Nr. 3 nicht in *f*, sondern *fis*-Moll; S. 402, unten: das Zitat „ein einziger Herzensschrei“ betrifft nicht die *C-Dur-Phantasie* op. 17, sondern die *f*-Moll-Sonate op. 14; Bd. II, S. 287 und 293: McCorkles frühester Aufführungsnachweis zum *Cellokonzert* op. 129 wird ignoriert). Doch insgesamt erweisen sich die *Interpretationen*-Bände als weithin verlässliches, reizvoll pluralistisches, mitunter etwas uneinheitliches Ganzes.

Nachdem sich die Situation der Schumann-Forschung in den letzten Jahrzehnten im Hinblick auf die philologische Basis und in der selbstkritischen historisch-methodischen Reflexion erheblich verbessert und stabilisiert hat, gelingt es dem *Schumann-Handbuch* und den *Schumann-Interpretationen* alles in allem durchaus eindrucksvoll, die neue Forschungs-



lage zu nutzen und einer breiteren Öffentlichkeit zu vermitteln – teils konkurrierend, teils komplementär. Das ist ein gutes Resultat des Schumann-Gedenkjahres.

(Mai 2007)

Michael Struck

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

Die letzten Lebensjahre Robert Schumanns in der privaten „Irrenanstalt“ in Endenich bei Bonn haben in mehrfacher Hinsicht Diskussionen ausgelöst, die teilweise noch immer geführt werden und die vielfach im Boulevardhaften angesiedelt sind. Neben der menschlichen Tragödie, die Schumann und seine Familie durchlebten, sind es wild wuchernde Spekulationen über eine Liebesverbindung zwischen Clara Schumann und Johannes Brahms, denen die Einweisung Schumanns in die Anstalt gerade recht gekommen sei, und gar die abenteuerliche These, Brahms sei der Vater des jüngsten Schumann-Kinds gewesen. Beinahe nahtlos passt in eine solche Verschwörungstheorie, dass die Berichte, die Clara aus der Anstalt empfing und in denen sie über den psychischen und physischen Zustand ihres Mannes regelmäßig informiert wurde, sämtlich verloren sind, ebenso wie große Teile der Korrespondenz zwischen ihr und Johannes Brahms von beiden vorsätzlich vernichtet wurden. Schließlich wusste man, dass der behandelnde Arzt, Leiter und Besitzer der Anstalt, Dr. Richarz, den Bericht, den er gemeinsam mit seinem Assistenten Dr. Peters beinahe täglich über den Verlauf der Krankheit Schumanns angefertigt hatte, nicht bei den Akten der Klinik gelassen, sondern nach seinem Abschied mitgenommen hatte.

Dass die von Bernhard R. Appel im Schumann-Jahr 2006 vorgelegte Dokumentation der Endenicher Jahre eine lebhaftere Reaktion überwiegend in der Tagespresse hervorgerufen hat, legt schon heute Zeugnis von dem erheblichen Aufruhr ab, den die Publikation auslöste. Dies ist erfreulich und umso mehr, als es sich

hier um eine Arbeit handelt, die über jeglichen Verdacht einer *chronique scandaleuse* oder dergleichen erhaben ist. Kernstück ist die Wiedergabe der wieder aufgefundenen, beinahe vollständig erhaltenen Arztberichte Richarz'. Besitzer des Dokuments ist der Komponist Aribert Reimann, der es von seinem Onkel, einem entfernten Nachfahren Richarz', geerbt und im Archiv der Berliner Akademie der Künste deponiert hatte. Appel hat den Text um Briefe, Tagebuchnotizen und biographische Informationen ergänzt, kommentiert und in eine strenge Chronologie gebracht, die erstmals den Endenicher Aufenthalt Schumanns um eine quasi objektive, medizinische Ebene erweitert. Zwar wirkt dieser Bericht inmitten der die Eintragungen ergänzenden persönlichen Dokumente seltsam isoliert, manchmal gar wie ein Fremdkörper, doch mag dies daran liegen, dass die Reaktionen vor allem Clara Schumanns sich fast stets auf einen der erwähnten Arztbriefe beziehen, die als verloren gelten müssen.

In seiner ausführlichen Einleitung verdeutlicht Appel die Genese der endgültigen Textgestalt, wobei er mit wenigen Ausnahmen die Rolle des neutralen Editors wahrnimmt. Zu diesen gehört die Richtigstellung der hartnäckigsten Gerüchte, wenn sie denn durch das neu gefundene Material ermöglicht wird: Dass Clara Schumann ihren Mann erst wenige Tage vor seinem Tod besuchen durfte, hat seinen Grund in der hartnäckigen Weigerung der Ärzte, die – aus der Perspektive des damaligen medizinischen Wissensstands durchaus verständlich – um die Genesung ihres Patienten fürchteten. Dokumentiert sind das Leid und die Qualen, die Clara erlitt. Nötig wäre es nicht gewesen, doch Appel errechnet anhand des Datums der ersten Begegnung von Clara und Brahms einerseits sowie des Geburtsdatums des jüngsten Schumann-Sohnes Felix andererseits die nahezu vollständige Unmöglichkeit einer Vaterschaft Brahms'.

Bei einer vollständigen Lektüre aller Dokumente (gut 400 Druckseiten inkl. Kommentaren) ergibt das Nebeneinander der disparaten Texte eine geradezu dokumentarisch-realistische Wirkung. Neben vielem Anderen erschließen sich Bereiche und Details, die man bislang nicht wahrgenommen hat, beispielsweise die qualvoll lange Zeitspanne, bis Clara zumindest ein Lebenszeichen Schumanns erhielt, die per-

manente Zukunftsangst, die sie in ihrer verzweifelten Lage unausweichlich erleiden musste, schließlich die Beruhigung, nach einem guten halben Jahr endlich Briefe von Schumann zu erhalten, in denen ihr Mann als vollständig geheilt vorkommen musste (was auch die Freunde bestätigten, die ihn besuchen durften), und zuletzt das plötzliche Verstummen Schumanns. All dies wird durch die nüchternen Berichte der beiden Ärzte Richarz und Peters flankiert, in denen wir über Schumanns Stuhlgang umfassender informiert werden, als uns dies mitunter lieb ist; wir erfahren aber auch von seinen pathologischen Sinnestäuschungen, nächtelangen Schreianfällen und den entwürdigenden Vorfällen der letzten Tage.

Es ist nicht leicht, zu diesem Buch eine Position zu finden. Es ist fesselnd, anrührend und abstoßend zugleich, es macht den Leser zum Voyeur und verschafft ihm Einblick in einen Bereich, der mit Recht eigentlich tabu ist und den er in aller Regel auch tabu wissen möchte. Und man wird Zeuge eines umfassenden Verfalls. Steht in diesem wesentlichen Teil des Buchs der Zweck einer kommentierten Dokumentation einer Textquelle von erheblicher Bedeutung im Vordergrund (was auch Fragen nach dem Sinn solcher Arbeit mit Hinblick auf die künstlerische Persönlichkeit obsolet erscheinen lässt), so wird diese vordringliche Dokumentationsaufgabe in den Texten der beiden medizinhistorischen Stellungnahmen mitunter verlassen. Sie befassen sich nämlich größtenteils mit der Frage, auf welche Krankheitsursachen die Pathographie schließen lässt, mithin der gleichfalls nicht neuen These einer progressiven Paralyse, ausgelöst durch eine syphilitische Infektion im Jahr 1831, auf deren Primäreffekte Schumanns Tagebücher Hinweise liefern („das Frenulum gebissen“), verlassen somit den medizinhistorischen Kontext. Nicht nur der „Plastizität“ der Schilderung zuträglich sind die 77 teilweise ausführlich kommentierten Abbildungen und Faksimiles; Bibliographie, Personen- und Werkregister sind vorbildlich. An dieser Publikation scheiden sich die Geister – vermutlich war das nicht vermeidbar. Die Alternative, den Arztbericht nicht zu veröffentlichen, erscheint jedoch schon jetzt undenkbar. (September 2007) Manuel Gervink

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

Die Komposition von Symphonien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts steht nach wie vor unter der Dahlhaus'schen These einer „toten Zeit“ zwischen ca. 1850 und 1870, in der keine Symphonien „von Rang“ entstanden seien, und der damit verbundenen Rezeptionsprobleme der Gattungsbeiträge Ludwig van Beethovens, die wiederum exemplarisch im langen Entstehungsprozess der *Ersten Symphonie* von Johannes Brahms zum Ausdruck kommen. Nun hat es in den letzten Jahren an Diskussionen zu dieser Thematik wahrlich nicht gemangelt, wenngleich eine abschließende Auseinandersetzung – wenn es den so etwas überhaupt geben kann – bislang tatsächlich aussteht. Matthias Falke will mit seiner Untersuchung zweier exemplarischer Werke aus dieser nach wie vor komplexen Epoche einen analytisch-praktischen, vor allem aber methodischen Beitrag liefern. Das Kapitel über die Symphonien Max Bruchs entspricht dabei der an der Universität Karlsruhe eingereichten Magister-Arbeit des Verfassers (1996) und wurde für den Druck offenbar nicht konsequent überarbeitet. Der Teil über Robert Volkmanns *Erste Symphonie* entstammt einer nicht abgeschlossenen Dissertation an der Universität Freiburg im Breisgau. Nun ist gar nichts dagegen einzuwenden, wenn die beiden thematisch durchaus verwandten Bereiche für eine Buchpublikation aufbereitet werden. Jedoch hätte ein wenig Sorgfalt bei der Überarbeitung des ersten Textes nicht geschadet. So wird eingangs (S. 15 f.) noch von der „Arbeit“ gesprochen, offenbar ein Überbleibsel aus der ehemaligen Textgestalt – nur ein kleiner Flüchtigkeitsfehler, aber ein bezeichnender. Bezeichnend nämlich insofern, als sich in diesem Teil noch Formulierungen auffinden lassen, die den Kenntnisstand des Autors zum Zeitpunkt der Anfertigung seiner Magisterarbeit widerspiegeln – was durchaus nicht sein müsste, wie später entstandene Teile zeigen, die auch eine weitaus differenziertere Sicht auf die Dinge offenbaren. Hier aber finden sich pauschale Beurteilungen wie „Vorgaben der Klassik“ in der Orchesterbesetzung (S. 22), Fragen nach dem in der Zeit längst obsole-

ten „Themendualismus“ in der Sonatenform (S. 29), Behauptungen ohne jeden Nachweis, z. B. zum langsamen Satz der *Zweiten Symphonie* Max Bruchs und seiner Gestaltung in der Sonatenhauptsatzform, die „als eintönig und ermüdend empfunden [worden sei]“ (S. 65), unnötige Belehrungen („Es lohnt sich jedenfalls, Zitate hin und wieder auch zu verifizieren“, S. 72) und die Tatsache, dass zeitgenössisches Schrifttum nicht aus der Zeit heraus interpretiert (also als entsprechende Quelle), sondern neuerer Literatur unterschiedslos an die Seite gestellt wird (z. B. von Alfred Kalischer, 1890 [S. 87], der dann später [S. 100] abgeurteilt wird). Letzten Endes offenbart sich hier ein unzureichendes Problembewusstsein, wenn etwa eine „musikgeschichtliche Optik“ suggeriert wird, „die immer und weitgehend ausschließlich auf Beethoven ausgerichtet ist“ (S. 96) oder Falke Quellen relativ hemmungslos zitiert und kommentarlos hinstellt, wie z. B. Walter Niemann (1913): „Bruch [...] bewahrt sein rheinisches Blut und die weiche Empfindung seiner Rasse vor akademischer Trockenheit“ (S. 113).

Von differenzierterer Urteilsfähigkeit zeugt hingegen die Diskussion über Max Bruch und das „Zweite Zeitalter der Symphonie“ (Carl Dahlhaus). Falke ist wahrhaftig nicht der Erste, der sich mit diesem Thema auseinandersetzt, aber er fragt mit Recht, „was als musikgeschichtlicher Rang anzusehen sei“ (S. 121). Lobenswert ist, dass er nicht rein statistische Befunde zur Widerlegung der These gelten lassen will, sondern nach der Stellung des Werks im zeitgenössischen Musikleben, seinem (davon weitgehend unabhängigen) ästhetischen Rang und seiner Wirkung fragen will (S. 122). Zu deren Beantwortung trägt er dann freilich nicht bei, da er sich unmittelbar erneut dem Komplex der „wahren“ Beethoven-Nachfolge als Rezeptionsproblem späterer Zeit widmet (S. 122). Von einer „Verzerrung der Optik“ ist die Rede, „die weiten Bereichen der Musikgeschichte zwischen Schubert und Mahler nicht mehr gerecht wird“ (S. 123).

Die Besprechung der Symphonik Volkmanns folgt der Praxis des ersten Teils: Eine ausführliche Ablaufbeschreibung dient als Grundlage für eine Interpretation des Formaufbaus. Von der Methodik her wird somit über den Stand der Magisterarbeit nicht hinausgegangen. Und auch hier stellt sich erneut die Frage, was Falke ge-

meint haben mag, wenn er sich klischeehafter Aussagen bedient, die er bei anderen mit Recht kritisiert, wie z. B. „opernhafte Spannung“ (S. 166), „Zeitalter des Anspruchs unbedingter Originalität“ (S. 266) oder „der einmalige musikalische Reichtum des 19. Jahrhunderts, das individuellere Lösungen zuließ als der Barock oder noch die Klassik, aber in seiner Ästhetik noch verbindlicher war als das pluralistische 20. Jahrhundert“ (S. 295). Bei allen eigenen Pauschalismen dieser Art geht Falke mit den Fachvertretern nicht eben zimperlich um: Als „Sackgasse Statistik“ wird ein ganzes Kapitel überschrieben, Carl Dahlhaus' Schriften bezeichnet er kurzerhand „in wesentlichen Teilen als überholt“ (S. 299), und schließlich wird unter dem programmatischen Aufruf „Zu den Sachen selbst!“ (S. 300) eine differenzierte Analyse des Repertoires gefordert, die sich jeglicher Gattungszugehörigkeit enthalten soll („Es gibt aber keine Gattungen, nur Werke“, S. 301).

In einem abschließenden Kapitel entwirft Falke sodann „Ideen und Thesen zu einer phänomenologischen Musik-Ästhetik und musikalischen Hermeneutik“, deren Gültigkeit in ihren einzelnen Facetten (Phänomen – Substanz – Plausibilität – Funktion – Gattung – Genie – Werk – Rang – Intentionalität – Erlebnis – Methode) unbestritten sein soll, die aber im Ganzen aus den vorausgegangenen Analysen nicht hervorgehen geschweige denn durch sie gerechtfertigt würden. Auf das Desiderat einer zeit-, ideengeschichtlichen und analytischen Beschäftigung mit den zahlreichen Werken hinzuweisen, ist dabei ein nicht geringes Verdienst, das der Arbeit zuzugestehen ist.

(April 2007)

Manuel Gervink

*Nationale Musik im 20. Jahrhundert. Kompositorische und soziokulturelle Aspekte der Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Konferenzbericht Leipzig 2002. Hrsg. von Helmut LOOS und Stefan KEYM. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag 2004. 572 S., Abb., Nbsp.*

Das Nationale in der Musik ist seit Langem immer wieder Thema sowohl von Publikationen als auch von Kongressen und internationalem Austausch. Vom 24. bis 26. Oktober 2002 fand an der Universität Leipzig eine große Konferenz mit nicht weniger als 40 Referenten aus 15 Ländern statt (vgl. *Mf* 56/2, 2003, S. 181 ff.).

Geringfügig weicht der beeindruckende Kongressbericht von der stattgehabten Konferenz ab, doch bleibt die Dimension enormer Vielfalt auf jeder Seite spürbar.

Eva Sedak, längst eine Institution in dem Themenbereich, befasst sich in ihrem Grundsatzerferat mit diesem in jüngster Zeit verstärkt zu beobachtendem Interesse, in dessen Zusammenhang auch die Neugründung eines Centre for the History of Music in Britain, the Empire and the Commonwealth an der Universität Bristol zu sehen ist. In einer differenzierten Literaturschau zeigt sie Definitionstendenzen der Vergangenheit und der Gegenwart auf und deklassiert durch die Tiefe ihres Vortrags manch einen anderen Beitrag des Bandes.

Die Brisanz der Thematik spiegelt sich in den teilweise fast konträr erscheinenden Positionen der Referate, bedingt durch nationalindividuelle Erfahrungen und unterschiedliche Zugangsweisen. Während sich manch deutscher Musikwissenschaftler mit Blick auf den Nationalsozialismus äußerst kritisch mit dem Begriff des Nationalen auseinandersetzt, überwiegt bei den osteuropäischen Referenten die neutrale oder positive Wertung des Begriffes. Von besonderem Interesse sind ohne Frage die Referate zu den Balkan- und den vormaligen Ostblockstaaten, erfährt man doch als deutscher Musikologe neben musikhistorischen Informationen durchaus auch Wesentliches zum „nationalen“ Selbstverständnis der Autoren und der durch sie vertretenen Länder. Hier kann nicht der Platz sein, die Vielfalt der Ansätze en détail zu präsentieren – allein die Aufzählung der Themenbereiche würde den Rahmen einer Rezension sprengen. Auffallend allerdings ist die große Anzahl der dem „normalen Musikwissenschaftler“ ungeläufigen Komponistennamen – dies eine erfreuliche Tendenz, die man gerne auch in den Ländern mit bekannten „Nationalkomponisten“ sähe. Erfreulich auch die Anzahl der soziohistorischen Ansätze, die man gerne noch stärker mit musikhistorischen verknüpft sähe. Ein Beitrag scheint fehl am Platze (jener von Mikhail Saponov zur internationalen Interpretation des Briefwechsels zwischen Igor Strawinsky und Jean Cocteau), doch können hier nicht einzelne Referate kritisch durchleuchtet werden – die gebotene Vielfalt und die Vielfalt der Ansätze überwiegen bei weitem die eventuell vorhandenen Mängel im Detail.

Problematisch scheint dem Rezensenten die Formulierung „West- und Osteuropa“ im Titel sowohl des Kongresses als auch des Kongressberichtes. Wenn von internationalem Austausch die Rede ist, so muss das Selbstverständnis der Mittelmeerstaaten, Frankreichs, Belgiens, der Schweiz oder der Niederlande ebenso berücksichtigt werden, was selbst mit wenig Referaten noch viele zusätzliche Komponenten in die Diskussion gebracht hätte. Vielleicht ergibt sich in nicht zu ferner Zukunft die Möglichkeit, die Dimension des Kongresses von 2002 nochmals international auszuweiten (nicht nur, wie Stefan Keym in dem Kongressbericht in *Mf* 56/2, 2006, S. 183 schreibt, mit Blick auf die bevorstehende EU-Osterweiterung) – und vielleicht sogar über Europa hinauszugehen.

Leider kann auch diese Rezension nicht ohne ein kritisches Wort an das Lektorat enden. Ein Buch von 572 Seiten darf heute einfach nicht mehr ohne Register daherkommen, und auch das Weglassen von Bildnachweisen ist kein Kavaliersdelikt. Die ca. 30 Seiten Umfang und zwei Wochen intensiver Arbeit hätten sich gerade bei einer derart facettenreichen Publikation mehr als gelohnt.

(Mai 2007)

Jürgen Schaarwächter

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

Was diese Untersuchung zutage bringt und abmildernden Bewertungen entzieht, hätte dem Rezensenten Grund genug gegeben, von der Besprechung zurückzutreten. Diejenigen, die dem Lehrer Besseler zu Dank verpflichtet sind und, so weit das möglich war, nahestanden, verurteilt sie zu unerträglich zwiespältigen Erinnerungen, derentwegen sie besser schweigen sollten – abgesehen von der unvermeidbar sich anschließenden, nicht nur ihn betreffenden Frage, mit welchen humanen Defiziten sich die anspruchsvolle Ausübung einer Wissenschaft vertrage, welche in angelsächsischen Ländern den „humanities“ zugerechnet wird.

Wie die Nachbardisziplinen tut sie sich mit der Aufarbeitung ihrer Nazi-Vergangenheit und mit der Reflexion auf Folgewirkungen schwer. Unschöne und halbwegs verstehbare Gründe spielen ebenso mit wie Verflechtungen persönlicher und historischer Aspekte – u. a. bei der Beurteilung bedeutender Leistungen in der Quellenerschließung oder der gezielt beschweigenden Übergeschäftigkeit der Nachkriegszeit. Auf die objektivierenden Wirkungen zeitlichen Abstandes soll man nicht hoffen, weil er simple Grundsatzurteile und das Misstrauen gegenüber individuell bezogenen Wertungen begünstigt, welche oft Einräumungen gleichkommen.

Nachdem ein paar abscheuliche Fälle abgehakt waren, ist die Problematik schon mehrmals anhand Heinrich Besslers behandelt worden – samt Empfindlichkeiten wie auf dem Bonner Kongress 1970 und Torheiten wie der Auskunft, er sei ein um Anerkennung buhlender Mitläufer gewesen – bei den Braunen wie bei den Roten. Er war es nicht; bei diesen war er ein hoch respektiertes bürgerliches Relikt, bei jenen mehr als Mitläufer. Und sein Format als Wissenschaftler macht ihn interessanter als andere, die schlimmer waren; dass er sich nicht erbot, große Musiker okkupierter Länder als deutschstämmig auszuweisen und keine Cembali aus der Wohnung von Wanda Landowska räumte, macht die Sache allerdings nicht besser.

Wenn die Fakten von sich aus zu weitgreifenden, meist moralischen Urteilen einladen, kommt der Kenntnis der Dokumente, der Frage nach dem Woher (daher der Einsatzpunkt 1924, dem Jahr der ersten wichtigen Wortmeldung des jungen Bessler) und dem differenzierenden Einblick in jeweilige Konstellationen besondere Bedeutung zu – in seinem Fall die eines hochbegabten, ehrgeizigen, vom akademischen Establishment misstrauisch beäugten Jungstars, der sich in der Konsenszone von deutschkonservativer Heidegger-Prägung und Nazi-Ideologie wohlfühlte und eine damals meldepflichtige Erbkrankheit verbarg, deren Ausbruch also fürchten musste. Die Verlockungen, nach dem Exodus der jüdischen Fachkollegen und des staatlichen Interesses am – im weitesten Sinne – „Erbe deutscher Musik“ mitzuspielen, waren um so größer, als Bessler binnen weniger Jahre Heidelberg zu einem Geheimtipp für Hochbegabte gemacht und sich mit der Darstellung der Musik des Mittelalters und der

Renaissance schon 1931, als eine Berufung nach Köln im Gespräch war, als große Hoffnung der Disziplin präsentiert hatte.

Sofern dies als Vermischung von Erklärung und Entschuldigung verdächtig ist – nach Schipperges' in Umsicht und Gründlichkeit vorbildlichen Recherchen erscheint sie nicht mehr möglich; um so mehr, als er dem „So war es“ Vorrang einzuräumen versucht vor dem schnell rechthaberischen „Wie war es möglich?“. Die Fakten wiegen schwer – und schwerer, wenn nicht vom wohlfeilen Kopfschütteln Nachlebender eskortiert, die nicht vergleichbar verstrickt oder gefährdet sind.

Neben der Sichtung eines riesenhaften, weit verstreuten Materials – die „Akte Bessler“ ist ein Aktengebirge – gehört zur Glaubwürdigkeit der Untersuchung das Eingeständnis, dass es schwer sei, im Umgang mit diesen Gegenständen nicht als Denunziant oder Ankläger verdächtig zu werden. Wie immer und überall Schipperges sich der Objektivität einschlägiger Zeugnisse versichert – es bleibt nicht aus, dass er das *Sine ira et studio* beiseiteschieben und sein Verhältnis zum Stoff verdeutlichen muss, in der eröffnenden Parallelisierung mit dem „Fall Hamsun“ (S. 17), in der wohl schlüssigen, dennoch etwas rhetorisch geratenen Bezugnahme zwischen den Heidelberger Reichsfestspielen 1937 bzw. der dortigen Thingstätte und Besslers Beiträgen zum Thema „Musik und Raum“ (S. 234 ff.) bis hin zur bei „Schiller und die musikalische Klassik“ (1934/35) leider treffenden Diagnose „Tiefer kann Denken nicht sinken“ (S. 223). Um die Tiefe des Falls zu verdeutlichen, dürfte man eine kontrastierende Verdeutlichung dessen einklagen, was Bessler zur Steigerung musikwissenschaftlicher Ansprüche beigetragen hat, wäre darüber nicht anderswo schon viel gesagt worden und hätte die Materialsichtung nicht im Vordergrund stehen müssen, eingeschlossen eine hier unabdingbare Pedanterie, welche sich u. a. in Korrekturen früher gegebener Auskünfte (u. a. S. 149), in übergewissenhaften Anmerkungen und der Zitierung von Gewährsleuten niederschlägt, deren Kompetenz an die des Verfassers nicht heranreicht.

Kommt hinzu, dass etliche Peinlichkeiten – Intrigen u. a. gegen Adolf Sandberger, Johannes Wolf und im Hinblick auf den Barcelona-Kongress, der „Kopftausch“ mit dem Assistenten

Hermelink bei der Einberufung zur Wehrmacht, Flunkereien und Ausreden nach 1945 etc. – ebenso bereits bekannt waren wie die Selbsttore, die Bessler in krankhaftem Übereifer schoss und später zur Rehabilitation zu nutzen suchte.

All dies wissen wir jetzt genauer als vordem, und die naheliegende Frage, ob wir es so genau wissen müssten, erledigt sich auch deshalb, weil hier, fokussiert auf einen herausragenden Vertreter, ein Blick ins Innenleben der Disziplin getan und zugleich ein Stück Zeitgeschichte geschrieben worden ist. Was man da sieht, ist nicht schön; nur wenige haben die Charakterprüfung bestanden, die das Leben unter totalitären Verhältnissen unweigerlich mit sich bringt. Innerhalb ihrer agiert Bessler, seiner selbst nicht sicher, als Getriebener – von der Angst vor Ausbruch und Entdeckung seiner Krankheit; von der Sorge, als Forscher nicht erfüllen zu können, wozu er sich berufen fühlte; von einer dominierenden Frau, die für sich die Rolle der für alle lebensweltlichen Dinge Zuständigen beanspruchte und ihm die des Weltfremden aufdrang. Einerseits war diese ein Stück Selbstschutz, andererseits veranlasste sie seltsam unbedachte Ausbruchsversuche und Rundumschläge, die ihn selbst Wohlgesinnten als Querulanten erscheinen ließen. Weltfremd war ebenso das Beharren auf nazi-konformen Positionen noch in den letzten Wochen des Krieges wie wenig später die Annahme, man werde ihm den Gedemütigten wo nicht Verfolgten abnehmen; und in der Emphase beim Gebrauch von „wir“ und „uns“ – u. a. in Briefen an Jacques Handschin! – verrät sich ein kommunikativ Gehemmter, der wenigstens einmal mit vielen gemeinsame Sache machen will und genauere Rechenschaft darüber beiseiteschiebt.

All dies und alle nötigen Kontexte stellt Schipperges dem Leser vorzüglich aufbereitet vor Augen; 13 chronologisch geordneten Kapiteln folgen eine ausführliche Dokumentation, ein Verzeichnis der Schriften Besslers und ein 36 Seiten umfassendes Literatur- und Quellenverzeichnis – Niederschlag einer akribischen Aufarbeitung, welche der Einsicht in die Grenzen alles erdenkliche Gewicht gibt, die unserem Verständnis und unserer Zuständigkeit bei der Beurteilung gesetzt sind.

(Juni 2007)

Peter Gülke

## Eingegangene Schriften

Alexander Agricola. Musik zwischen Vokalität und Instrumentalismus. Hrsg. von Nicole SCHWINDT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. 200 S., Abb., Nbsp. (Trossinger Jahrbuch für Renaissancemusik. Band 6 / 2006.)

Ars magna musices – Athanasius Kircher und die Universalität der Musik. Vorträge des deutsch-italienischen Symposiums aus Anlass des 400. Geburtstages von Athanasius Kircher (1602–1680). Musikgeschichtliche Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom in Zusammenarbeit mit der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ in Dresden. Rom, Deutsches Historisches Institut, 16.–18. Oktober 2002. Hrsg. von Markus ENGELHARDT und Michael HEINEMANN. Laaber: Laaber-Verlag 2007. XV, 368 S., Abb. (Analecta Musicologica. Band 38.)

Bachs Klavier- und Orgelwerke. Das Handbuch. Hrsg. von Siegbert RAMPE. Laaber: Laaber-Verlag 2007. 2 Teilbände, 1127 S., Abb., Nbsp. (Das Bach-Handbuch. Band 4/1 und 4/2.)

Bachs lateinische Kirchenmusik. Das Handbuch. Hrsg. von Reinmar EMANS und Sven HIEMKE. Laaber: Laaber-Verlag 2007. 421 S., Abb., Nbsp. (Das Bach-Handbuch. Band 2.)

RACHEL BECKLES WILLSON: Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War. Cambridge: Cambridge University Press 2007. XVII, 282 S., Nbsp. (Music in the 20th Century.)

KAROL BERGER: Bach's Cycle, Mozart's Arrow. An Essay on the Origins of Musical Modernity. Berkeley u. a.: University of California Press 2007. XI, 420 S., Nbsp.

HECTOR BERLIOZ: Memoiren. Hrsg. und kommentiert von Gunther BRAAM. Kassel: Hainholz 2007. 920 S.

Die Beziehung von Musik und Choreographie im Ballett. Bericht vom Internationalen Symposium an der Hochschule für Musik und Theater Leipzig 23.–25. März 2006. Hrsg. von Michael MALKIEWICZ und Jörg ROTHKAMM. Berlin: Verlag Vorwerk 8 2007. 302 S., Abb., Nbsp. (Documenta choreologica.)

CAMILLA BORK: Im Zeichen des Expressionismus. Kompositionen Paul Hindemiths im Kontext des Frankfurter Kulturlebens um 1920. Mainz u. a.: Schott Music 2006. 231 S., Abb., Nbsp. (Frankfurter Studien. Band XI.)

HENRY BURNETT, ROY NITZBERG: Composition, Chromaticism and the Developmental Process. A New Theory of Tonality. Aldershot u. a.: Ashgate 2007. XXVIII, 402 S., Nbsp.

Elsa Cavelti. Eine leidenschaftliche Sängerkarriere

re. Mit Beiträgen von Verena NAEGELE, Sibylle EHRISMANN und Eva RIEGER. Hofheim: Wolke Verlag 2007. 124 S., Abb.

CÉLESTIN DELIÈGE: Invention musicale et idéologies 2. Mutations historiques et lectures critiques de la modernité. Hrsg. von Irène DELIÈGE-SMISMANS. Wavre: Éditions Mardaga 2007. 375 S. (Collection „Musique-Musicologie“.)

Dokumente zu Leben, Werk und Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1685–1800. Neue Dokumente, Nachträge und Berichtigungen zu Band I–III. Vorgelegt und erläutert von Hans-Joachim SCHULZE unter Mitarbeit von Andreas GLÖCKNER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. XII, 451 S. (Bach-Dokumente. Band V.)

FELIX DRAESEKE: Musikgeschichtliche Vorlesungen. Hrsg. von Michael HEINEMANN und Maria KIETZ. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag 2007. XXV, 317 S., CD (Veröffentlichung der Internationalen Draeseke-Gesellschaft. Schriften, Band 7.)

Bob Dylan. Ein Kongreß. Ergebnisse des internationalen Bob Dylan-Kongresses 2006 in Frankfurt am Main. Hrsg. von Axel HONNETH, Peter KEMPER und Richard KLEIN. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2007. 343 S. (edition suhrkamp 2507.)

Early Music Printing and Publishing in the Iberian World. Hrsg. von Iain FENLON und Tess KNIGHTON. Kassel: Edition Reichenberger 2006. XIV, 399 S., Abb.

HANNS EISLER: Gesammelte Schriften 1921–1935. Hrsg. von Tobias FASSHAUER und Günter MAYER unter Mitarbeit von Maren KÖSTER und Friederike WISSMANN. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2007. XXXIV, 724 S. (Hanns Eisler Gesamtausgabe. Serie IX Schriften, Band 1.1.)

THOMAS EMMERIG: Regensburger Verlagsbuchhandlungen als Musikverlage (1850–1950). Tutzing: Hans Schneider 2007. 392 S., Abb. (Quellen und Abhandlungen zur Geschichte des Musikverlagswesens. Band 3.)

Johann Friedrich Fasch als Instrumentalkomponist. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz am 8. und 9. April 2005 im Rahmen der 9. Internationalen Fasch-Festtage in Zerbst. Hrsg. von der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Zusammenarbeit mit der Internationalen Fasch-Gesellschaft e. V., Zerbst. Beeskow: ortus musikverlag 2007. 287 S., Abb., Nbsp. (Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte. Band 14.)

GÜNTER FLEISCHHAUER: Annotationen zu Georg Philipp Telemann. Ausgewählte Schriften. Hrsg. von Carsten LANGE. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2007. 418 S., Abb., Nbsp. (Magdeburger Telemann-Studien XIX.)

MELINA GEHRING: Alfred Einstein. Ein Musik-

wissenschaftler im Exil. Hamburg: von Bockel Verlag 2007. 186 S. (Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Band 13.)

ANNE-MADELEINE GOULET: Paroles de Musique (1658–1694). Catalogue des „Livres d'airs de différents auteurs“ publiés chez Ballard. Wavre: Éditions Mardaga 2007. 1088 S., Abb. (Série „Études du Centre de Musique Baroque de Versailles“. Collection „Musique – Musicologie“.)

INGO GRONEFELD: Flauto traverso und Flauto dolce in den Triosonaten des 18. Jahrhunderts. Ein thematisches Verzeichnis. Band 1: Abel – Eyre. Tutzing: Hans Schneider 2007. 640 S., Nbsp.

STEFAN HANHEIDE: Pace. Musik zwischen Krieg und Frieden. Vierzig Werkporträts. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. 284 S., Abb., Nbsp.

EVA MARTINA HANKE: Wagner in Zürich – Individuum und Lebenswelt. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. 401 S., Abb. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung. Band 9.)

WALTER HANSEN: Richard Wagner. Sein Leben in Bildern. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2007. 172 S., Abb.

Das Harmonium in Deutschland. Bau, wirtschaftliche Bedeutung und musikalische Nutzung eines „historischen“ Musikinstrumentes. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Hrsg. von Christian AHRENS und Gregor KLINKE. Frankfurt a. M.: Verlag Erwin Bochinsky 2001. 311 S., Abb.

JULIA HEIMERDINGER: Neue Musik im Spielfilm. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2007. 160 S.

UTE HENSELER: Zwischen „musique pure“ und religiösem Bekenntnis. Igor Stravinskis Ästhetik von 1920 bis 1939. Hofheim: Wolke Verlag 2007. 390 S. (sinefonia 9.)

GREGOR HERZFELD: Zeit als Prozess und Epiphanie in der experimentellen amerikanischen Musik. Charles Ives bis La Monte Young. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2007. 365 S., Nbsp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band 60.)

ERNST HILMAR: Hugo Wolf. Enzyklopädie. 518 Einzelartikel zu Leben und Werk, Umfeld und Rezeption. Tutzing: Hans Schneider 2007. XVI, 593 S., 180 Abb.

DENIS HUNEAU: André Caplet (1878–1925). Debussyste indépendant. Weinsberg: Musik-Edition Lucie Galland 2007. 2 Bände, 1023 S.

VERENA JAKOBSEN BARTH: Die Trompete als Soloinstrument in der Kunstmusik Europas seit 1900 mit besonderer Berücksichtigung der Entwicklung ab 1980 am Beispiel der Solisten Håkan Hardenberger, Ole Edvard Antonsen und Reinhold Friedrich. Göteborg: Göteborgs Universitet 2007. XX, 405 S., Abb., Nbsp., CD

FRANZ KRAUTWURST: *Franconia cantat. Fränkische Musikgeschichte in Lebensbildern aus sechs Jahrhunderten.* Hrsg. im Auftrag der Gesellschaft für fränkische Geschichte von Friedhelm BRUSNI-AK. Nürnberg: Gesellschaft für fränkische Geschichte e. V. 2006. XIII, 190 S., Abb. (Veröffentlichungen der Gesellschaft für fränkische Geschichte. IX. Reihe, Band 51.)

HANS-DIETER MEYER: „Wie aus einer anderen Welt“. Wilhelm Middelschulte. Leben und Werk. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. 526 S., Abb., Nbsp.

Mit Fassung. Fassungsprobleme in Musik- und Text-Philologie. Helga Lühning zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Reinmar EMANS. Laaber: Laaber-Verlag 2007. 282 S., Abb., Nbsp.

Mozart interdisziplinär. Beiträge aus den Salzburger Ringvorlesungen zum Mozart-Jahr 2006. Hrsg. von Gerhard AMMERER und Joachim BRÜGGE. Anif-Salzburg: Verlag Mueller-Speiser 2007. 172 S., Abb., Nbsp. (Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge 64.)

Mozarts Opern. Hrsg. von Dieter BORCHMEYER und Gernot GRUBER. Laaber: Laaber-Verlag 2007. 2 Teilbände, XII/VII, 1067 S., Abb., Nbsp. (Das Mozart-Handbuch. Band 3/1 und 3/2.)

Mozarts Orchesterwerke und Konzerte. Hrsg. von Joachim BRÜGGE und Claudia Maria KNISPEL. Laaber: Laaber-Verlag 2007. XIV, 609 S., Abb., Nbsp., Werkverzeichnis (Das Mozart-Handbuch. Band 1.)

Musica Ecclesiastica – Ars Sacra. Kirchenmusik als liturgische Kunst. Festschrift für Friedrich Wilhelm Riedel. Hrsg. von Franz KÖRNDLE. Sinzig: Studio Verlag 2007. 159 S., Abb., Nbsp. (Kirchenmusikalische Studien. Band 11.)

Musik und Globalisierung. Zwischen kultureller Homogenisierung und kultureller Differenz. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2007. 124 S., Abb., Nbsp. (musik.theorien der gegenwart 1.)

Musik und Musikforschung. Johannes Brahms im Dialog mit der Geschichte. Eine Veröffentlichung des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck. Hrsg. von Wolfgang SANDBERGER und Christiane WIESENFELDT. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. 360 S., Nbsp.

Musikalische Analyse und Kritische Theorie. Zu Adornos Philosophie der Musik. Hrsg. von Adolf NOWAK und Markus FAHLBUSCH. Tutzing: Hans Schneider 2007. 326 S. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 33.)

Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik. Hrsg. von Alexander BECKER und Matthias VOGEL. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2007. 377 S., Nbsp.

Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mit-

teilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig. Heft 11. In Zusammenarbeit mit den Mitgliedern der internationalen Arbeitsgemeinschaft für die Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa an der Universität Leipzig hrsg. von Helmut LOOS und Eberhard MÖLLER. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag 2006. XI, 354 S.

Musikkulturelle Wechselbeziehungen zwischen Böhmen und Sachsen. Hrsg. von Jörn Peter HIEKEL und Elvira WERNER. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2007. 267 S., Abb.

Musikphilosophie. Hrsg. von Ulrich TADDAY. München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2007. 213 S. (Musik-Konzepte. Neue Folge. Sonderband.)

Musiktheater – Quo vadis? Dreißig Jahre Forschungsinstitut für Musiktheater Thurnau an der Universität Bayreuth. Hrsg. von Anno MÜNGEN und Anne Henrike WASMUTH. Schliengen: Edition Argus 2007. 220 S., Abb.

Oper im Aufbruch. Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800. Hrsg. von Marcus Chr. LIPPE. Kassel: Bosse Verlag 2007. IX, 381 S., Abb., Nbsp. (Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft. Band 9.)

Patchwork. Klanginstallationen: Ute SAFRIN, Texte: Christa BRÜSTLE. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2007. 48 S., Abb.

GERHARD POPPE: *Festhochamt, sinfonische Messe oder überkonfessionelles Bekenntnis? Studien zur Rezeptionsgeschichte von Beethovens Missa solemnis.* Beeskow: ortus musikverlag 2007. 554 S. (ortus studien 4.)

Sergej Rachmaninow. Zugänge zu Leben und Werk. Mit Beiträgen von A. Alexejew, B. Dobrochotow, J. Engel, A. Kandinski, J. Keldysch, G. Prokofjew, L. Raben, O. Sokolowa, V. Wasina-Grossmann, ergänzt durch einen Originalbeitrag von S. Neef. Ausgewählt, hrsg. und mit einer „Bibliographie der Literatur zu Leben und Werk S. Rachmaninows bis zum Jahre 2006“ versehen von Ernst KUHN. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 2007. XII, 466 S., Nbsp. (musik konkret. Quellentexte und Abhandlungen zur russischen Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. Band 16.)

MAX ROSTAL: *Violin – Schlüssel – Erlebnisse. Erinnerungen.* Mit einem autobiografischen Text von Leo ROSTAL. Hrsg. und bearbeitet von Dietmar SCHENK und Antje KALCHER. Berlin: Ries & Erler 2007. 194 S., Abb.

TILDEN RUSSELL, DOMINIQUE BOURASSA: *The Menuet de la cour.* Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2007. XV, 211 S., Abb. (Terpsichore. Tanzhistorische Studien. Band 4.)

BETTINA SCHLÜTER: *Murmurs of Earth. Musik- und medienästhetische Strategien um 1800 und*



ihre Postfigurationen in der Gegenwartskultur. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2007. 250 S., Abb. (Monolithographien. Band IV.)

CHRISTOPHER SCHMIDT: *Ars Jubilandi. Wandlung und Verwandlung im einstimmigen Alleluja.* Luzern: ars pro toto verlag 2007. 212 S., Nbsp.

ELISABETH SCHMIERER: *Geschichte des Liedes.* Laaber: Laaber-Verlag 2007. XI, 400 S., Abb., Nbsp.

ARTUR SCHNABEL: *Musik und der Weg des größten Widerstands.* Hrsg. von Lynn MATHESON und Ann SCHNABEL MOTTIER. Hofheim: Wolke Verlag 2007. 158 S.

Robert Schumann und die Öffentlichkeit. Hans Joachim Köhler zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Helmut LOOS. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag 2007. XIII, 337 S., Abb., Nbsp.

AMNON SHILOAH: *Music and its Virtues in Islamic and Judaic Writings.* Aldershot u. a.: Ashgate 2007. XII, 318 S. (Variorum Collected Studies Series.)

Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. 53. Band. Unter Leitung von Theophil ANTONICEK und Elisabeth Theresia FRITZ-HILSCHER. Tutzing: Hans Schneider 2007. 292 S., Abb., Nbsp.

Richard Sturzenegger. Katalog des Nachlasses in der Musikbibliothek der Hochschule der Künste Bern. Bearbeitet von Gabriella HANKE KNAUS. Schliengen: Edition Argus 2007. 104 S. (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern. Band 1.)

Tod in Musik und Kultur. Zum 500. Todestag Philipps des Schönen. Hrsg. von Stefan GASCH und Birgit LODES. Tutzing: Hans Schneider 2007. 420 S., Abb., Nbsp. (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte. Band 2.)

Viola da gamba und Viola da braccio. Symposium im Rahmen der 27. Tage Alter Musik in Herne 2002. Konzeption und Redaktion: Christian AHRENS und Gregor KLINKE. München-Salzburg: Musikverlag Katznbichler 2006. 243 S., Abb., Nbsp.

Antonio Vivaldi: *Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke (RV).* Hrsg. von Peter RYOM. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2007. XXX, 633 S.

Volksmusik und nationale Stile in Telemanns Werk. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 12. Magdeburger Telemann-Festtage, 10. bis 14. März 1994 / Der Opernkomponist Georg Philipp Telemann. Neue Erkenntnisse und Erfahrungen. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 13. Magdeburger Telemann-Festtage, 14. bis 15. März 1996. Hrsg. von Wolf HOBOMH und Brit REIPSCH. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2006. 449 S., Abb., Nbsp. (Telemann-Konferenzberichte. Band XI.)

„Vom Erkennen des Erkannten“. Musikalische Analyse und Editionsphilologie. Festschrift für Christian Martin Schmidt. Hrsg. von Friederike WISSMANN, Thomas AHREND, Heinz von LOESCH. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2007. 568 S., Abb., Nbsp.

Weberiana. Mitteilungen der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V. Heft 17 (Sommer 2007). Redaktion: Frank ZIEGLER. Tutzing: Hans Schneider 2007. 184 S., Abb.

Wiener Quellen der älteren Musikgeschichte zum Sprechen gebracht. Eine Ringvorlesung. Hrsg. von Birgit LODES. Tutzing: Hans Schneider 2007. 400 S., Abb. (Wiener Forum für ältere Musikgeschichte. Band 1.)

„Wir loben deine Kunst, Dein Preiß ist hoch zu schätzen...“. Der Orgelbauer Gottfried Silbermann (1683–1753). Symposium im Rahmen der 28. Tage Alter Musik in Herne 2003. Konzeption und Redaktion: Christian AHRENS und Gregor KLINKE. München – Salzburg: Musikverlag Katznbichler 2007. 110 S., Abb., Nbsp.

Abt Gallus Zeiler OSB (1705–1755) und die Musikpflege im Kloster St. Mang in Füssen. Bericht über das interdisziplinäre Symposium anlässlich des 300. Geburtstages von Gallus Zeiler, veranstaltet von der Gesellschaft Klostermusik in Schwaben und der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte. Füssen, 29. April – 1. Mai 2005. Hrsg. von Stephan HÖRNER und Friedrich Wilhelm RIEDEL. Tutzing: Hans Schneider 2007. 143 S., Abb., Nbsp. (Veröffentlichungen der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte.)

## Eingegangene Notenausgaben

JOHANN SEBASTIAN BACH: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie IX: Addenda, Band 3: Die Kopisten Johann Sebastian Bachs. Katalog und Dokumentation von Yoshitake KOBAYASHI und Kirsten BEISSWENGER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. Textband: XXIV, 243 S., Abbildungen: VII, 379 S.

BÉLA BARTÓK: *Herzog Blaubarts Burg* (op. 11, 1911). Autographen Entwurf. Hrsg. und erläutert von László VIKÁRIUS. Budapest: Balassi Kiadó – Musikwissenschaftliches Institut der Ungarischen Akademie der Wissenschaften 2006. 50, 2 S., Faks., Abb., Nbsp.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: *Ouvertüre zur Oper Fidelio* aus op. 72. Hrsg. von Christian Rudolf RIEDEL. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2007. 37 S. (Partitur-Bibliothek Nr. 5511.)

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Symphonie Nr. 9 d-moll op. 125. Studienpartitur hrsg. von Peter HAUSCHILD. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2005. XII, 259 S. (Partitur-Bibliothek Nr. 5349.)

FRANZ BERWALD: Sämtliche Werke. Band 19: Jag går i kloster (Ich gehe ins Kloster). Operette in zwei Akten. Hrsg. von Martin TEGEN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2006. XVIII, 322 S.

Eighteenth-Century Psalmody. Hrsg. von Nicholas TEMPERLEY und Sally DRAGE. London: Stainer and Bell 2007. XLV, 345 S. (Musica Britannica LXXXV.)

EDWARD ELGAR: Variations on an Original Theme for Orchestra op. 36 „Enigma“. Hrsg. von Christopher HOGWOOD. Urtext. Partitur. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. XXXIV, 142 S.

FRIEDRICH KIEL: Sechs Fugen für 2 Violinen, Viola und Violoncello. Erstdruck hrsg. von Wolfgang SAWODNY. Köln: Verlag Dohr 2007. Partitur 46 S., Stimmenset 14 / 14 / 13 / 11 S.

FRANZ LISZT: Wenn die letzten Sterne bleichen. Lied für Singstimme und Klavier. Faksimile nach dem Autograph der Bayerischen Staatsbibliothek München Mus. ms. 23595. Hrsg. von der Bayerischen Staatsbibliothek München. Vorwort von Rolf GRIEBEL, Einleitung von Sigrid VON MOISY, Edition und Kritischer Bericht von Sabine KURTH. München: G. Henle Verlag 2007. XXX, 4 S.

CLAUDIO MONTEVERDI: Il ritorno d'Ulisse in patria. Hrsg. von Rinaldo ALESSANDRINI. Urtext. Partitur. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. XIV, 160 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kritische Berichte. Serie III: Lieder, mehrstimmige Gesänge, Kanons. Werkgruppe 9: Mehrstimmige Gesänge (C.-G. Stellan Mörner) / Werkgruppe 10: Kanons (A. Dunning). Vorgelegt von Holger M. STÜWE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. a / 85, b / 102 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kritische Berichte. Serie VIII: Kammermusik. Werkgruppe 19: Streichquintette und Quintette mit Bläsern. Abteilung 2: Quintette mit Bläsern (E. F. Schmid). Vorgelegt von Manfred Hermann SCHMID. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. 115 S.

HERMANN SCHROEDER: Streichquartette Nr. 4 und 5. Hrsg. von Rainer MOHRS. Köln: Verlag Dohr 2007. Stimmenset 31 / 31 / 31 / 22 S. (Denkmäler rheinischer Musik. Band 27a.)

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke. Band 8: Fierabras. Teil b: Zweiter Akt. Vorgelegt von Christine MARTIN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. S. 295–534

GEORG PHILIPP TELEMANN: Musikalische Werke. Band XLV: 71. Psalm „Deus, judicium tuum regi da“. Grand Motet (Paris 1738) TVWV 7:7. Hrsg. von Wolfgang HIRSCHMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. XLI, 282 S.

MICHAEL TIPPETT: A Child of our Time. Oratorio for Soprano, Contralto, Tenor and Bass Soli, Chorus and Orchestra. London u. a.: Ernst Eulenburg Ltd. 2007. XVI, 157 S. (Edition Eulenburg Nr. 8053.)

MICHAEL TIPPETT: Piano Concerto for Piano and Orchestra. London u. a.: Ernst Eulenburg Ltd. 2007. IX, 161 S. (Edition Eulenburg Nr. 8069.)

MICHAEL TIPPETT: Ritual Dances for Orchestra (with optional chorus and 4 soloists). London u. a.: Ernst Eulenburg Ltd. 2007. IX, 130 S. (Edition Eulenburg Nr. 8066.)

Weimarer Orgeltabulatur. Die frühesten Notenhandschriften Johann Sebastian Bachs sowie Abschriften seines Schülers Johann Martin Schubart. Mit Werken von Dietrich Buxtehude, Johann Adam Reinken und Johann Pachelbel. Faksimile und Übertragung. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. Faksimiles I / 8, II / 2, III / 4, IV / 4 S., Vorwort und Übertragung XXXV, 48 S.

JOHANN WILHELM WILMS: Streichquartette op. 25, Nr. 1 und 2. Hrsg. von Christian VITALIS. Köln: Verlag Dohr 2007. Partitur 140 S., Stimmenset 38 / 31 / 31 / 26 S. (Denkmäler rheinischer Musik. Band 28 und 28a.)

## Mitteilungen

Es verstarben:

Prof. Dr. Rudolf BOCKHOLDT am 29. Dezember 2007 in Hameln,

Prof. Dr. Rüdiger SCHUMACHER am 24. Dezember 2007 in Siegburg.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Hannsdieter WOHLFARTH zum 75. Geburtstag am 2. Januar,

Dr. Christiane BERNSDORFF-ENGELBRECHT zum 85. Geburtstag am 6. Januar,

Prof. Dr. Sabine GIESBRECHT zum 70. Geburtstag am 25. Januar,

Prof. Dr. Hermann J. BUSCH zum 65. Geburtstag am 20. Februar,

Dr. Dietrich BERKE zum 70. Geburtstag am 26. Februar,

Prof. Dr. Wolfgang VOIGT zum 65. Geburtstag am 1. März,

Dr. Alfred DÜRR zum 90. Geburtstag am 3. März,

Dr. Robert MÜNSTER zum 80. Geburtstag am 3. März,

Prof. Dr. Wulf ARLT zum 70. Geburtstag am 5. März,

Prof. Dr. Werner ABEGG zum 65. Geburtstag am 15. März,

Prof. Dr. Arnfried EDLER zum 70. Geburtstag am 21. März,

Prof. Dr. Martin VOGEL zum 85. Geburtstag am 23. März.

\*

Prof. Dr. Calvin M. BOWER wurde am 8. Dezember 2007 im Rahmen der Feierlichen Jahressitzung der Bayerischen Akademie der Wissenschaften mit der Medaille „Bene merenti“ der Akademie ausgezeichnet.

Dr. Siglind BRUHN wurde am 9. Februar 2008 die Ehrendoktorwürde der Universität Växjö (Schweden) verliehen.

Dr. Martina GREMLER hat sich am 20. Juni 2007 an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn im Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Das Teatro Valle in Rom (1727–1850). Opera buffa im Kontext der Theaterkultur ihrer Zeit.*

Prof. Dr. Oliver HUCK (Universität Hamburg) hat den Ruf auf eine Professur für Historische Musikwissenschaft (W3) an der Hochschule für Musik und Theater Hannover abgelehnt und wurde zum Professor (W3) an der Universität Hamburg ernannt.

Dr. Stefan KEYM hat sich am 8. Januar 2008 an der Fakultät Geschichte, Kunst- und Orientwissenschaften der Universität Leipzig im Fach Historische Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Symphonie-Kulturtransfer. Untersuchungen zum Studienaufenthalt polnischer Komponisten in Deutschland und zu ihrer Auseinandersetzung mit der symphonischen Tradition 1867–1918.*

Der Präsident der Universität Frankfurt am Main hat am 25. Oktober 2007 Frau PD Dr. Linda Maria KOLDAU den Titel „Außerplanmäßige Professorin“ verliehen.

Prof. Dr. Friedhelm KRUMMACHER wurde am 3. November 2007 zum Corresponding Member der American Musicological Society gewählt. Diese Auszeichnung ist Forschern außerhalb der USA und Kanadas vorbehalten.

PD Dr. Andreas MEYER, Humboldt-Universität Berlin, hat den Ruf auf eine Professur für Historische Musikwissenschaft (W3) an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart angenommen.

Prof. Dr. Wolfgang REHM erhielt die Goldene Mozart-Medaille der Internationalen Stiftung Mozarteum. Der Mozart-Forscher wurde mit dieser hohen Ehrung für seine mehr als fünf Jahrzehnte umfassende Arbeit an der *Neuen Mozart-Ausgabe* ausgezeichnet.

\*

Vom 10. bis 12. April 2008 findet in Zerbst im Hotel „von Rephuns Garten“ im Rahmen der 10. Internationalen Fasch-Festtage eine wissenschaftliche Konferenz zum Thema *Musik an der Zerbster Residenz* statt. Sie ist Bestandteil der Ehrung zum 250. Todestag des Anhalt-Zerbster Hofkapellmeisters Johann Friedrich Fasch, der dort in der Blütezeit dieses Fürstenhauses wirkte. Der Blick auf den Kontext seines Schaffens und auf die Musik an der Zerbster Residenz insgesamt soll seine spezifische Leistung für die Musikgeschichte von Anhalt-Zerbst deutlich machen. Veranstalter sind die Internationale Fasch-Gesellschaft e. V. und die Stadt Zerbst/Anhalt. Nähere Informationen: [www.fasch.net](http://www.fasch.net), E-Mail: [lfaschG@t-online.de](mailto:lfaschG@t-online.de).

Am Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig findet vom 18. bis 20. Mai 2008 eine internationale musikwissenschaftliche Konferenz über *Litauische Musik. Idee und Geschichte einer musikalischen Nationalbewegung in ihrem europäischen Kontext* statt. Informationen über Prof. Dr. Helmut Loos, Institut für Musikwissenschaft, Universität Leipzig, Goldschmidtstr. 12, 04103 Leipzig; Tel. 0341-9730450, Fax: 0341/9730459, E-Mail: [hloos@rz.uni-leipzig.de](mailto:hloos@rz.uni-leipzig.de).

Im Rahmen der Händel-Festspiele 2008 in Halle an der Saale findet am 9. und 10. Juni 2008 eine internationale wissenschaftliche Konferenz zum Thema *Geistliche Musik im profanen Raum. Von La Resurrezione zum Messiah* statt. Veranstalter sind das Händel-Haus Halle, die Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e. V. und das Institut für Musik, Abteilung Musikwissenschaft, der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Den Festvortrag im Rahmen der Mitgliederversammlung der Händel-Gesellschaft am 7. Juni 2008 wird Prof. Dr. Wolfgang Sandberger (Lübeck) zu dem Thema *Händel-Oratorien im „ekstatischen kultischen Theater“ der 1920er-Jahre* halten. Kontakt und Informationen über: Dr. Konstanze Musketa, Händel-Haus Halle, Große Nikolaistraße 5, 06108 Halle (Saale), E-Mail: [haendelhaus-musketa@halle.de](mailto:haendelhaus-musketa@halle.de); Prof. Dr. Wolfgang Hirschmann, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Institut für Musik: Abteilung Musikwissenschaft, Kleine Marktstr. 7, 06108 Halle (Saale), E-Mail: [wolfgang.hirschmann@musikwiss.uni-halle.de](mailto:wolfgang.hirschmann@musikwiss.uni-halle.de).

Das Institut für Kirchenmusik und Musikwissenschaft der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald veranstaltet vom 27. bis 29. August 2008 eine inter-

nationale Arbeitstagung zur Musica Baltica. Unter dem Thema *Musica Baltica: Towards a Baltic Network* soll die Konferenz dem wissenschaftlichen Austausch, der besseren Vernetzung und Planung internationaler Forschungsprojekte zur Musikkultur des Ostseeraumes dienen. Weitere Informationen sind unter: [www.phil.uni-greifswald.de/musik.html](http://www.phil.uni-greifswald.de/musik.html) zu finden oder zu erhalten bei: Prof. Dr. Walter Werbeck, Institut für Kirchenmusik und Musikwissenschaft, Ernst-Moritz-Arndt-Universität, 17487 Greifswald; Tel. 0049-(0)3834-86-3521, E-Mail: [werbeck@uni-greifswald.de](mailto:werbeck@uni-greifswald.de).

Der Arbeitskreis Studium Populärer Musik (ASPM) veranstaltet vom 31. Oktober bis 2. November 2008 seine jährliche Arbeitstagung in der Akademie Remscheid. Erbeten werden freie Forschungsbeiträge zu allen Themen der populären Musik und Vorträge zum Schwerpunktthema ... *alles hat seine Zeit. Alter(n) in der populären Musik*. Nach wie vor gilt populäre Musik als Musik der Jugend – obwohl viele aktive Interpreten und ihr Publikum längst das Rentenalter erreicht haben. Der Tagungsschwerpunkt untersucht sowohl das Altern von Musikern und musikalischen Genres wie auch das ihrer Publika. Mit der Tagung wird sich erstmals die deutschsprachige Populärmusikforschung dieser Thematik widmen. Eingeladen sind Wissenschaftler sämtlicher Disziplinen, die sich mit den vielfältigen Altersfragen wie Alterungsprozessen in populärer Musik beschäftigen. Ausgewählte Beiträge des Schwerpunktthemas der Tagung werden nach einem Peer-review-Verfahren in einem Themenband der Reihe *Beiträge zur Populärmusikforschung* im transcript-Verlag publiziert. Tagungs- und Publikationssprachen sind Deutsch und Englisch. Vorträge (papers) sollten mit Titel und Abstract bis zum 1. April 2008 bei der Geschäftsstelle des ASPM, Ahornweg 154, 25469 Halstenbek, [barber@aspm-online.org](mailto:barber@aspm-online.org), angemeldet werden. Weitere Informationen enthält auch unsere Webseite: [www.aspm-online.org](http://www.aspm-online.org).

Vom 31. Oktober bis 2. November 2008 findet in München im Rahmen der Jahresversammlung der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft (Erste Vorsitzende: Dr. Irmlind Capelle) eine Tagung zum Thema *Carl Maria von Weber, Heinrich Joseph Baermann und München: Webers Klarinettenkonzerte und ihr historisches Umfeld* statt. Die Konferenz wird von der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft und der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte in Verbindung mit der Hochschule für Musik München veranstaltet und von Prof. Dr. Frank Heidlberger und Dr. Stephan Hörner geleitet.

Am 31. Oktober, wird in einem Konzert des Sinfonieorchesters der Hochschule für Musik München unter Prof. Ulrich Nicolai Webers erstes Klarinettenkonzert in f-Moll nach der Fassung der neuen kritischen Edition der Weber-Gesamtausgabe auf-

geführt. Aus Anlass der Präsentation des von Frank Heidlberger edierten Bandes *Konzerte für Klarinette und Orchester* im Rahmen der Weber-Gesamtausgabe planen die beiden Gesellschaften ein Symposium, das diese für Webers Rezeption so wichtige Werkgruppe in den Bezugsrahmen ihres Entstehungszeitraumes stellt. Die Klarinettenkonzerte f-Moll und Es-Dur sowie das *Concertino* für Klarinette und Orchester entstanden im Frühling und Sommer 1811 in München für den Münchener Hof unter König Maximilian I. Joseph, dessen Kapelle die Werke mit Heinrich Joseph Baermann als Solisten aufführte. Von dort aus verbreiteten sich die Werke durch Baermanns Konzerttätigkeit über ganz Mitteleuropa und festigten Webers Ruf als Komponist. Sie gehören neben einigen Opern zu jenen Werken Webers, die eine kontinuierliche Aufführungstradition bis in die Gegenwart etablieren konnten. Die kritische Edition im Rahmen der Weber-Gesamtausgabe legt die einzelnen Schichten dieser Aufführungstradition frei und diskutiert die zum Teil komplizierte Quellengeschichte dieser Werke.

Im Rahmen des Münchener Weber-Symposiums soll diese Geschichte in den Kontext der spezifischen Aufführungssituation in München im Jahre 1811 gestellt und mit multidisziplinären Methoden diskutiert werden. Mögliche Themenbereiche sind: die Geschichte der Bayerischen Hofkapelle und das Musikleben im München der Zeit, Heinrich Joseph Baermann als Instrumentalvirtuose, Virtuosen und Primadonnen der Zeit allgemein, die technische Entwicklung der Klarinette im frühen 19. Jahrhundert und ihre Konsequenzen für die Entwicklung des Klarinettenkonzerts, Musikkritik und Presse als Spiegel der Populärästhetik der Zeit, Aspekte der Aufführungspraxis des Instrumentalkonzerts und ihres Wandels im Laufe des 19. Jahrhunderts, um nur einige zu nennen.

Vorträge, die einen Bezug zu diesen Themenbereichen aufweisen oder verwandte Themen behandeln, sind willkommen. Interessenten mögen ein Exposé (max. 300 Wörter) per E-Mail an Frank Heidlberger ([fheidlbe@music.unt.edu](mailto:fheidlbe@music.unt.edu)) oder Stephan Hörner ([Bayer.Musikgesellschaft@lrz.badw-muenchen.de](mailto:Bayer.Musikgesellschaft@lrz.badw-muenchen.de)) bis spätestens 31. Juli 2008 senden.

Die Gesellschaft zur wissenschaftlichen Edition des deutschen Kirchenlieds e. V. (GEeK) und die Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz laden zu einer Tagung *Das deutsche Kirchenlied – Bilanz und Perspektiven einer Edition* ein, die am 21. und 22. November 2008 in den Räumen der Akademie stattfinden wird. Gäste sind herzlich willkommen, um Voranmeldung (unter der unten angegebenen Adresse) wird gebeten. Die Tagung erfolgt anlässlich des Auslaufens der Edition der Melodien aus gedruckten Quellen zum Ende des Jahres 2008 (Teil III des Projektes *Das deutsche Kirchenlied*, in

der Verantwortung der Arbeitsstelle der Gesellschaft in Kassel). Bis dahin werden die bis zum Jahr 1610 gedruckten Melodien und ihre Quellen fertig aufgearbeitet sein; die Ergebnisse werden in vier Bänden vorliegen, die ihrerseits aus insgesamt 15 bis 16 Teil-

bänden bestehen werden. Auskünfte zu der geplanten Tagung erteilen Dr. Hans-Otto Korth und Dr. Helmut Lauterwasser, Arbeitsstelle der GEdK, Gießbergstr. 41/47, 34127 Kassel; Tel. 0561-893216; E-Mail: kirchenlied@t-online.de.

## Die Autoren der Beiträge

CHRISTOPH FLAMM, geb. 1968 in Ilshofen; Studium der Musikwissenschaft, Germanistik und Kunstgeschichte an der Universität Heidelberg. 1992 Stipendiat des DAAD in Moskau. 1995 Promotion mit einer Arbeit über Nikolaj Metner (Medtner). 1994–2001 fest angestellter Mitarbeiter der MGG-Redaktion im Bärenreiter-Verlag Kassel. Seit 2003 Lehrbeauftragter an der Frankfurter Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. 2001–2004 wissenschaftlicher Angestellter an der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom. 2004–2006 Forschungsstipendiat der DFG. 2007 Habilitation an der Universität des Saarlands mit einer Arbeit über „Ottorino Respighi und die italienische Instrumentalmusik von der Jahrhundertwende bis zum Faschismus“; ebendort wissenschaftlicher Mitarbeiter und Privatdozent.

MARTIN KNUST, geb. 1973 in Bremen, studierte Musikwissenschaft, Schulmusik, evangelische Theologie und Philosophie an der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, der Humboldt-Universität Berlin und der Technischen Universität Dresden. Magisterabschluss 2000 in Dresden, Promotion 2006 in Greifswald. Graduiertenstipendiat des Landes Mecklenburg-Vorpommern 2001 bis 2004. Lehrbeauftragter für Musikgeschichte an der Universität Greifswald. Seit 2001 Vorträge und zahlreiche Veröffentlichungen in Zeitschriften und Rundfunk. Mitarbeit am *Wagner-Lexikon*, Laaber-Verlag, hrsg. von Daniel Brandenburg (Druck i. Vorb.). Dissertation: *Sprachvertonung und Gestik in den Werken Richard Wagners*, Berlin 2007 (Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 16).

BÁLINT SÁROSI, geb. 1925, studierte Literaturwissenschaft an der Universität Budapest, Komposition und Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik Franz Liszt Budapest; zunächst wissenschaftlicher Mitarbeiter, dann Abteilungsleiter im Institut für Musikwissenschaft Budapest; seit 1988 im Ruhestand; Doktor der Musikwissenschaft (1990); Mitglied der Kunstakademie István Széchenyi (seit 2004); Hauptwerke: *Die Volksmusikinstrumente Ungarns* (1967), *Zigeunermusik* (1971), *Volksmusik, das ungarische Erbe* (1990), *Sackpfeifer, Zigeunermusikanten – Die instrumentale ungarische Volksmusik* (1996).

## Hinweise für Autoren

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

Bei wiederholter Nennung eines Titels:

  - Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, S. 58.
  - Dahlhaus, „Eine wenig beachtete Formidee“, S. 250.
  - Meier, S. 60 ff.
  - Ebd., S. 59.

Standardreihen und -zeitschriften sollten möglichst nach *MGG*2, Sachteil 1, Kassel 1994, S. XIII ff. abgekürzt werden, nach der Form: *Name*, arab. Jahrgangsnummer [Jahr]. Ebenso sollen Handschriften mit den dort aufgeführten *RISM*-Bibliothekssigeln bezeichnet werden:

  - „Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. nouv. acq. 6771 [Codex Reina]“ wird zu: „F-Pn fr. n. a. 6771“.
  - „Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Ms. Guelf 1099 Helmst. [W2]“ wird zu „D-W Guelf. 1099 Helmst. [W2]“.

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

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