

# Die Musikforschung

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

---

62. Jahrgang 2009 / 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 des Bärenreiter-Verlages, Kassel, des Laaber-Verlages, Laaber, der Martin-Luther-Universität, Halle, und der Hochschule für Musik Köln (zusammen mit Joseph Haydn-Institut und Universität zu Köln) bei.

## Inhalt dieses Heftes

Friedhelm Krummacher: Zum Gedenken an Hans Eppstein (1911–2008) .....	1
Rashid-S. Pegah: „anno 1707“. Neue Forschungsergebnisse zur Tätigkeit von G. F. Händel in Rom und Florenz .....	2
Paul Thissen: Charles Tournemires Symphonien und die symphonische Tradition in Frankreich – Eine Annäherung .....	14

## Kleine Beiträge

Michael Maul, Peter Wolny: Replik .....	37
Walter Jarecki: Neues aus dem Leben des Komponisten Johann Schop († 1667) .....	38

## Berichte

München, 8. und 9. Mai 2008: „Max Reger und die Münchner Schule – Neuromantik und Moderne um 1900“ .....	42
Köln, 13. bis 15. Juni 2008: „Kulturphänomen ‚Gender‘“ .....	43
Dunedin/Neuseeland, 26. bis 28. Juni 2008: „Re-Thinking Music in Art: New Directions in Music Iconography“ .....	44
Salzburg, 16. August 2008: „Music and the Brain: A Symposium on the Brain, Music, Health and Society“ .....	45
Stift St. Florian, 17. bis 21. August 2008: „Johannes Brahms und Anton Bruckner im Spiegel der Musiktheorie“ .....	46

Greifswald, 27. bis 29. August 2008: „Musica baltica: Towards a Baltic Network“	49
Meiningen, 24. bis 26. September 2008: „Spätphase(n)? – Johannes Brahms' Werke der 1880er- und 1890er-Jahre“	51
Fermo, 3. bis 5. Oktober 2008: „La figura e l'opera di Giuseppe Gioardani (Napoli 1751 – Fermo 1798)“	53
Michaelstein, 24. bis 26. Oktober 2008: Geschichte, Bauweise und Repertoire der Klarinetteninstrumente“	54
Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht	56

#### Besprechungen

P. Gülke: Auftakte – Nachspiele. Studien zur musikalischen Interpretation (Lütteken; 71) / Musikalische Lyrik (Dürr; 73) / B. Even-Lassmann: Les musiciens liégeois au service des Habsbourg d'Autriches au XVI<sup>ème</sup> siècle (Schmid; 77) / Ars magna musices – Athanasius Kircher und die Universalität der Musik (Wald; 77) / P. Ryom: Antonio Vivaldi. Thematisch-systematisches Verzeichnis seiner Werke (RV) (Heller; 79) / U. Poetzsch-Seban: Die Kirchenmusik von Georg Philipp Telemann und Erdmann Neumeister (Eichholz; 81) / Franz Lachner und seine Brüder. Hofkapellmeister zwischen Schubert und Wagner (Gervink; 83) / M. Jahrmärker: Comprendre par les yeux. Zu Werkkonzeption und Werkrezeption in der Epoche der Grand opéra (Schroedter; 84) / E. M. Hanke: Wagner in Zürich; Chr. Walton: Richard Wagner's Zurich. The Muse of Place (Rieger; 86) / J. Behr: Johannes Brahms – Vom Ratgeber zum Kompositionslehrer. Eine Untersuchung in Fallstudien (Böggemann; 87) / C. Bork: Im Zeichen des Expressionismus. Kompositionen Paul Hindemiths im Kontext des Frankfurter Kulturlebens um 1920 (Böggemann; 88) / Fl. Heesch: Strindberg in der Oper. August Strindbergs Opernpoetik und die Rezeption seiner Texte in der Opernproduktion bis 1930 (Mäkelä; 89) / M. Aster: „Das Reichsorchester“. Die Berliner Philharmoniker und der Nationalsozialismus (Wiegand; 90) / B. von Haken: Der „Reichsdramaturg“ Rainer Schlösser und die Musiktheater-Politik in der NS-Zeit; Musiktheater im Exil der NS-Zeit (Wiegand; 92) / D. Monod: Setting Scores. German Music, Denazification & the Americans, 1945–1953 (Tischer; 95) / E. Janik: Recomposing German Music. Politics and Musical Tradition in Cold War Berlin (Tischer; 96) / M. Trojahn: Schriften zur Musik; „Maximum Clarity“ and other writings on music. Ben Johnston; G. Ligeti: Gesammelte Schriften (Drees; 97).

Eingegangene Schriften	100
Eingegangene Notenausgaben	104
Mitteilungen	105
Die Autoren der Beiträge	107
Hinweise für Autoren	108

## Zum Gedenken an Hans Eppstein (1911–2008)

von Friedhelm Krummacher (Kiel)

Mit Hans Eppstein ist am 6. Juli 2008 im Stockholmer Vorort Danderyd der wohl letzte unter all den Musikforschern verstorben, die wegen ihrer jüdischen Abkunft Deutschland während der nationalsozialistischen Diktatur verlassen mussten. Am 25. Februar 1911 in Mannheim geboren, begann Eppstein dort bei Max Sinsheimer in den Fächern Klavier und Musiktheorie seine Ausbildung, die er bei Julius Weismann in Freiburg fortsetzte und 1931 mit der Privatmusiklehrerprüfung abschloss. Daneben hatte er 1929 bei Heinrich Bessler in Heidelberg und Wilibald Gurlitt in Freiburg das Studium der Musikwissenschaft mit den Nebenfächern Kunst- und Literaturgeschichte aufgenommen. In Heidelberg, wo er mit Manfred Bukofzer, Ernst Hermann Meyer und Edward E. Lowinsky studierte, wurde Bessler ein prägender Lehrer, dessen Ausstrahlung Eppstein noch weit später bezeugte (*Musica* 48, 1994, S. 353). Um das Studium abzuschließen, musste er freilich nach Bern wechseln, wo er 1934 bei Ernst Kurth mit Untersuchungen über *Nicolas Gombert als Motettenkomponist* promoviert wurde. Dennoch kehrte er erneut nach Deutschland zurück, um am Jüdischen Landschulheim im Caputh bei Potsdam zu unterrichten.

Nachdem er 1936 nach Schweden emigrierte, konnte er bald schon einen Aufsatz über das ihn leitende Begriffspaar *Stil och analys* publizieren. Doch wirkte er zunächst publizistisch, lehrte Musikgeschichte und Theorie am privaten Konservatorium Stockholm und wurde Mitarbeiter (ab 1953 Hauptredakteur) des Lexikons *Tonkonsten*. Seit 1957 leitete er die Musikabteilung der Volkshochschule im nordschwedischen Piteå, bis er 1965 Lektor am Konservatorium Göteborg wurde. Ein Jahr später wurde er mit grundlegenden *Studien über J. S. Bachs Sonaten für ein Melodieinstrument mit obligatem Cembalo* in Uppsala nochmals promoviert, um zugleich die Lehrbefähigung zu erlangen. Hier konnte er als Dozent bis 1977 den Studenten und Doktoranden seine reichen Erfahrungen und Kenntnisse weitergeben. Dazu übernahm er die Editionsleitung der *Monumenta Musicae Svecicae*, wurde Vorstandsmitglied der Schwedischen Gesellschaft für Musikforschung und 1979 Mitglied der Königlich Musikalischen Akademie, in deren Schriftenreihe 1981 die ihm gewidmete Festschrift erschien.

Einer früheren Brahms-Monographie (1948) folgte 1972 sein Buch *Heinrich Schütz* (deutsch 1975), das sich erneut bemühte, einem weiteren Leserkreis eigene Einsichten und neue Forschungsergebnisse zu vermitteln. Maßstäbe setzten vor allem seine Bach-Studien, die von analytisch begründeten Stilkriterien ausgingen und dabei auch die Resultate der philologisch fundierten Chronologie heranzogen. Seine Untersuchungen ergänzte er durch zahlreiche Aufsätze, bei Bachkongressen war er – zuletzt noch im Jahr 2000 – ein willkommener Gast, und von seiner Anerkennung zeugt es, daß ihm im *Bach-Handbuch* (1999) das Kapitel über die solistischen Solo- und Ensemblewerke zufiel. Seinen weiten Horizont zeigen neben vielen kleineren Beiträgen zahlreiche Aufsätze, die sich auf Mozart wie Beethoven, auf Mendelssohn wie Brahms richteten und zudem neue Musik von Hindemith oder Ligeti in den Blick nahmen. Dazu fanden auch Werke schwedischer Musiker wie J. M. Kraus, H. Ph. Johnson oder Fr. Berwald sein Interesse, und daneben entstanden fast 20 wissenschaftliche wie praktische Ausgaben, von denen gewichtige Bände in den Gesamtausgaben der Werke Bachs und Berwalds hervorzuheben sind. In Publikationen wie in der Lehre wußte er seine analytischen Einsichten mit ideengeschichtlichen Aspekten zu verbinden, und wie aufmerksam er die deutsche Forschung verfolgte, bekundet die lange Reihe seiner Rezensionen aktueller Bücher.

Wer Hans Eppstein begegnete, traf auf einen hellwachen Gelehrten, dessen Liebe zur Musik mit kritischem Scharfsinn vereint war. Dass er wie so viele zur Emigration gezwungen war, blieb für die deutsche Musikwissenschaft ein spürbarer Verlust, dem freilich andernorts ein hoher Gewinn gegenüberstand. Ein warmherziger Nachruf schwedischer Schüler und Kollegen erinnerte dankbar an Eppsteins inspirierende Wirkung als Lehrer und Forscher. Doch auch die deutsche Musikwissenschaft hat Grund, respektvoll eines so vielseitigen wie eigenständigen Kollegen zu gedenken, der seinen Weg zu gehen wusste, ohne seine Herkunft zu vergessen.

## „anno 1707“. Neue Forschungsergebnisse zur Tätigkeit von G. F. Händel in Rom und Florenz\*

von Rashid-S. Pegah (Würzburg)

Bei Forschungen zur barocken Hofkultur in Meiningen und den auswärtigen Beziehungen des Hauses Sachsen-Meiningen untersuchte ich auch die im Folgenden vorzustellende Quelle zu Händels Tätigkeit in Rom und Florenz. Erstmals haben Hannelore Schneider und Alfred Erck auf dieses Reise-Tagebuch hingewiesen.<sup>1</sup> Der Schwerpunkt von deren Monographie *Musiker und Monarchen* liegt indessen auf einer Darstellung der Meiningener Hofmusik während der Jahre 1680 bis 1763. Daher berücksichtigten sie nicht alle Händel betreffenden Einträge.

Mittlerweile scheint es Konsens der Händel-Forschung zu sein, dass der junge Georg Friedrich Händel während der zweiten Jahreshälfte 1706 aus Hamburg abreiste. Der Aufenthalt des gebürtigen Hallensers in Italien währte bis ins Frühjahr 1710. Anfang März war er in Innsbruck, Mitte Juni dieses Jahres nahm Händel ein Engagement als Hofkapellmeister des Kurfürsten Georg Ludwig zu Braunschweig-Lüneburg-Hannover (1666–1727; Kurfürst seit 1698; seit 1714 als George I. König von Großbritannien) an. Soweit die ungefähren Eckdaten des Italien-Aufenthaltes.

Insbesondere während der vergangenen fünf Jahrzehnte gelang es der Händel-Forschung, anhand von Ergebnissen umfangreicher Recherchen in italienischen Archiven und Bibliotheken, wiederholt neu gewonnene Erkenntnisse zu den Berichten der früheren Biographen (wie Mattheson und insbesondere Mainwaring) hinzuzufügen oder diese zu präzisieren. So ergibt sich folgende Chronologie von Händels Reise-Stationen: 1706/07 Florenz, Rom, 1707/08 Rom, Florenz (eventuell Venedig), 1708 Venedig, Rom und Neapel (möglicherweise Florenz), 1709/10 Venedig und Rom.<sup>2</sup>

Kürzlich konnte Ursula Kirkendale, aufgrund ihrer neueren Forschungserträge aus Dokumenten des Archivio Segreto Vaticano, den bisherigen Erkenntnissen zum Verhältnis zwischen Marchese Ruspoli und dem Musiker Händel weitere hinzufügen.<sup>3</sup> Eben zu Händels Tätigkeit unter der Ägide des Marchese Francesco Maria Ruspoli (1672–1731) und des Kardinals Pietro Ottoboni (1667–1740) während des Jahres 1707 werden in diesem Beitrag erstmals Beobachtungen aus der Sicht eines sächsischen Prinzen mitgeteilt.<sup>4</sup>

\* Den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Universitätsbibliothek Würzburg, den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Thüringischen Staatsarchivs Meiningen danke ich für die freundliche Unterstützung bei der Vorbereitung dieses Beitrags. Herrn Prof. Dr. Ulrich Konrad (Bayerische Julius-Maximilians-Universität Würzburg) danke ich für seine kritischen Anmerkungen nach der Durchsicht einer ersten Fassung dieses Beitrages.

<sup>1</sup> Alfred Erck / Hannelore Schneider, *Musiker und Monarchen in Meiningen 1680 bis 1763* (= Hennebergisch-Fränkischer Geschichtsverein – Sonderveröffentlichung Nr. 23), Meiningen 2006, S. 183.

<sup>2</sup> Carlo Vitali, „Italy – political, religious and musical contexts“, in: Donald Burrows (Ed.) *The Cambridge Companion to Handel* (= Cambridge companions to music [ohne Bd-Nr.]), Cambridge 1997, S. 24–44, hier: S. 40–43.

<sup>3</sup> Vgl. Anm. 7.

<sup>4</sup> Alle Händel betreffenden Einträge aus dem Reise-Tagebuch sind im Anhang diplomatisch genau nach dem Original wiedergegeben.

*Aus dem Reise-Diarium des Prinzen Anton Ulrich von Sachsen-Meiningen*  
 1. Zu Händels Tätigkeit in Rom im Frühling und Sommer 1707

Prinz Anton Ulrich kam am 22. Oktober 1687 als jüngster Sohn von Herzog Bernhard I. von Sachsen-Meiningen (1649–1706; reg. seit 1680/81) und dessen zweiter Ehefrau, Herzogin Elisabeth Eleonore, geb. Prinzessin zu Braunschweig-Lüneburg-Wolfenbüttel (1658–1729; Herzogin seit 1681), zur Welt.<sup>5</sup> Am Hof seines Vaters, der in jenem bescheidenen Maß, welches ihm sein Herzogtum erlaubte, als Mäzen tätig war, kam Anton Ulrich bereits im Laufe seiner Kindheit mit Musik in Berührung. Die Leidenschaft zu dieser Kunst kultivierte er ein Leben lang. Dabei nahm er stets die sich ihm bietenden Möglichkeiten wahr, den jeweils aktuellen Musikgeschmack kennenzulernen.<sup>6</sup>

Während der obligaten Kavaliersreise, zu der Anton Ulrich 1705 aufgebrochen war, hielt er sich zur selben Zeit wie Georg Friedrich Händel in Italien auf. In Rom besuchte er mehrfach musikalische Veranstaltungen in verschiedenen Kirchen, bei Angehörigen der päpstlichen Kurie und bei römischen Adligen, darunter die sonntäglichen Konzerte – im Rahmen der *Conversazioni* – im Palazzo Bonelli des Marchese Ruspoli, an der heutigen Piazza Santi Apostoli. In einem Tagebuch, das er ursprünglich „Reiße Beschreibung“ nannte, dokumentierte Prinz Anton Ulrich seine Eindrücke, die er bei seinen Aufenthalten an fremden Orten sammelte; so auch von der Zeit, die er in Rom verbrachte. Während der Monate April, Mai, Juli, August und September notierte er wiederholt Begegnungen mit dem „berühmten Sachsen“.

Der Prinz und der Musiker begegneten einander zum ersten Mal am 24. April 1707; an diesem Sonntag seien Prinz Anton Ulrich und seine Reisebegleiter – so berichtete der Prinz selbst in seinem „Diarium meines Séjours in Rom“ – in den Palazzo des Marchese Ruspoli gegangen, „um eine schöne Music zu hören“. Von den mitwirkenden Musikern hebt er hervor: „den berühmten Saxen“, dessen Namen er damals offenbar noch nicht erfuhr (trotz dessen Berühmtheit), „welcher so wohl auf dem Clavir spielt und daselbst accompagniret“. Diesen habe der Meininger Prinz „auch da gesprochen“. Zudem nennt er an Mitwirkenden: eine Sängerin sowie die Sänger „Paulugi“ und „Pascolinetto“. Die weiteren Musiker erwähnte Anton Ulrich leider nicht namentlich. Bei der genannten Sängerin dürfte es sich um Margarita Durastante (1685/86?– nach 1734) handeln, die seit Januar 1707 in den Diensten des Marchese Ruspoli nachgewiesen ist.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Siehe zu Prinz Anton Ulrich von Sachsen-Meiningen (1687–1763; seit 1746 Herzog von Sachsen-Coburg-Meiningen): G[eorg]. Brückner, *Landeskunde des Herzogthums Meiningen*, Erster Theil. (Die allgemeinen Verhältnisse des Landes.), Meiningen 1851, S. 67–69; Ferdinand Trinks, *Beiträge zur Geschichte des Herzogthums Sachsen-Meiningen-Hildburghausen* (= Schriften des Vereins für Meiningische Geschichte und Landeskunde, 14. Heft), Meiningen 1893, S. 8–10; N. N., „Meiningische Geschichte von 1680 bis zur Gegenwart. Erste Hälfte: Bis zum Regierungsantritt Herzog Bernhards II. (1821).“, in: *Neue Landeskunde des Herzogthums Sachsen-Meiningen. Im Auftrag des Vereins für Meiningische Geschichte und Landeskunde hrsg. vom Vorstand* (= Schriften des Vereins für Sachsen-Meiningische Geschichte und Landeskunde 45), Hildburghausen 1903, S. 216–238; Helmut Müller, „Anton Ulrich – Herzog von Sachsen-Coburg-Meiningen 1746–1763“, in: Detlef Ignasiak (Hrsg.) *Herrscher und Mäzene. Thüringer Fürsten von Hermenegred bis Georg II.*, Rudolstadt & Jena 1994, S. 271–280.

<sup>6</sup> Herta Oesterheld, „Autographe, ja oder nein? – Zur Entstehungsgeschichte und Bedeutung zeitgenössischer Notenschriften aus dem ersten Drittel des 18. Jh. in den Staatlichen Museen Meiningen“, in: *Wertvolle Objekte und Sammlungen in den Museen des Bezirkes Suhl*, Meiningen 1974 (= Südthüringer Forschungen 8 [lies: 9] / 74), S. 91–109; Karl Heller, *Antonio Vivaldi*, Leipzig 1991, S. 344–345; Lawrence Bennett: „A little-known Collection of early-eighteenth-Century Vocal Music at Schloss Elisabethenburg, Meiningen“, in: *FAM* 48/3 (2001), S. 250–302.

Mit „Paulugi“ meinte er den Sopran-Kastraten Francesco („Checchino“) de' Grandis (ca. 1668–1738), für den Alessandro Marcello (1669–1747), venezianischer Intellektueller und Komponist, sein Duetto *La Lontananza* während eines Rom-Besuches im Jahre 1712 komponierte.<sup>8</sup> Dem ebenfalls von Prinz Anton Ulrich erwähnten Kastraten Pasqualino alias Pasqualinetto hatte A. Marcello die Alto-Partie des besagten Duetto zuge-dacht: Pasqualino Tiepoli (ca. 1670–1742), zeitweilig Mitglied der päpstlichen Kapelle.<sup>9</sup> Dass mit dem „berühmten Saxen“ nur der zwei Jahre ältere Georg Friedrich Händel bezeichnet sein kann, geht aus der Charakterisierung als guter Clavir-Spieler hervor und aus dem Tagebuch-Eintrag über das Konzerterlebnis am darauf folgenden Sonntag. Beim Besuch der Sonntags-*Conversazione* im Hause Ruspoli am 1. Mai 1707 wusste Prinz Anton Ulrich nicht allein den Namen des „berühmten Saxen“, sondern auch dessen Geburtsort, und dass der Deutsche die aufgeführte „schöne Music [...] componirt“ hatte.<sup>10</sup> Auch zu dem Sänger Paulucci (alias „Checchino“, eigentlich Francesco de' Grandis) und zu Marchese Ruspoli notierte er Ergänzendes in seinem Diarium. Leider scheint er den Namen der Sängerin, die er nun (italianisierend) als „Cantatrice“ bezeichnet, noch immer nicht erfahren zu haben. Anlässlich dieser *Conversazione* sprach der junge Prinz mit dem Gastgeber im Vorübergehen. Mit dessen Frau, Marchesa Isabella, geb. Cesi, sprach Anton Ulrich jedoch nicht; sie hatte ihr Haar gepudert, weshalb er sie nicht wiedererkannte.

Welche Kompositionen von Händel könnte Anton Ulrich, interpretiert von Margarita Durastante, Francesco de' Grandis und Pasqualino Tiepoli, im Rahmen der sonntäglichen *Conversazione* gehört haben?

So nahe diese Frage liegt, so schwer fällt ihre Beantwortung: Einzig eine Abrechnung, die Antonio Giuseppe Angelini (alias „Panstufato“) am 16. Mai 1707 für das Abschreiben von Kantaten Händels bei Marchese Ruspoli einreichte, belegt, welche Kompositionen des jungen Hallensers bis zu diesem Zeitpunkt zum Repertoire in den *Conversazioni* und zu anderen Anlässen gehörten.<sup>11</sup> Angelini listete sechs Kantaten für Sopran und Basso continuo (HWV 160, 159, 172, 84, 137, 148 [in der Reihenfolge der Abrechnung]) und eine Kantate für Sopran, zwei Violinen und Basso continuo („*Tu fedel? Tu costante!*“ HWV 171) auf. Diese Angaben erlauben keine konkrete Zuordnung

<sup>7</sup> Ursula Kirkendale, „The Ruspoli Documents on Handel“, in: *JAMS*, XX/2 (1967), S. 222–273, hier S. 228 (revidierter Neudruck in: Warren and Ursula Kirkendale, *Music and Meaning. Studies in Music History and the neighbouring Disciplines* (= *Historiae Musicae Cultores*, Band CXIII), Firenze MMVII, S. 287–349); U. Kirkendale, „Handel with Ruspoli: New documents from the Archivio Segreto Vaticano, December 1706 to December 1708“, in: *Studi musicali* XXXII/2 (2003), S. 301–348, hier S. 304 (revidierter Neudruck in: Warren and Ursula Kirkendale [wie oben], S. 361–415); deutsche Fassung: „Händel bei Ruspoli: neue Dokumente aus dem Archivio Segreto vaticano Dezember 1706 bis Dezember 1708“, in: *H/b*, 50. Jahrgang 2004, S. 309–374.

<sup>8</sup> Eleanor Selfridge-Field, *The Music of Benedetto and Alessandro Marcello*. A Thematic Catalogue, Oxford 1990, S. 369. Der zweite Spitzname („Paolucci“) ist auf die zeitweilige Tätigkeit des Sängers in den Diensten des Kardinals Paolucci (vermutlich Fabrizio Paolucci de Calboli [1651–1726; Kardinal seit 1697/98]), 1691–1700 und 1700–1721 päpstlicher Staatssekretär zurückzuführen.

<sup>9</sup> E[nrico]. Celani, „I Cantori della Cappella Pontificia nei secoli XVI–XVIII. (Contin[uazione]. e fine.)“, in: *RMI* XVI (1909), S. 55–112, hier: S. 72. Ergänzend siehe: Don Fader, „Philippe II d'Orléans's „chanteurs italiens“, the Italian cantata and the *gouts réunis* under Louis XIV“, in: *EMc* XXXV/2 (2007), S. 237–250, hier: S. 240. Herrn Prof. Dr. John H. Roberts (University of Berkeley) danke ich vielmals für seinen Hinweis auf diesen Aufsatz.

<sup>10</sup> Zwar notierte Prinz Anton Ulrich nicht *expressis verbis* die Anwesenheit Händels bei der *Conversazione* an jenem ersten Mai-Sonntag 1707, dennoch scheint dieser Eintrag die von Ursula Kirkendale vermutete Aufführung des *Dixit Dominus* (HWV 232) am gleichen Tag „in Frascati for the Spaniards' feast of King Philip's nameday“ (U. Kirkendale, „Handel with Ruspoli“ [wie Anm. 7], S. 318 u. 324) infrage zu stellen.

<sup>11</sup> U. Kirkendale, „The Ruspoli Documents“ (wie Anm. 7), S. 253 (Dokument 1).

einzelner Kantaten zu bestimmten Sonntags-*Conversazioni*. Ob die genannten Sänger Ensemble-Stücke des Sachsen aufführten?<sup>12</sup>

Erst zweieinhalb Monate später, am 15. Juli 1707 erwähnte Anton Ulrich seinen Landsmann Händel erneut. Dieser Tag brachte für den jungen Musiker einen der Höhepunkte seines mehrjährigen Italienaufenthaltes. Die Aufführung seiner *Vesper* zum „Festum Commemorationis Beatæ Mariæ Verginæ de Monte Carmelo“.<sup>13</sup> Die Eintragung im *Diarium* des Prinzen von Sachsen-Meiningen koinzidiert mit der Annahme, dass jene berühmte *Vesper* tatsächlich 1707 aufgeführt worden sein dürfte. Obwohl Hans Joachim Marx 1993 feststellte, dass keine der bis dato bekannten römischen Quellen eine entsprechende Notiz enthalte.<sup>14</sup> Zudem ist aufgrund dieses Eintrages das Datum der Aufführung jener Musik, die Händel dafür komponiert hatte, um einen Tag früher anzusetzen als bislang angenommen.

Bereits zwei Tage später, wiederum ein Sonntag mit *Conversazione* im Palazzo des Marchese Ruspoli, hörte Anton Ulrich „den Hendel von Halle auf dem Clavir spielen“. Weitere Musiker erwähnte er für diesen Tag nicht. Dass Händel bei dieser Gelegenheit für die erlauchten Gäste Solostücke „auf dem Clavir“ spielte, legt die differenzierende Verwendung der Verben „spielen“ und „accompagnieren“ nahe, der zufolge der junge Musiker damals sowohl den Sängern (und weiteren Musikern) „accompagnierte“ (sie begleitete) als auch selbst Cembalostücke „spielte“.

Aus der Tagebuch-Eintragung für den 23. Juli geht Händels Anwesenheit bei dem Fest zur Feier des Heiligen Apollinaris, Bischof von Ravenna, hervor.<sup>15</sup> Zu diesem Anlass erklang in der römischen Kirche Sant'Apollinare alle Terme – wo einst Giacomo Carissimi (1605–1674) als Kapellmeister wirkte – eine besondere Musik.

Offenbar hörte Prinz Anton Ulrich am 7. August 1707 im Rahmen der üblichen Sonntags-*Conversazione* des Marchese Ruspoli wiederum jene Komposition Händels, die er auch am ersten Mai am selben Ort gehört hatte. Wiederum wurde das Stück offenbar von Margarita Durastante und Francesco de' Grandis, genannt Checchino, gesungen.

Bis zur nächsten Begegnung mit Händel vergingen zehn Tage: Am 17. August 1707, einem Mittwoch, erlebte Prinz Anton Ulrich beim Kardinal Pietro Ottoboni, einem anderen höchst bedeutenden römischen Mäzen, wahrscheinlich im Palazzo della Cancelleria, „was Extraordinaires“: Die Aufführung einer geistlichen Musik, „von 9. Meistern gemacht“. Jeder dieser neun Komponisten hatte jeweils eine Arie dazu beigegeben. Einer der Auserwählten war der junge Händel, dessen Arie der (bereits erwähnte) Alt-Kas-

<sup>12</sup> Colin Timms („Handel and Steffani: a new Handel signature“, in: *MT*, April 1973, No. 1562, Vol. 114, S. 374–377, hier: S. 374 u. 376) schlug als Datierung für die Duetti „*Sono liete, fortunate*“ (HWV 194) und „*Troppo cruda, troppo fiata*“ (HWV 198) „early 1707“ (HWV 194) und „c 1707–9“ vor. Donald Burrows („Handel and Hanover“, in: Peter Williams [ed.] *Bach, Handel, Scarlatti: Tercentenary Essays*, London 1987, S. 35–59, hier: S. 59) vermutet indessen eine Entstehung während Händels Tätigkeit als kurfürstlicher Kapellmeister in Hannover.

<sup>13</sup> Andrea Palent, „Die italienischen und lateinischen Kirchenstücke im Gesamtschaffen von Georg Friedrich Händel“, in: *Hjb* 31. Jahrgang 1985, S. 63–87; J. Merrill Knapp, „Handel's Roman Church music“, in: *Händel e gli Scarlatti a Roma. Atti del convegno internazionale di studi* (Roma, 12–14 giugno 1985) a cura di Nino Pirrotta e Agostino Ziino, Firenze MCM-LXXXVII, S. 15–27, bes. S. 23–27; Graham Dixon, „Handel's Music for the Feast of Our Lady of Mount Carmel“, in: *Händel e gli Scarlatti a Roma* (wie vorangehend), S. 29–48; G. Dixon: *Handel's music for the Carmelites. A study in liturgy and some observations on performance*, in: *EMc* XV/1 (1987), S. 16–29; Juliane Riepe, „Kirchenmusik im Rom der Zeit Händels: Institutionen, Auftraggeber, Anlässe. Einige Bemerkungen“, in: *Hjb* 46. Jahrgang 2000, S. 11–32, besonders S. 27; Donald Burrows, „The ‚Carmelite‘ Antiphons of Handel and Caldara“, in: *Hjb* 46. Jahrgang 2000, S. 33–47, besonders S. 33–40.

<sup>14</sup> Hans Joachim Marx, „Händels lateinische Kirchenmusik und ihr gattungsgeschichtlicher Kontext“, in: *Göttinger Händel-Beiträge*, Band V (1993), S. 102–144.

<sup>15</sup> Inzwischen wird dieses Patronats-Fest am vierten Oktober eines jeden Jahres gefeiert.

trat Pasqualino am Ende der Veranstaltung sang. Nach der Beschreibung im *Diarium* war diese außerordentliche Musik ein Oratorium anlässlich des Festes Mariæ Himmelfahrt, dessen erster und zweiter Teil jeweils vier Arien umfasste; Händels Arie fungierte als Epilog. Für den zweiten Teil des Oratoriums hebt die Tagebucheintragung des Meininger Prinzen die Mitwirkung der beiden schon genannten Kastraten explizit hervor. Doch welche Komposition von Georg Friedrich Händel mag bei dieser Gelegenheit erklingen sein? Aufgrund der hier erstmals veröffentlichten Angaben, liegt die Annahme nahe, die fragliche Musik, die der „caro Sassone“ für Ottoboni komponierte, mit dem als geistliche Kantate eingeordneten *Recitativo ed Aria* „*Ah, che troppo ineguali / O del ciel Maria regina*“ (HWV 230) zu identifizieren; zumal der Text ein Lobpreis Marias als Königin des Himmels ist. Verfasser dieses Textes könnte der im *Diarium* nur mit seinem geistlichen Grad genannte „gewisse Abbé“ gewesen sein. War dies der von Ursula Kirkendale als möglicher Autor einiger Texte von Kantaten Händels namhaft gemachte Abbate Francesco Xaverio Mazziotti?<sup>16</sup>

Den ersten Sonntagabend des Septembers 1707 verbrachte Prinz Anton Ulrich einmal mehr bei einer *Conversazione* des Marchese Ruspoli. In seinem *Diarium* nennt er nur Händel, der auf dem Cembalo gespielt habe. Waren es vielleicht wieder Solostücke, die für Clavier, zu Gehör kamen?

Während der folgenden sieben Wochen hielt sich Anton Ulrich zeitweilig im Süden Italiens auf. So besuchte er unter anderem Neapel.

Für den vorletzten Sonntag des Oktobers 1707 notierte der Prinz wieder einen Besuch bei der *Conversazione* Ruspolis in Rom. Jedoch habe er Georg Friedrich Händel nicht angetroffen, „weil er nach Florenz gereißet“. Händel war vor dem 19. Oktober nach Florenz abgereist, wo er die Aufführungen seiner ersten italienischen Oper zu leiten hatte.

## 2. Zu den Aufführungsdaten von *Vincer se stesso è la maggior vittoria*

Die bislang bekannten Tatsachen und Überlegungen zu den Aufführungsumständen von Händels erster italienischer Oper sind kürzlich von Rainer Heyink dargelegt worden.<sup>17</sup>

Demnach ließe sich die Erstaufführung bisher nicht exakt datieren. In der Vergangenheit seien die Monate Oktober, November und (Anfang) Dezember als Deutung der entsprechenden Information auf dem Titelblatt des Textdruckes („*Rappresentato | IN FIRENZE | NELL'AUTUNNO | Dell'Anno 1707.*“) genannt worden. Vor diesem Hintergrund sind Anton Ulrichs Notizen über die Aufführungen der ersten italienischen Oper von Georg Friedrich Händel in Florenz, wie auch die entsprechenden Eintragungen in der Reiserechnung, besonders bedeutend für die Händel-Forschung. Erstmals lassen sich damit Aufführungsdaten – mindestens für zwei Darbietungen – konkret angeben, überdies ist es die bislang einzige Quelle zur unmittelbaren zeitgenössischen Rezeption jener Oper. Entsprechend bedauerlich ist, dass der Prinz sein Tagebuch nach dem

<sup>16</sup> U. Kirkendale, „Handel with Ruspoli“ (wie Anm. 7), S. 346.

<sup>17</sup> Rainer Heyink, „Georg Friedrich Händels *Rodrigo*: Anmerkungen zur Entstehungsgeschichte, Quellenlage und Rekonstruktion“, in: *HJb* 49. Jahrgang 2003, S. 327–339. Ergänzend siehe: Hans Joachim Marx und Steffen Voss, „Eine neue Quelle für Händels Oper *Rodrigo* (1707)“, in: *Göttinger Händel-Beiträge*, Band X (2004), S. 67–80, besonders S. 67 u. Anm. 5 (S. 68).



13. November 1707 nicht mehr weiterführte, und sich anhand der Reiserechnung für die drei übrigen Opernbesuche allein ungefähre Daten angeben lassen.

So notierte Anton Ulrich für Mittwoch, den 9. November 1707, den Besuch einer Oper mit dem Titel: *Vincer se stesso è la maggior vittoria*. Auch das Sujet resümiert er knapp: Er nennt die Personen Rodrigo und Florinda sowie Giuliano, der die Mauren nach Spanien hereingelassen habe. Mit der, dem Libretto zugrunde liegenden historischen Episode begannen während des Jahres 711 fast acht Jahrhunderte maurischer Herrschaft über den Süden Spaniens. Der von Anton Ulrich festgehaltene Titel entspricht dem des Libretto-Drucks zu Händels erster italienischer Oper, wie er seit der Identifizierung des Florentiner Textbuches, die Reinhard Strohm 1974 bekannt gab,<sup>18</sup> auch der Händel-Forschung geläufig ist. Zudem sind Rodrigo, Florinda und Giuliano Protagonisten dieses nach Francesco Silvani (ca. 1660– vor 1744) bearbeiteten drama per musica. Dieses musikalische Schauspiel, wahrscheinlich im Teatro Cocomero aufgeführt, beurteilte der Musik liebende Prinz aus Meiningen positiv: „da zwar das Theatrum klein, aber die opera hübsch [...]“. Aus heutiger Sicht scheint das Adjektiv „hübsch“ überraschend stimmig zu der Einschätzung des Granprincipe Ferdinando de' Medici (1663–1713) über Händels musikalisches Talent zu passen: „un' intelligenza più che mediocre dalla musica“ (ein mehr als mittelmäßiges Einsichtsvermögen in die Musik).<sup>19</sup> Indessen fällt das Schweigen auf, mit dem Anton Ulrich über die Autoren der Oper hinweggeht. Eingedenk seiner oben erwähnten (mindestens flüchtigen) persönlichen Bekanntschaft mit Georg Friedrich Händel, bleibt die Frage, weshalb er ihn nicht auch in Florenz als Komponist von *Vincer se stesso è la maggior vittoria* in seinen Aufzeichnungen vermerkte? Noch erwähnte er den Musiker an einem der folgenden Tage. Und dies, obwohl er von Händels Anwesenheit in Florenz wusste!

Zumindest verdankt die Nachwelt Anton Ulrich noch einen zweiten Aufführungsbeleg für (Freitag) den 11. November 1707 sowie drei weitere entsprechende Belege für den Zeitraum vom 13. bis zum 22. des Monats. Folglich kamen Norma Wright und Robert Lamar Weaver den Tatsachen recht nahe, als sie 1978 die Angabe „autunno“ (Herbst) auf dem Titelblatt des Textdruckes als die Monate November und Dezember bezeichnend, auffassten.<sup>20</sup> Im letzten Eintrag in seinem Tagebuch, für den 12. November 1707, erwähnte Prinz Anton Ulrich den Besuch einer Sprechtheater-Aufführung. Als Titel der aufgeführten Comoedia nennt er *Dottore volante* (Der fliegende Arzt). Dabei dürfte es sich um eine einaktige Farce handeln, die in einer französischen Bearbeitung (*Le Medecin volant*) Jean Baptiste Poquelin genannt Molière (1622–1673) zugeschrieben wurde. Wie der Meininger Prinz ausführte, wurden die Komödien – oder zumindest diese Aufführung – nicht von Frauen besucht: „Weil auch die Männer die Weiber machen,

<sup>18</sup> Reinhard Strohm (übers. v. Lorenzo Bianconi), „Händel in Italia: nuovi contributi“, in: *RIM*, Vol. IX (1974), S. 152–174, hier: S. 156–160. Siehe auch: R. Strohm, „Händel und seine italienischen Operntexte“, in: *HJb* 21./22. Jahrgang 1975/76, S. 101–159, hier: S. 106–108; ders. (übers. v. Giovanni Morelli), „Il viaggio italiano di Handel come esperienza europea“, in: *Händel in Italia. 3° Festival Vivaldi* (Venezia–Settembre 1981), Note, Studi, Testi Poetici, hrsg. v. Giovanni Morelli, S. 60–71; R. Strohm, „Handel's Italian journey as a European experience“, in: ders., *Essays on Handel and Italian opera*, Cambridge 1985, S. 1–14.

<sup>19</sup> Carlo Vitali und Antonello Fùrnari (übers. v. J. Riepe), „Händels Italienreise – neue Dokumente, Hypothesen und Interpretationen“, in: *Göttinger Händel-Beiträge*, Band IV (1991), S. 41–66, hier: S. 63–64.

<sup>20</sup> Robert Lamar Weaver and Norma Wright Weaver, *A chronology of music in the Florentine theater 1590–1750. Operas, prologues, finales, intermezzos and plays with incidental music* (= *Detroit studies in music bibliography*; Nr. 38), Detroit, Michigan 1978, S. 210.

und deswegen gar Zu Viel Zoten seyn, so kömmt gar keine Dame hinein“. Nach dem Theaterbesuch aß Anton Ulrich zu Abend. Der Abend klang – im wahrsten Sinne des Wortes – mit einer musikalischen Darbietung aus: In Florenz anwesende Adelige aus dem römisch-deutschen Reich und deren Bedienstete machten Musik auf Lauten und Waldhörnern. Vorbereitend trug Anton Ulrich noch das Datum des folgenden Tages in seinem Buch ein. Mit diesem Datum enden seine Aufzeichnungen. Allein die erhalten gebliebenen Abrechnungen informieren noch über den weiteren Verlauf der Reise. Laut diesem Dokument hatte der Prinz bei seinem ersten Opernbesuch in Florenz, am 9. November 1707, zwei Exemplare des Textdruckes und zur Erfrischung Limonade gekauft. Auch der zweite Opernbesuch am 11. November lässt sich in der Reiserechnung verifizieren. Vor seiner Abreise aus der berühmten Stadt am Arno besuchte Anton Ulrich die Oper, laut der Reiserechnung, noch dreimal. Leider sind die Einträge in der Abrechnung häufiger nur subsumierend datiert. Somit lassen sich die besagten Aufführungen immerhin dem Zeitraum vom 13. bis zum 22. November 1707 zuordnen. Die im Diarium notierten Opern-Aufführungen fanden an einem Mittwoch (9. November 1707) und an einem Freitag (11. November 1707) statt. Sofern diese als feste Wochentage den Darbietungen der Oper vorbehalten gewesen sind – der Besuch der Komödie fiel auf einen Samstag – kämen der 16. (Mittwoch) und der 18. (Freitag) November als weitere Aufführungstermine in Betracht. Da sonntags vermutlich keine Aufführungen geboten wurden, wäre als dritter Wochentag (bei nicht unmittelbar aufeinander folgenden Tagen) der Montag in Erwägung zu ziehen. Auf einen Montag fielen 1707 jeweils der 14. und der 21. November.

Dass es sich jeweils um dieselbe Oper gehandelt haben wird, legt der einmalige Erwerb des Textdruckes nahe.

### 3. Begegnung mit einem Händel-Interpreten

Während Georg Friedrich Händel noch in Italien weilte, kehrte Prinz Anton Ulrich von Sachsen-Meiningen wieder in seine Heimat zurück und beteiligte sich bald nach seiner Rückkehr am Spanischen Erbfolgekrieg – anlässlich dessen ersten Friedensschlusses von Utrecht 1713 Händel sein erstes (englischsprachiges) *Te Deum* (HWV 278) und *Jubilate* (HWV 279) komponieren würde. Auch über diesen Abschnitt seines Lebens, die Teilnahme an den Kampfhandlungen im Rheinland, führte der Prinz ein Tagebuch, mit dem Titel: „Journal de Campagne 1709“. <sup>21</sup> Anfang Dezember machte Anton Ulrich am kurpfälzischen Hof in Düsseldorf seine Aufwartung. Am Nikolaustag 1709 bekam er morgens Besuch von einem adeligen Mitglied des Hofstaates des Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz (1658–1716; reg. seit 1690) sowie von einem der berühmten Kastraten aus der kurfürstlichen Hofkapelle: Valeriano Pellegrini (ca. 1663–1746). Dieser Sopranist trat bereits drei Wochen später, am 26. Dezember 1709, im Teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo, dem renommierten Opernhaus Venedigs, als *Nerone* (Nero), bei der Premiere des „drama per musica“ *Agrippina*, der zweiten italienischen Oper von

<sup>21</sup> Thüringisches Staatsarchiv Meiningen: Geheimes Archiv Meiningen XV O 2.

*Tagebuch des Prinzen Friedrich Wilhelm* [lies: Anton Ulrich] 1709. [Pappeinband, mit Pergament bezogen; H: 16 cm, B: 10, 3 cm; 2 Vorsatzbll., beidseitig beschrieben, 2 leere Bll., 162 gezählte Bll., beidseitig beschrieben, 7 leere Bll.; Titel auf fol. 1r: *Journal de Campagne | 1709.*“].

Georg Friedrich Händel, auf. Noch 1712/13 sang Valeriano Pellegrini in London Hauptrollen in drei Opern Händels. Inzwischen zeichnete sich der Prinz aus Meiningen weiterhin auf Schauplätzen des Spanischen Erbfolgekrieges aus.

\*

Nachdem Anton Ulrich von den Kriegsschauplätzen an den Meininger Hof zurückgekehrt war, spitzten sich die Erbauseinandersetzungen mit seinen Brüdern zu.<sup>22</sup> Weitere Probleme machte seinen Verwandten die 1711 geschlossene Ehe mit einer Hauptmannstochter<sup>23</sup> – deren Schwester war übrigens mit Georg Caspar Schürmann (1671/72–1751), herzoglicher Hofkapellmeister in Wolfenbüttel, verheiratet. Starrsinnig weigerte sich Anton Ulrich indessen, den Forderungen nach einer Auflösung der Ehe nachzugeben. Er hielt sich nun überwiegend in Frankfurt am Main und in Wien auf. Zwar erlangte Anton Ulrich 1727 vom Kaiser die Nobilitierung seiner Ehefrau, doch wurde deren Adelsprädikat später wieder zurückgenommen. Besonders schwerwiegend waren die Streitigkeiten zwischen Anton Ulrich und seinem ältesten Bruder, dem regierenden Herzog Ernst Ludwig I. (1672–1724; reg. seit 1706).<sup>24</sup> Schließlich gelangte Anton Ulrich im Jahre 1746 doch noch zur Alleinregierung, die er von Frankfurt am Main aus führte. Die anderthalb Jahrzehnte seiner Regierung überschatteten Kleinkriege gegen das Herzogtum Sachsen-Gotha-Altenburg und Auseinandersetzungen um die vormundschaftliche Regentschaft im Herzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach.<sup>25</sup>

Neben diesen unerfreulichen äußeren Ereignissen pflegte Anton Ulrich weiterhin seine musischen Neigungen. So erwarb er in Wien und Prag wiederholt Abschriften von geistlicher und weltlicher Vokal- und Instrumentalmusik. Dass er sich dabei auch weiterhin für das kompositorische Schaffen jenes jungen Sachsen aus Halle interessierte, dem er einst in Rom begegnet war, belegen ein Eintrag in einem der Musikalienverzeichnisse von Anton Ulrich und eine erhaltene Abschrift der Partitur von *Giulio Cesare in Egitto*, die er nach der Wiederaufführung in Wien 1731 erwarb. Der Eintrag erwähnt ein *Concerto a IV.* für Oboe, zwei Violinen und Basso continuo.<sup>26</sup> Leider befindet sich dieses Instrumentalwerk nicht unter den heute noch in Meiningen erhaltenen Musikalien aus der bedeutenden Sammlung von Herzog Anton Ulrich, die nach seinem Tod am 27. Januar 1763 in seine Heimatstadt verbracht wurde und glücklicherweise nicht dem Abtransport der Meininger Bibliothek 1945 durch sowjetische Militärs zum Opfer fiel.

<sup>22</sup> Vgl. zum Folgenden die in Anm. 5 genannte Literatur.

<sup>23</sup> Vgl.: [N. N.] *Des Gesamten Fürstlichen Hauses Sachsen gründlicher Bericht, was wegen Des Herrn Hertzogs Anton Ulrichs zu Sachsen=Meiningen, Vor Seine mit Philippinen Elisabeth Zeserin [lies: Cæsarin] erzeugte Kinder, ausgebrachten Legitimations= und Standes=Erhebungs=Diplomatis vorgegangen, Samt nöthiger Abfertigung der anderseitigen Pro colorando Recursu ad Comitia im Druck distribuirten Repraesentation.* [o. O.] 1745.

<sup>24</sup> Vgl.: [N. N.] *Pro Memoria Die zwischen des Regierenden Herrn Hertzog Ernst Ludwigs zu Sachsen Coburg Meiningen Durchleucht/ und Dero jüngsten Herrn Brudern/ Hertzog Anthon [lies: Anton] Ulrichen/ seither einigen Jahren entstandene Differentien überhaupt/ in specie aber den von ermeldten jüngsten Herrn Hertzog in Neuigkeit Occasione des Adelic] hundischen Lehen Heimfalls abermahls unternommenen ärgerlichen Unfug/ und wiederrechtliche [lies: widerrechtliche] contraventiones pactorum Domus, und Attentata, betreffend.* [o. O. u. J. [1722?]].

<sup>25</sup> Vgl.: [N. N.] *Kurtze Information über die Rechts=gegründete Ursachen, welche Herrn Herzog Anton Ulrichs Zu Sachsen=Coburg=Meiningen Hoch=Fürstliche Durchlaucht veranlassen, Sich In die Activität der Ihro zustehenden Vormundschaft, über des minderjährigen Herrn Erb=Prinzen zu Sachsen=Weymar und Eisenach Durchlaucht, Auch der damit verknüpften Landes=Administration zu setzen, und hierdurch Der von Sachsen=Saalfeld tentirten Ingestion vorzuziehen.* Meiningen, den 8. Octobr[is]. 1749.

<sup>26</sup> Siehe Anhang.

## ANHANG

Thüringisches Staatsarchiv Meiningen  
Geheimes Archiv Meiningen  
XV O 1

fol. 1r

~~Reiße~~ Beschreibung | der Städte und dörrffer, | die ich auf meinen reisen *ren contre* | Wie auch  
[über der Zeile nachgetragen: alle(s)] des jenigen, | Was sich *remarcabels*, | auf der reise zugetra-  
gen hat. | Nebst *specification* der | meilen, [über der Zeile nachgetragen: und] wie weit ein ohr  
von | andern entlegen *ppp*

ff. 269.r–516r

*Dyarium* meins *Séjours* ~~Von~~ [über der Zeile ersetzt: in] Rom.

fol. 348r

[d(en). 23 April(is): (1707.)]

[Kirche *San Giovanne in Laterano*]

[...] hab ich die schöne orchel in der Kirche gesehe[n] darauf 2. auf Zweye[n] *Clavire[n]* Zu gleich  
sPielte[n] [...]

ff. 354r–354v

[d(en). 24. April(is). (1707.)]

[...] sind wir Zu de[n] *Marqaisen* ~~Rospili~~ *Rospili* gefahr[en] um eine schöne *Music* Zu hör[en]  
wir sind aber noch Zu früh kom[m]e[n], und als wir [r auf e] ~~darauf~~ [über der Zeile ersetzt: des  
wege[n]] nach hauß gefahr[en], sind wir mit *M[onsieu]r. Blom* 2. Stundt darnach wieder hin  
kom[men], und ohne uns anzumelde[n] durch das *Zim[m]er* wo die *Music* war gegang[en], wo  
gar viel ~~Leute~~ *Cavallier* und *Dames* war[en], darunter 2. *Marqaisen*, es kame[n] auch dahin der  
*Card[inal]. Otto boni, de la Tremouille*, und *Giudici*, welcher Letzte er sonst *Vicere* in *Sicilie[n]*  
gewese[n], und ware[n] sie in ihr[en] *Abbeès* Kleider[n] daselbst, mit roth[en] *Callotiche[n]* und  
roth[en] Strümp[en] | die *Fr[au]*. Von hauß welche gar jung so wohl als ihr man[n] war auch  
daselbst, ich hab auch da gesProch[en] den berumte[n] *Saxen* welcher so wohl auf dem *Clavir*  
sPielt und daselbst *accompagniret*[,] es war auch daselbst eine Sängerin, *Paulugi*, oder *Pascolinet-*  
*to* [etc.]. diese *Music* wird alle Sontag gemacht; und sind wir davon um 12. vhr nach hauß ~~nach~~  
kom[m]e[n].

ff. 362r–363r

[d(en). 1. Maii. (1707.)]

[...] um 9. Uhr sind wir 2. allei[n] zu den *Marchese Rospili* gefahr[en], der sonst *Marescotti*  
geheiß[en] | aber den Nahmen seines ~~Vettern~~ [über der Zeile ersetzt: *oncles*] angenom[m]en,  
weil er ihn mit der *condition* 3. *Million* Verschafft, wo die schöne *Music* gehört die der teütsche  
*Hendel* Von *Halle* compon[n]irt, und welche gesunge[n] worden von einer *Cantadrice* und *Paul-*  
*lucci* desse[n] rechter Nahm *Chichino*, ich hab den *Marchesen* *enpassent* angesProche[n], aber  
nicht die *Marquesen* weil ich sie nicht gekan[n]t wege[n] ihres gebutert[en] Haars, es waren da  
der *Card[inal]. Ottoboni* und *Card[inal]. de la Tremuille* mit ander[n] *Princessin* und *Dames* ~~und~~  
[über der Zeile: und] mit Viel[en] *Cavalliers* Von dar sind wir nach hauß gang[en].

fol. 450v

[d(en). 15. Iulÿ: (1707.)]

[...] und als ich mich um 6. uhr wieder angethan, bin ich gefahr[en] auf die *Piazza dell' Populo*,  
wo mich in die runde Kirche rechter handt begeben[,] dere[n] 2. sind, diese heißt [über der Zeile

hinzugefügt: *la*] *Madonna dell'Elementini* [über der Zeile korrigiert: *Carmi*], wo ein Fest und eine schöne *Music* war, dar bey der teütsche *Hendel* von Halle die *Music* dirigirte. der *Card[inal]*. *Ottoboni* hat im Vorbey gehe[n] daselbst mich angesProch[en] [Zusatz zwischen den Zeilen: ich hab daselbst geredet mit des *Advocat Dorto*(?) seynem Stiefsohn, und eine(n) gewisse(n) französisch(en) *Marquis*] [...]

ff. 451r–451v

d[en]. 17. Julÿ. [1707.]

[...] habe[n] wir eZl[iche]. *tour* durch die Stadt gethan, weil es noch Zu früh Zum *Marchesen Ros;*, | *poli* in die *Music* Zu fahr[en], da ~~un~~ hin uns erst um halb 10 begeben[en], da e[nachträglich] hinzugefügt: t[zl[iche]. wort mit ihr und mit ihm gesProche[n], ich hab auch da den *Hendel* Von halle auf dem *Clavir* sPiele[n] gehört, es ist auch der *Card[inal]*. *Otto boni* dagewese[n], und sind um halb mitternacht nach hauß kom[m]e[n],

fol. 453r

d[en]. 23. Julÿ. [1707.]

Hab ich den SPrachmeister Verseümet, weil wied[er] mit *M[onsieu]r. Blom* um 11 Uhr ins *Collegium Apollinare* gefahr[en], wo das Fest dieses heyl[igen]. war, und habe[n] wir daselbst, in der Vorig[en] *loge* der *Music* Zugehört, da der *graf Auersberg* und der *baron Imhof* war, ich hab das gesProch[en] den teütsch[en] *Musicum Hendel* den *Pauluzzi*, nebst ander[en] *virtuoson*, Zuletzt ist auch gekom[m]e[n] der *Pater Rector* Vom *Collegio* der uns biß an die Kutsche beg [über der Zeile: K] begleitet, Zu Mittag habe[n] wir in *Monte d'oro* gesse[n] [...]

ff. 467v–468r

[d(en). 7. Aug(usti): (1707.)]

[...] und hernach um 10. mit *M[onsieu]r. Blom* zum *Marchesen Rospoli* in die *Music* gefahr[en], da [a auf en] so wohl ihn als sie gesProch[en], der *M[onsieu]r. Hendel* hat seine *compagnirte* [über der Zeile korrigiert: *onirte*] *Music* die wir schon einmal gehört, gemacht, es war daselbst der *Card[inal]*. *Otto boni* und *Colonna*, die Prinzessin *S<sup>an</sup>. Martino Carbegna*, die *Marchese Aquaspari*, nebst andern *Damens*, hab auch daselbst gesProch[en], den *Marchesen Bon Giovan* ni desse[n] Sohn *Cam[m]erherr* beym Keyser worde[n], der uns *invidirt* in eine *Music* die er uf den Mittwoch nachmittags in der Kirche *S[an]. Laurenzo in Damis* mach[en] wollte, es were[n] | ~~auch~~ es hat daselbst gesunge[n] der *chichini* und des *Marchesen Rospoli* seine Sängerin, es war[en] da Viel[e] teütsche, und Englische und andere *Cavallier* darunter auch der Hertzog *Viani* der den franZoisch[en] orden hat, und sind wir um Mitternacht wied[er] nach hauß gefahr[en].

ff. 485r–485v

[d(en). 17. Aug(usti): (1707.)]

[...] Von dar gefahr[en] in die *Music* des *Card[inal]*. *Ottoboni*, wo,, [über der Zeile ergänzt: ihn] daselbst gesProch[en] so wohl als den *M[onsi]g[no]r[e]. Bianchini*, der mich des follgenden tags,, [über der Zeile ergänzt: bestellt] mir follgends des Pabsts bücher zu weis[en] es war daselbst was *extraordinaires* den die *Music* war von 9. Meister[n] gemacht, und hat ein iedweder eine *Aria componiert* [nn auf ng], es wurte der halbe theil gesung[en], und dan[n] hielt ein gewisser junger *Abbeè* eine Italiänische *oration*, die him[m]elfarth *Mariæ* betreffend, nach welche[r] wied[er] der andere theil gesung[en] wurte, Von dene Vorig[en] *Stim[m]e[n]*, nem[m]lich Von *Pascolino*, und *Pauluggi*, darauf ein gewisser *Abbeè* auf das *sujet* Lateinische *verse* | sagte, dem 4. andere,, [über der Zeile ergänzt: geistl[ichen]] die bey ihm saße[n], es in *Italiänisch[en] versen* nach thate[n], und ferner 3. wetliche [lies: weltliche] die gegen ihne[n] über saße[n] des gleich[en] thate[n], und wieder Zu lezt 3. andere geistl[ichen]. die hinter dem erst[en] stunden auch *verse recitirt[en]*, worauf des *Hendel* seine *Aria* Von dem *Pascalino* allei[n] gesung[en] worde[n], den Vornehmst[en] die Zu hört[en] hat man Stühle gesezt, und war

mei[n] Nachbar Zur Linck[en] handt, der älteste bruder von dem *Marchese Rospoli* . . . .  
 es war daselbst *rinfrasco*, Viel teütsche und andere *Cavalliers* und ware[n] bey dem *Card[inal]*.  
 drin[n]e[n], die *Princess San Martino*, und die *Marchese Rospoli*, da *M[onsieu]r. Ebner* uns mit-  
 einander nach hauß begeb[en], *M[onsieu]r. Kroll* hat auch Von *General Degenfeld* von *Venedig*  
 brieffe bekom[m]e[n].

ff. 509v–510r

d[en]. 4. *Sept[embris]*. [1707.]

[...] ~~ich hab auch wolle[n]~~ in [über der Zeile korrigiert: weil ich] der [aus die korrigiert] *Academie degli Arcati* Zu höre[n] wolle[n], aber wege[n] des große[n] Regens ist es unter bliebe[n] [Einfügung: es ist auch der *Tagliboschi* bey mir gewese[n].] darnach ,, [über der Zeile ergänzt: um 7. Uhr] Zum Graf *Bentivoglio* gefahr[en] er darauf ~~gefahren~~ in die *Music* des *Marchesen Rospoli* da runter andern Viele[n] teütsch[en] die grafen *Röder* die ,, [über der Zeile ergänzt: Von] *FlorenZ* kom[m]en gesProche[n] ,, [über der Zeile ergänzt: so wohl als auch die *Marchesen Rospoli*] es hat auch daselbst der *hendel* auf dem *Clavir* gesPielt, und waren da | sehr Viel leüt. Von dar nach hauß gefahren

fol. 585r

d[en]. 23. *Octobr[is]*. [1707.]

darauf an mein[em] *Journal* geschrieb[en], biß gege[n] abend, da ich in die *Music* bey de[m] *Marchese Ruspoli* gefahre[n], da den *Hendel* nicht mehr geseh[en], weil er nach *FlorenZ* gereißet.

ff. 622v–638r

*Continuation* meines *Journal* | und Zwahr werendes meines | aufenthalts Zu *FlorenZ*.

fol. 631v

d[en] 9 *November* [1707.] Mittwochens

[...] darnacher sind wir wied[er] nach hauß gang[en], da mit der übrig[en] *Compagnie* und *M[onsieu]r. Kroll* in die *opera* gange[n], da ZWar das *Theatrum* klein, aber die *opera* hübsch, und war die *Historia* Von der *Roderich* und *Florinta* mit dem *Iuliano* der die *Maur[en]* in *SPani[en]* hin[n]ein gebracht, die *opera* hieß *vincer se stesso è la maggior Vittoria* darnach nach hauß gang[en] und mit der ander[n] *Compagnie* Zu abends gesse[n]

ff. 632v–633r

[d(en). 11. *9br[is]*. [1707.]

[...] darnacher nach hauß gang[en], und Zu abends mich wieder mit der vorig[en] *Compagnie* in die *opera* begeb[en], da uns | wieder auf das *Parterr* gesetzt, nach derselbig[en] hab[en] wir mit der *ordinaire[n]* *Compagnie* Zu abends geße[n].

ff. 637v–638r

[d(en). 12. *9br[is]*. [1707.]

[...] Zu abends allei[n] in die *Comoedia* gang[en] da man den *Dottore Volante* gesPielt, das *Theatru[m]* ist sehr klein, und sind gar kleine *logen*, weil auch die Männer die Weiber mach[en], und deßwegen gar Zu Viel *Zod[en]* seyn, so köm[m]t gar | keine *Dame* hin[n]ein darnacher wied[er] herauß gang[en] wo Zu abends mit ein ander gesse[n], Nach demselbig[en] hat der kleine *Wertenburg* und der graf *Hojos* auf der laude[n] gesPielt, und darauf der *Baron ArtZ* mit sein[en] *Laquey[en]* auf de[n] *waldhor[n]* geblase[n],  
 d[en]. 13. *9br[is]*.

## Geheimes Archiv Meiningen

XV T 35

Reise-Rechnungen des Herzogs Anton Ulrichs.

[nicht foliiert]

Reyße Rechnung | Des Durchleuchtigsten Fürsten und Herrn, | Herrn | ANTHON ULRICHS |  
Hertzogens Zu Sachßen, [...] | von Annis 1705. 1706. 1707. | und 1708. [...]

Berechnung der Gelder [...]

pag. 74.

9. [Novembr(is). A(nn)º. 1707.]

die opera Zu FlorenZ zu sehe[n]

4 [Pauli.],, 10 [Soldi.],, \_\_

vor Zwey Exemplar der opera

2 [Pauli.],,

Vor Limonate daselbst

1 [Pauli.],,

<11. [Novembr(is). A(nn)º. 1707.]>

Jn die opera

4 [Pauli.],, 10 [Soldi.],, \_\_

<12. [Novembr(is). A(nn)º. 1707.]>

Jn die Comedie vor eine Person

15 [Soldi.],,

13. [(bis 22.) Novembr(is). A(nn)º. 1707.]

Jn die opera vor drey Persone[n]

6 [Pauli.],, 15 [Soldi.],,

Jn die Comedie vor 3. Persone[n]

2 [Pauli.],, 5 [Soldi.],,

Jn die opera vor 3. Persone[n]

6 [Pauli.],, 15 [Soldi.],,

Jn die Comedie Zwey Billets

2 [Pauli.],,

Jn die opera mit dem Cavag[lie].<sup>re</sup> Ughi 3 billets

6 [Pauli.],,

23. [Novembr(is). A(nn)º. 1707.]

## Geheimes Archiv Meiningen

XV O 2

Tagebuch des Prinzen Friedrich Wilhelm [lies: Anton Ulrich] 1709.

(Titel auf fol. 1r: *Journal de Campagne* | 1709.)

fol. 158v

[Düsseldorf] den. 6<sup>te</sup>[en]. [Decembris] Früh morgens ist der H[err]. Von Sielgemann, und der  
Castrat Valleriano bey mir gewesen [...].

## Geheimes Archiv Meiningen

XV T 49

Catalogus | von | gebundnen und Ungebundnen | Musicalien | so Anno 1728. von Wien mit |  
zurück gebracht worden.

fol. 300v

[Uneingebundene Musicalien | II. Stuck (lies: Stücke) vor Instrumente.]

5. Concerto a IV. Oboé obligato, 2. Violini e Basso. del Sig[no].<sup>r</sup>

Hendel.

# Charles Tournemires Symphonien und die symphonische Tradition in Frankreich – Eine Annäherung

von Paul Thissen (Paderborn)

Charles Tournemires Symphonien stellen ein höchst anspruchsvolles und komplexes Korpus dar, das bis auf den heutigen Tag in der musikwissenschaftlichen Forschung, wenn man einmal von einigen Bemerkungen Peter Josts zur *Siebten Symphonie*<sup>1</sup> und Brian Harts analytisch eher unergiebigem Ausführungen zur *Dritten Symphonie*<sup>2</sup> sowie zu den Symphonien Sechs bis Acht<sup>3</sup> absieht, kaum Berücksichtigung gefunden hat und in gattungsgeschichtlichen Überblicken deshalb auch nur mit wenigen verallgemeinernden Worten berücksichtigt wird. So heißt es im Artikel „Symphonie“ in der *MGG*<sup>2</sup>:

„Schließlich ist als Außenseiter Charles Tournemire zu nennen, ein Mystiker und entschlossener Anhänger der Weltanschauungs-Symphonie, dessen großangelegte und für ein riesiges Orchester geschriebene, eigentümlich zwischen Mahler und Debussy stehende Werke schnell vergessen wurden, aber in jüngster Zeit wieder entdeckt werden.“<sup>4</sup>

Und im *Handbuch der musikalischen Gattungen* stellt Eberhard Hüppe lapidar fest, „der von Debussy und Mahler beeinflusste Charles Tournemire“ schrieb „acht Symphonien mit teilweise programmatischen Bezügen und spirituellem Hintergrund“<sup>5</sup>.

Die nachfolgenden Ausführungen können und wollen nicht mehr sein als eine mit dem Versuch der Positionierung innerhalb der Gattungsgeschichte in Frankreich verbundene erste Annäherung an dieses bisher nahezu unbekanntes Repertoire.

## I.

Wolfram Steinbeck formuliert zu Beginn seiner Darstellung der Gattungsgeschichte der Symphonie<sup>6</sup> die These, das 19. Jahrhundert könne, „zunächst in Deutschland, später in ganz Europa“, als „das der Symphonie“<sup>7</sup> bezeichnet werden. In Frankreich aber sollte es

<sup>1</sup> Peter Jost, „Die französische Symphonie im 20. Jahrhundert“, in: *Mf* 47 (1997), S. 127–157, hier: S. 147.

<sup>2</sup> Siehe Brian Jack Hart, *The Symphony in Theory and Praxis in France, 1900–1914*, Diss. Indiana University 1994, S. 242–245.

<sup>3</sup> Siehe ebd., S. 393–399. Der Verfasser beschränkt sich weitgehend auf die Wiedergabe der Programme. Brian J. Hart, „Vincent d'Indy and the Development of the French Symphonie“, in: *Music & Letters* 82 (2006), S. 237–261, weist gegenüber der Dissertation keine neuen Gesichtspunkte auf.

<sup>4</sup> Ludwig Finscher, Art. „Symphonie“, in: *MGG*<sup>2</sup>, Sachteil, Bd. 9, Kassel u. a. 1998, Sp. 93.

<sup>5</sup> Eberhard Hüppe, „Kontinuität und Umbruch“, in: Wolfram Steinbeck / Christoph von Blumröder, *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert*, Teil 2 (= *Handbuch der musikalischen Gattungen*, hrsg. von Siegfried Mauser, Bd. 3/2), Laaber 2002, S. 162.

<sup>6</sup> Siehe Wolfram Steinbeck, „Romantische und nationale Symphonik“, in: Wolfram Steinbeck / Christoph von Blumröder, *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert*, Teil 1 (= *Handbuch der musikalischen Gattungen*, hrsg. von Siegfried Mauser, Bd. 3/1), Laaber 2002. Dieser Darstellung ist in weiten Teilen auch der Überblick verpflichtet.

<sup>7</sup> Ebd., S. 11. Dass Hoffmann die Symphonie „die Oper der Instrumente“ (*Witt: 5. Symphonie*, in: E. T. A. Hoffmann, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Hartmut Steinecke, Bd. 1, hrsg. von Gerhard Allroggen u. a., Frankfurt a. M. 2003, S. 513–517, hier: S. 513) nennt, unterstreicht allerdings den auch in Deutschland herrschenden Zwang zur Apologetik bei der Proklamation der Vorrangstellung der Symphonie. Die Diskussion der Frage, ob die Zeit nach Schumanns chronologisch letzter Symphonie, der Dritten (1850), also die 1850er- und 1860er-Jahre, tatsächlich eine Zeit der Krise sind (siehe hierzu Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* [= *NHbMw* 6], Laaber, S. 220), soll hier nicht aufgegriffen werden. Siehe hierzu Steinbeck / von Blumröder, *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert*, Teil 1, S. 156 ff., und Rebecca Grotjahn, *Die Symphonie im deutschen Kulturgebiet 1850–1875* (= *Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Detlef Altenburg, Bd. 7), Sinszig 1998, S. 11 ff.



bis in die 1870er-Jahre hinein dauern, ehe die Instrumentalmusik im Allgemeinen und die Symphonie im Besonderen die Vorherrschaft der Oper, sprich der Tragédie lyrique bzw. der Opéra comique, mindern konnte. Sofern französische Komponisten wie Marie-Alexandre Guénin und Étienne-Bernard-Joseph Barrière in den ersten Jahren des Jahrhunderts Symphonien schrieben, stehen sie ganz im Schatten von Haydn und Mozart.<sup>8</sup> Zukunftsweisend war, aufgrund der zyklischen Verwendung musikalischer Gedanken, allenfalls das symphonische Werk Étienne-Nicolas Méhuls (1763–1817).<sup>9</sup>

Erst die mehrmalige Aufführung aller Symphonien Beethovens nach der Gründung der *Société des Concerts du Conservatoire* im Jahr 1828 durch deren Leiter François Habeneck verlieh dem Ansehen der Gattung „Symphonie“ wichtige Impulse. So war das erste Konzert mit Beethovens *Eroica* für Berlioz ein Erlebnis, das ihn „fast so stark“ erschütterte, „wie Shakespeare es getan hatte. Es eröffnete in mir eine neue Welt“<sup>10</sup>.

Die zum Topos geronnene, offenbar von Christian Friedrich Michaelis erstmals formulierte Vorstellung der Manifestation des „Unaussprechlichen“ oder, um den für die Romantik so zentralen Begriff zu verwenden, des „Poetischen“ in der reinen Instrumentalmusik, dem Hoffmann mit der Rezension der *Fünften Symphonie* Beethovens die entsprechende Publizität verlieh, fiel in Frankreich zunächst nicht auf fruchtbaren Boden. Meinte schon Grétry, Haydns Symphonien müsse man Worte unterlegen, da sie „sie fast zu fordern scheinen“<sup>11</sup>, so nahm Hector Berlioz an Beethovens Symphonien nicht das Aufscheinen des Unbegreiflichen, der Hegel'schen „Idee“ war, sondern sehr konkret – Hoffmann hätte es als „lächerliche Verirrung“<sup>12</sup> bezeichnet – einen mit Worten benennbaren Werkcharakter.

Für französische Komponisten war also zunächst das Erzählen von „Begebenheiten“, das Manifestieren „bestimmbarer Empfindungen“ von zentraler Bedeutung. Insofern konnte in Frankreich der Konzertzettel als „ein unentbehrliches Hilfsmittel für den Verstand“<sup>13</sup> gesehen werden. Demgegenüber vertrat Moritz Hauptmann die Auffassung, eine Symphonie dürfe nur durch die ihr „eigenthümlichen Mittel sich selbst darstellen“<sup>14</sup>, weshalb er die Austeilung eines Programmzettels anlässlich der Aufführung der Symphonie „Die Weihe der Töne“ (1832) Louis Spohrs mit einem negativen Urteil belegte. Dem von Hauptmann vertretenen Ideal entsprechen die meisten der nach Berlioz komponierten symphonischen Werke: die drei zwischen 1841 und 1847 entstandenen Symphonien Louise Farrencs (1804–1875), deren Kompositionen neuerdings in einer Werkausgabe vorliegen, Gounods Symphonien in D-Dur (1854–1855) und Es-Dur (1855) sowie Bizets *C-Dur-Symphonie* (1855). Sie bedeuten zwar eine mit dem Verzicht auf die Vermittlung außermusikalischer Inhalte verbundene Rückkehr zur Form der klassi-

<sup>8</sup> Siehe Finscher, Art. „Symphonie“, Sp. 89.

<sup>9</sup> Siehe David Charlton, „Méhul and the Birth of the Nineteenth-Century Symphonie“, in: *Liber amicorum Yves Gérard*, hrsg. von Marie-Claude Mussat / Jean Mongrédien / Jean-Michel Nectoux, Paris 1997, S. 69–81.

<sup>10</sup> Berlioz, *Memoiren*, Bd. 1, 88.

<sup>11</sup> Zitiert nach: Johann Gottlieb Carl Spazier, *Grétry's Versuche über Musik. Im Auszuge und mit kritischen und historischen Zusätzen* [Übersetzung von A. Grétery's Mémoires ou Essais sur la musique, Paris 1789, 2. erweiterte Auflage 1796/97], Leipzig 1800, S. 187.

<sup>12</sup> Siehe E. T. A. Hoffmann, „Beethoven: 5. Symphonie“, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 1, S. 532–552, hier: S. 532.

<sup>13</sup> Anonym, „Gegenwärtiger Zustand der Musik in Paris. Zweyter Brief“, in: *AmZ* 2 (1800), Sp. 748.

<sup>14</sup> Moritz Hauptmann, *Briefe von Moritz Hauptmann an Franz Hauser*, 2 Bde., hrsg. von A. Schöne, Leipzig 1871, Bd. 1. S. 163.

schen Symphonie, blieben aber, wie auch von französischen Autoren konzidiert wird<sup>15</sup>, kompositionsgeschichtlich wirkungslos und vermochten kaum etwas am geringen Interesse der breiteren Öffentlichkeit an groß besetzten Instrumentalwerken zu verändern, zu dominierend waren in der vom Bürgertum getragenen Musikkultur die Oper und die Kultur des Salons.

Einen Markstein für die Erneuerung der französischen Symphonie bedeutete die vor allem von Saint-Saëns betriebene Gründung der Konzertgesellschaft *Société Nationale de Musique* am 25. Januar 1871, die sich unter der Devise „Ars gallica“ nach dem verlorenen Krieg sich ganz auf die nationale künstlerische Eigenständigkeit der zeitgenössischen Instrumentalmusik besann, stellten die seit 1851 existierenden *Séances Populaires de Musique du Chambre Lamoureux*, die berühmten, seit 1861 bestehenden *Concerts Populaires de Musique Classique* Padeloups gleichermaßen wie die *Société des Concerts* doch vor allem die deutschen Klassiker, insbesondere Beethoven, in den Mittelpunkt, so dass noch 1870 Gustave Bertrand feststellen musste:

„Le public du Conservatoire se compose d’abonnés d’un goût ultra-classique qui n’ont pas adopté d’emblée Schumann et Mendelssohn et qui accueillent tout œuvre nouvelle, à plus forte raison tout auteur nouveau avec une méfiance marquée.“<sup>16</sup>

Bezeichnenderweise entstand in den ersten Jahren seit der Gründung der *Société* zwar eine Fülle an Instrumentalmusik, aber bis zur ersten Symphonie im engeren gattungsgeschichtlichen Sinne sollten ca. vierzehn Jahre vergehen. Claude Debussy vollendete 1880 eine *Symphonie* h-Moll nur im vierhändigen Klavierauszug, und Gabriel Fauré vernichtete eine 1884 entstandene *Symphonie* d-Moll op. 40. Erst Saint-Saëns' *Dritte Symphonie* (1885/86) und Francks *Symphonie* d-Moll (1886-1888) ließen das Interesse an der Gattung spürbar zunehmen. Es entstehen die Werke Vincent d'Indys, Ernest Chaussons, Guy Ropartz', Paul Dukas', Albéric Magnards und Albert Roussells.

Francks *Symphonie* aber war es, die vor allem durch die Kompositionslehre d'Indys zum exemplum classicum der französischen *Symphonie* erhoben wurde, ja zum Werk, mit dem dessen Schöpfer das wahre Erbe Beethovens angetreten habe<sup>17</sup>, wobei als entscheidende Merkmale die zyklische Wiederkehr der Motive und Themen und in gewisser Weise auch die Dreisätzigkeit galten – Francks Werk verknüpft bekanntermaßen im *Allegretto* den langsamen Satz und das Scherzo der *Symphonie*.

Schon wenig später, um die Jahrhundertwende nämlich, geriet die *Symphonie* in Frankreich in eine neue Krise – befördert nicht zuletzt durch Debussys berühmt gewordene Infragestellung der Gattung nach Beethoven<sup>18</sup> –, die sich nach dem Ersten Weltkrieg aufgrund einer schroffen Abgrenzung gegen deutsche Musiktraditionen nochmals verschärfte. Dass Fauré, Debussy und Ravel keine *Symphonien* schrieben und Darius Milhaud zwischen den Jahren 1917 und 1923 sechs *Symphonies pour petite orchestre* komponierte, die in deutlichem Gegensatz zu den formalen Ansprüchen der Gattung

<sup>15</sup> Siehe z. B. Jean-Paul Holstein, *Le Renouveau de la symphonie française (1879–1900)*, Diss. Paris 1978.

<sup>16</sup> *Le Ménestrel*, 37. Jg. Nr. 12 v. 20.02.1870, S. 92. Zitiert nach: Beate Angelika Kraus, *Franck und das Pariser Musikleben*, in: Peter Jost (Hrsg.), *César Franck. Werk und Rezeption*, Stuttgart 2004, S. [22]–33, hier: S. 26.

<sup>17</sup> Siehe Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale*, 4 Bde., Paris 1903–1950, Bd. II/2, Paris 1933, S. 159.

<sup>18</sup> Siehe Claude Debussy, *Monsieur Croche. Sämtliche Schriften und Interviews*, hrsg. von Fr. Lesure, deutsche Übersetzung von J. Häusler, Stuttgart 1982, S. 27 f. und S. 108.

stehen und alles andere als Bekenntnissymphonien sind – Milhaud selbst bezeichnete sie als „Miniaturesymphonien“<sup>19</sup> –, ist symptomatisch.

Während in dem relevanten Zeitraum, also zwischen den Jahren 1900 und 1924, der 1937 gestorbene Albert Roussels drei Symphonien (*Erste Symphonie* „Le Poème de la forêt“ op. 1, 1904–1906; *Zweite Symphonie* B-Dur op. 23, 1919–1921; *Dritte Symphonie* g-Moll op. 42, 1929/30), der 1955 gestorbene Joseph Guy Ropartz zwei Symphonien (*Dritte Symphonie* E-Dur, 1905/06; *Vierte Symphonie* C-Dur, 1910), der 1931 gestorbene Vincent d’Indy zwei Symphonien (*Zweite Symphonie* B-Dur op. 57, 1902/03; *Dritte Symphonie* D-Dur op. 70 mit dem bezeichnenden Titel „Sinfonia brevis de bello gallico“, 1919) und der 1914 gestorbene Albéric Magnard nur noch eine Symphonie (*Vierte Symphonie* cis-Moll op. 21, 1912/13), veröffentlichten<sup>20</sup>, schrieb Tournemire acht in Ausdehnung und Form unterschiedliche Symphonien, die aufgrund expansiver Form, Vielfalt der Mittel und erhabener Ideen die deutsch-romantische Tradition keinesfalls leugnen. Sie entstanden in zeitlicher Nachbarschaft zum symphonischen Werk von Jean Sibelius (1890–1924), zu Richard Strauss’ *Symphonia domestica* op. 53 (1902–1903) und *Eine Alpensinfonie* op. 64 (1911–1915) sowie zu Mahlers Symphonien Vier bis Neun.

## II.

Charles-Arnould Tournemire, vor allem in Organistenkreisen durch den zwischen 1927 und 1932 entstandenen Zyklus *L’Orgue mystique* bekannt geworden – ähnlich wie im Fall seines deutschen Zeitgenossen Max Reger erfuhr und erfährt vornehmlich das Orgelwerk eine breitere Rezeption –, wurde am 22. Januar 1870 in Bordeaux geboren und starb am 4. November 1939 in Arcachon. Zusammen mit Louis Vierne gehört er zur letzten Generation, die den Kompositionsunterricht César Francks besuchte, dem Tournemire auch geistig eng verbunden war.<sup>21</sup> Acht Jahre nach Francks Tod wurde er als dessen Nachfolger zum *titulaire* an der Basilika Ste. Clothilde gewählt, eine Position, die er bis zu seinem Tod innehatte

Dass sein Hauptwerk zeitgleich mit den Publikationen der wichtigsten literarischen Repräsentanten – genannt seien Léon Bloy (1846–1917), Paul Claudel (1868–1955), Charles Péguy (1873–1914) und François Mauriac (1885–1970) – des *Renouveau catholique* entsteht – einer katholischen Sammlungsbewegung, die sich gegen die mit der Einführung republikanisch-laizistischer Institutionen verbundenen gesellschaftlichen Modernisierungstendenzen in der *Dritten Republik* wandte und in Reaktion auf Szientismus und Positivismus um eine Erneuerung der Literatur unter explizit katholischen Vorzeichen bemüht war –, dürfte für das Verständnis des Gehalts der Symphonien Tournemires ebenso substanziell sein wie das Wissen um den Einfluss der Schriften des katholischen Denkers und Dichters Ernest Hello (1828–1885), der bekanntermaßen

<sup>19</sup> Claude Rostand, *Gespräche mit Milhaud*, Hamburg 1954, S. 75.

<sup>20</sup> Daneben wären noch Einzelwerke von Marcel Labey, Paul Le Flem, George Brun zu nennen. Siehe hierzu Brian Hart, *The Symphony*, S. 200 ff.

<sup>21</sup> Tournemire ist der Verfasser einer Monographie zu Franck: *César Franck* (= Les grands musiciens par les maîtres d’aujourd’hui 5), Paris 1931.

auch für Messiaen – er bezeichnete Tournemire übrigens einmal als „compositeur de génie, et merveilleux improvisateur“<sup>22</sup> – von zentraler Bedeutung war.<sup>23</sup>

Schließlich darf nicht unerwähnt bleiben, dass Tournemire mit der Bewegung der Rosenkreuzer in Berührung kam, die durch seinen Schwager Joséphin Péladan reetabliert wurde – Tournemire war mit der Schwester der Ehefrau Péladans, mit Alice Taylor verheiratet<sup>24</sup> –, dessen lyrisches Drama *Il poverello di Assisi* seine letzte Komposition darstellt.

1888 gründete Joséphin Paladin zusammen mit Stanislas de Guaita (1861–1897), der sich auch als Dichter betätigte, den *Ordre Kabbalistique de la Rose-Croix*. Nachdem sie sich 1890 aus ideologischen Gründen überworfen hatten, gründete Paladin 1892 den *Ordre de la Rose Croix Catholique et esthétique du Temple et du Graal*. Als katholischer Mystiker verband er damit die Hoffnung, Rosenkreuzertum und katholische Kirche zu verbinden. Der *Salon rose+croix* übte auf zahlreiche in Paris lebende Intellektuelle eine große Anziehungskraft aus und wurde zum Treffpunkt von Bildenden Künstlern, Literaten und Musikern. Zu den Mitgliedern zählten u. a. auch Claude Debussy und Erik Satie, der für das Rosenkreuzer-Orchester z. B. die *Trois Sonneries de la Rose+Croix* schrieb.

### III. Die Symphonien 1 und 7

Die *Erste* und *Siebte Symphonie* stehen innerhalb des symphonischen Werks Tournemires in einem polaren Verhältnis: Während die *Erste* ganz in der klassisch-romantischen Tradition steht, erfüllt die als symphonische Suite verstehbare *Siebte* die tradierten Gattungskriterien nur noch in sehr begrenztem Umfang.

Die *Erste Symphonie* A-Dur op. 18 mit der Satzfolge „Mouvement d’andante – Allegro moderato“ / „Scherzo: Allegretto spiritoso“ / „Largo“ / „Finale: Allegro energico“ trägt wie Bruckners *Vierte Symphonie* den Zusatz „romantisch“ („romantique“). Im Falle von Tournemires *Erster Symphonie* ist das Adjektiv aber sicher nicht im Sinne von „naturromantisch“ (vgl. Vogelgesangsmotiv im ersten und Jagdhornklang im dritten Satz der Bruckner-Symphonie) oder „zivilisationsromantisch“ (vgl. Türmer-Hornrufe im ersten Satz) zu verstehen, sondern eher als Hinweis auf den klassisch-romantischen Formtypus, dem das 1900 entstandene und 1901 uraufgeführte Werk als einzige Symphonie Tournemires in weiten Teilen verpflichtet ist. Tournemire stellt sich mit seinem symphonischen Erstling aber auch – was angesichts der überaus großen Wertschätzung, die der Komponist seinem Lehrer entgegenbrachte, nicht überrascht – unübersehbar in die Tradition César Francks<sup>25</sup>: Wie Francks *Symphonie* d-Moll arbeitet Tournemires *Erste*

<sup>22</sup> Nigel Simeone (Hrsg.), „Bien Cher Félix...“ *Letters from Olivier Messiaen and Yvonne Loriod to Felix Aprahamian*, Cambridge 1998, S. 51.

<sup>23</sup> Siehe hierzu Siglind Bruhn, *Messiaens musikalische Sprache des Glaubens*, Waldkirch 2006, S. 75 ff. und Michael Heineemann, „Der Komponist als Theologe. Zu Messiaens Musikotheologie“, in: ders. (Hrsg.), *Zur Orgelmusik Olivier Messiaens*, Teil 1, St. Augustin 2008, S. 23–32.

<sup>24</sup> Siehe Stephen Schloesser, *Jazz Age Catholicism. Mystic Modernism in Postwar Paris 1913–1933*, Toronto 2005, S. 290.

<sup>25</sup> Vor allem im zweiten und dritten Satz orientiert sich Tournemire, ohne dass dies im Einzelnen nachgewiesen werden muss, im Hinblick auf Orchestrierung und Harmonik unüberhörbar an Debussy.

mit einem zyklischen Thema; zudem greift Tournemire ein markantes Charakteristikum der Franck'schen Symphonie auf: Wohl als einziger Komponist in der Nachfolge Francks<sup>26</sup> wiederholt er nach der Exposition des Themas (im Falle von Tournemires Symphonie handelt es sich um einen monothematischen Satz) die „Langsame Einleitung“ und lässt sie erneut in den „Hauptsatz“ münden.

Die Verwandtschaft reicht bis in die Analogie der melodischen Kontur des jeweiligen Hauptthemas bzw. Themas – in beiden Werken hebt es mit der dreimaligen Sequenzierung eines Motivs an – und seiner rhythmischen Gestalt.

Notenbeispiel 1  
Franck



Notenbeispiel 2  
Tournemire



Weiterhin ist beiden Symphonien gemeinsam, dass der erste Satz und seine „Langsame Einleitung“ durch annähernde Themengleichheit gekennzeichnet sind, d. h. das Hauptthema bzw. Thema wird in zwei Varianten präsentiert: Die eine ist ruhig-getragen, die andere rhythmisch profilierter. Zudem erklingt das Hauptthema bzw. Thema des Eingangssatzes jeweils in den tiefen Streichern und erfährt seine Fortführung in einer höheren Lage des Orchesters. In Tournemires Symphonie werden beide Teile allerdings erst in der Exposition (ab T. 19) zusammen gezwungen:

Notenbeispiel 3



In der „Langsamen Einleitung“ dagegen wirkt der zweite Thementeil – die dreimalige Wiederholung einer aus der zweiten Hälfte des zweiten Thementakts ableitbaren, in einem Quintraum fallenden Bewegung – aufgrund des markanten Tonartenwechsels (a-Moll / Des-Dur) und des ausgesprochen lyrischen Charakters wie das Substitut des

<sup>26</sup> Insofern ist Jost zu korrigieren, der meint, „Francks außergewöhnliche Idee einer tonal gedoppelten Exposition des Kopfsatzes“ habe „keine Nachahmung“ gefunden: Peter Jost, *Die französische Symphonie*, S. 131.

fehlenden Seitensatzes. Zudem tendiert der zweite Thementeil dazu, im weiteren Verlauf des Werks als eigenständige Gestalt zitatarig wiederzukehren – dieses Prinzip sieht d’Indy in gleicher Weise wie die völlige Verschleierung als Widerspruch zur Zyklizität von Themen<sup>27</sup> –, während der erste Teil bzw. sein Anfang grundsätzlich als „thème cyclique“ im Sinne Vincent d’Indys erklingt, d. h. er erfährt zwar Modifikationen, bleibt aber immer klar erkennbar.<sup>28</sup> Sowohl im Hinblick auf ihren Charakter als auch auf ihre kompositorische Handhabung sind die beiden Thementeile also quasi antagonistische Gestalten. Dieser Konzeption wohnt eine semantische Intention inne, der man allerdings erst bei der Betrachtung des Schlusssatzes habhaft wird.

Schon die *Erste Symphonie* Tournemires kennzeichnet eine Fülle satzinterner und satzübergreifender motivisch-thematischer Bezüge, auf die hier nicht im Einzelnen weiter eingegangen werden kann. Nicht unerwähnt bleiben sollen aber die Transformationen des Themas des I. Satzes.

Der hauptthematische Gedanke des II. Satzes wandelt die kantabel absteigende Linie des Anfangs des zweiten Thementeils mit Rückgriff auf die rhythmische Fassung der „Langsamen Einleitung“ (s. Notenbeispiel 2) in eine retardierende, in sich kreisende Geste, die in Analogie zum dritten Takt des ersten Thementeils mit durchgehender Achtelbewegung zum Grundton geführt wird (Notenbeispiel 4). Das Hauptthema des III. Satzes präsentiert das „thème cyclique“ als Trauermarsch (Notenbeispiel 5.a), nach dessen Wiederholung das Zitat des zweiten Thementeils folgt (Notenbeispiel 5.b).

Notenbeispiel 4



Notenbeispiel 5.a



Notenbeispiel 5.b



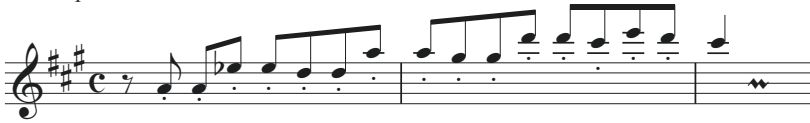
Vergleicht man das Erscheinungsbild des ersten Teils des Hauptthemas im IV. Satz (T. 37 f., Flöten; Notenbeispiel 6.a) mit seiner Präsentation im Kopfsatz, so wirkt es dort aufgrund der rhythmischen Egalisierung und der Spreizung des zweiten Tritonus' zur Quinte nurmehr noch flüchtig-transitorisch. Hier ist es eigentlich nicht mehr Thema, sondern Hinführung zum zweiten Teil, der aufgrund der Augmentierung choralartig wirkt und insofern die Vorstellung von „Erlösung“ zu wecken vermag (T. 39 ff., Hörner;

<sup>27</sup> Siehe hierzu Stefan Keym, „L'unité dans la variété. Vincent d'Indy und das zyklische Prinzip“, in: *Mth* 13 (1998), S. 223–241, hier: S. 226.

<sup>28</sup> Siehe hierzu Vincent d'Indy, *Cours*, Bd. II/1, Paris 1909, S. 375.

Notenbeispiel 6.b). Von hier aus betrachtet erklärt sich nun auch die Hervorkehrung der Zweiteilung des Themas und sein aus dem Dialogisieren zwischen den Holzbläsern resultierender arkadischer Habitus innerhalb der „Langsamen Einleitung“: Während der erste Thementeil offenbar das sich wandelnde und schließlich überwundene Dunkel repräsentiert, symbolisiert der zweite Thementeil das unvergängliche Licht, das es zu erreichen gilt. Den eigentlichen Durchbruch markiert ein Motiv (T. 195, Hörner), das, bereits antizipiert in den einleitenden Takten 1–32, den zweiten Teil des Hauptthemas in eine fanfarenartige, aufsteigende Dreiklangsbrechung umwandelt und als Siegesmotiv bezeichnet werden kann. (Notenbeispiel 7) Spätestens an dieser Stelle wird deutlich, dass der *Ersten Symphonie* ein verborgenes Programm zugrunde liegen dürfte, das, wie alle weiteren und mit Programmen versehenen Symphonien Tournemires, dem *per aspera ad astra*-Topos huldigt.

Notenbeispiel 6.a



Notenbeispiel 6.b



Notenbeispiel 7



Tournemires op. 49, *Les Danses de la Vie* (1918–1922), trägt den Untertitel *7ième Symphonie* – mit einer Spielzeit von ca. anderthalb Stunden gehört sie neben Mahlers *Dritter* zu den umfangreichsten Symphonien überhaupt – und beinhaltet eine Folge von fünf Tänzen, die als Allegorien verschiedener Stationen einer vom Blickwinkel des Christentums aus betrachteten Religionsgeschichte verstehbar sind. Jedem Satz ist eine programmatische Erläuterung vorangestellt. Der I. Satz („Danses des Temps primitifs“) verweist auf die Urzeit: Die Menschen „étaient à la recherche d’une clairière très vaste pour glorifier la Toute-puissance par des dances naïves et robustes“<sup>29</sup>, der II. Satz („Danses de la Gentilité“) hat die paganen Religionen zum Inhalt: „Tout autour des temples gigantesques de la Gentilité, l’Humanité rend hommage à une multitude de dieux“.<sup>30</sup> Der III. Satz („Danses médiévales“) thematisiert die Entdeckung des christlichen Gottes: „Les hommes avaient enfin trouvé Dieu! La souffrance parassait avoir disparu. Le Christ

<sup>29</sup> Zitiert nach: Marie Fauquet, *Catalogue de l’Œuvre de Charles Tournemire*, Genf 1979, S. 70.

<sup>30</sup> Ebd., S. 71.

parlait aux hommes“.<sup>31</sup> Der IV. Satz („Danses sanglantes“) greift offenbar die Erfahrungen des vorangegangenen Kriegs auf: „Les temples du Xrist s’effondrèrent. Des danses sataniques et mortelles s’organisèrent autour de ces temples [...] La nature était rouge! Les fleuves coulaient du sang.“<sup>32</sup> Der V. Satz („Dans des Temps futurs“) bringt eschatologische Hoffnung zum Ausdruck: Die Zeit findet ihre Vollendung in Christus: „Ce sont les louanges à jamais de Celui qui sauva le Monde. Danses mille fois sacrées [...] Ascension de l’Humanité vers le Dieu des dieux, vers Dieu!! Lumière!!!“<sup>33</sup>

Tournemires *Les Danses de la Vie*, deren Besetzung mit Bass- und Kontrabassklarinette, Kleine Klarinette in D, sechs Hörnern, sechs Trompeten, Piccolo-Trompete sowie einem üppigen Streicherapparat (18 erste und 16 zweite Violinen, 12 Bratschen und 12 Celli sowie 10 Kontrabässe), Laute und Viola d’amore und Glocken Straussche Dimensionen erreicht – anders als später Schostakowitsch mit seiner *14. Symphonie*, einem Liederzyklus, gibt Tournemire also nicht auch noch die der Gattungstradition eigene Orchesterbesetzung auf – ist als Vorläufer symphonischer Werke verstehbar, die eher eine suitenartige Reihung gleichartiger Teile darstellen wie etwa Charles Koechlings *Symphonie d’Hymnes* (1936) oder André Jolivets *Symphonie des Danses* (1940), denn im Gegensatz zu den übrigen Symphonien Tournemires lassen die motivisch-thematischen Gestalten der *Siebten Symphonie* sich nicht voneinander ableiten. Zykluscharakter gewinnen die Sätze aber dennoch dadurch, dass bei der überwiegenden Zahl der zentralen musikalischen Gedanken der Tritonus in Erscheinung tritt, und zwar entweder deutlich exponiert wie z. B. im I. Satz (hier sowohl in der Vertikalen als auch in der Horizontalen) oder aber – zweifellos programmatisch bedingt – eher en passant im Kontext modaler Melodik wie im III. Satz. Der letzte Satz hat mit dem Rekurs auf die Thematik der vorausgehenden Sätze ausgesprochenen, aus der programmatischen Vorlage resultierenden Finalcharakter. Diese vor allem an Mahler erinnernde „Finalität des symphonischen Prozesses“<sup>34</sup> gehört zur Gattungstradition und rechtfertigt einmal mehr den Gattungsbegriff „Symphonie“.

Kompositionstechnisch ist Tournemires *Siebte Symphonie*, wenn auch weniger ausgeprägt als die *Achte*, unverkennbar durch Strawinskys Pariser Ballette beeinflusst – in diesem Zusammenhang sollte nicht unerwähnt bleiben, dass Tournemire sich eine Aufführung auch mit einer Choreographie vorstellen konnte, denn in einer Notiz heißt es: „Peut-être représenté à la scène“<sup>35</sup>. Inwieweit das Vorbild analytisch dingfest gemacht werden kann, soll aufgrund der prägnanteren Fassbarkeit am Schluss anhand der letzten Symphonie Tournemires gezeigt werden.

#### IV. Die Symphonien Zwei bis Sechs

Die *Zweite Symphonie* H-Dur op. 36 (1908/09) ist ein einsätziges Werk, dessen „Très modéré“, „Andante“ und „Allegro modéré“ überschriebenen drei Teile durch Fermatenspausen getrennt sind.

<sup>31</sup> Ebd.

<sup>32</sup> Ebd.

<sup>33</sup> Ebd.

<sup>34</sup> Wolfram Steinbeck, „Kulmination und Krise“, in: Steinbeck/von Blumröder, *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert*, Teil 2, S. 49.

<sup>35</sup> Zitiert nach Fauquet, S. 70.



Die im Anschluss an eine Konzertreise nach Moskau entstandene *Dritte Symphonie* d-Moll (1912/13) trägt den Titel „Moscou“ und wurde, wie Tournemire in einer Programmnotiz anlässlich der Pariser Erstaufführung am 4. Januar 1919 mitteilte, durch das gläubige Russland inspiriert. Das Werk besteht aus zwei Teilen, die jeweils in zwei, aber mit römischen Ziffern durchnummerierte Abschnitte mit eigenen Satzüberschriften gegliedert sind: „I. Bien modéré“ – „II. Avec du Mouvement“ – „III. Les cloches de Moscou – Lentement“ – „IV. Assez modéré – Avec assez de mouvement“.

Die *Vierte Symphonie* E-Dur (1912/13) ist wie die *Zweite*, einsätzig bei dreiteiliger Binnenstruktur: „Assez lent“ – „Avec un peu de mouvement“ – „Vif“.

Die *Fünfte Symphonie* op. 47 F-Dur (1913/14), ist wiederum zweiteilig mit den Satzüberschriften: 1. „Choral varié“ – 2.a) „Pastorale“ – 2.b) „Vers la lumière“.

Nachdem Mahler in den 1890er-Jahren das vokale Element in der Symphonie endgültig etabliert hatte, entstanden in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts immer mehr Symphonien mit Gesang. Zu nennen wären etwa Skrjabin's *Erste Symphonie*, Karol Szymanowski's *Dritte Symphonie* „Das Lied der Nacht“ für Tenor, Chor und Orchester (1916) sowie die *Dritte Symphonie* E-Dur für Soli, Chor und Orchester (1905) von Guy Joseph Ropartz, wobei die Symphonie für Soli, Chor und Orchester seit Berlioz' *Symphonie dramatique* „Roméo et Juliette“ (1839) sowie den auf Félicien David zurückgehenden „Ode-Symphonies“ in Frankreich eine eigene Tradition hatte<sup>36</sup>, in die auch Tournemires *Sechste Symphonie* (1915–1918), seine einzige Symphonie mit Vokalstimmen, zu stellen ist. Nicht nur die Zweiteiligkeit und die Verwendung von Solo-Stimme und Chor sowie der kaum zu überbietende triumphale Schluss lassen an Mahlers im Jahr 1906 entstandene und 1910 uraufgeführte *Achte Symphonie* denken, auch die Besetzung erreicht die Dimensionen der Mahler'schen „Symphonie der Tausend“: 3 Flöten, 2 Piccolo, 3 Oboen und Englischhorn, 4 Klarinetten und Bassklarinetten, 6 Hörner, 6 Trompeten und Piccolotrompete, 4 Posaunen, Bass- und Kontrabasstuba, 5 Ausführende für den Schlagwerkapparat, Celesta, Glockenspiel, Glocken.

Die Symphonien Zwei bis Sechs bilden insofern eine relativ geschlossene Gruppe, als sie sich, von der *Fünften* abgesehen, mit Sonatensatz bzw. Sonatenzyklus auseinandersetzen und bestimmt sind durch einen dichten motivisch-thematischen Konnex, der vor allem in der *Fünften* und *Sechsten* verbunden ist mit programmatisch bedingten Varianten.

#### a) Motivische Substanzgemeinschaft

Zu Beginn der *Zweiten Symphonie* werden innerhalb einer Art „Langsamen Einleitung“ zwei motivisch-thematische Gestalten exponiert, aus denen das ab dem 7. Takt nach Z 6 (1. Violinen) aufscheinende Thema des ersten Teils erwächst. Einem Klarinetten-Motiv (T. 2 f.; Notenbeispiel 8), das von der Oboe aufgegriffen, sequenziert und sogleich kontrapunktischen Prozeduren unterzogen wird, folgt ab Z 2 ein choralartiges Thema (Notenbeispiel 9), dessen vier zweitaktige Phrasen zwischen Bassklarinetten und Streichern alternieren, wobei die den Streichern zugewiesenen Phrasen zwei und vier harmonisiert sind. Die Substanz des Klarinettenmotivs, nämlich der Kleinterzgang, geht,

<sup>36</sup> Siehe Steinbeck, „Romantische und nationale Symphonik“, S. 313.

mit diastematischer Variation des Durchgangs, ganz im zweiten Takt des Choralthemas auf.

Notenbeispiel 8



Notenbeispiel 9

Eine überleitende Passage mündet in eine Reminiszenz an den Anfang (Z 4), der eine weitere Überleitung folgt, die mit einer einen Stau bewirkenden rhythmischen Variante des Kopfs des Klarinettenmotivs endet (4./5. T. nach Z 6, 1. Violinen und Bratschen), womit sich das Hauptthema ankündigt:

Notenbeispiel 10

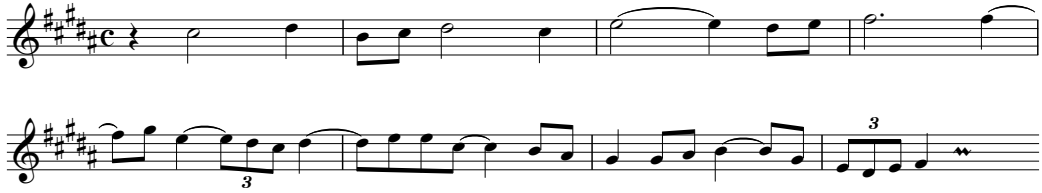
Während sein Kopf den Anfangsgedanken und dessen Sequenzierung rekapituliert, wurde der fünfte Takt unverkennbar aus der zweiten Phrase des Choralthemas gewonnen.

Der weitere Verlauf ist bestimmt durch zwei weit gespannte durchführungsartige Teile, denen ab Z 29 ein Abschnitt folgt, der Reprisencharakter hat, da nach einer abermaligen Reminiszenz an die „Langsame Einleitung“, das Hauptthema vollständig und in der Ausgangstonart H-Dur erscheint (Z 31), worauf sich eine erneute ausgedehnte durchführungsartige Passage anschließt.

Der ab Z 50 beginnende zweite Teil ist eine Bearbeitung des Choralthemas. Signalartige Motivik (ab Z 59) in den Hörnern (5. und 6. Horn sind „dans les coulisses“<sup>37</sup> zu positionieren) – Quartmotive im 6. Horn und eine Variante des Choralthemas im 5. Horn – kündigt nicht nur die emphatische Präsentation des Choralthemas ab Z 62 an, sondern leitet auch (ab Z 70) zum mit Z 71 beginnenden dritten Teil über, der eine verdurte Variante des Themas des ersten Teils im Gewand einer an Bruckner erinnernden Choralapotheose (Notenbeispiel 11) mit Durchführungen des Klarinettenmotivs und Teilen des Choralthemas rondoartig alternieren lässt.

<sup>37</sup> Part., S. 127.

## Notenbeispiel 11



Die für Tournemires Symphonik so typische dichte thematische Substantialität des motivischen Materials erreicht in der *Vierten Symphonie* einen ersten Höhepunkt. Zu Beginn erklingen zwei Gedanken: Der erste (Notenbeispiel 12) verbindet zwei fallende große Terzen durch eine große steigende Sext und wird durch eine kleine fallende Sekunde beschlossen, der zweite (Notenbeispiel 13), rhythmisch identische Gedanke (Z 1), besteht aus einem Quintsprung, dessen Sequenzierung zur kleinen Sext weitergeführt und mit einer fallenden verminderten Quart abgeschlossen wird.

Dass der zweite Gedanke aus dem ersten Gedanken entwickelt wurde, ist unverkennbar: Dies zeigen die identische rhythmische Faktur, der Rückgriff auf die fallende große Terz (nun als verminderte Quarte notiert) und der Ambitus des Sequenzglieds: Es ist der von einer großen zu einer kleinen Sext verkleinerte Ambitus des Eingangsmotivs. Der Kontrapunkt zum zweiten Gedanken ist gleichsam eine ornamentierte Variante des Eingangsmotivs mit anschließender Fortspinnung (Z 1, 1. Violinen, Notenbeispiel 12.a), die ihrerseits in den Flöten kontrapunktiert wird von einem Motiv (6. T. nach Z 1, Notenbeispiel 13.a), das die Töne zwei bis fünf des zweiten Gedankens umschreibt. Im zweiten Takt nach Z 2 (Oboen und Klarinetten, Notenbeispiel 14) erscheint ein dritter Gedanke, der zum Choralthema (8. T. nach Z 2, Notenbeispiel 14.a) überleitet, das mit den einleitenden Gedanken den Sext-Ambitus gemeinsam hat, den auch der dritte Gedanke aufgreift, der seinerseits mit dem metrisch veränderten Krebs der ersten vier Töne des Choralthemas beginnt. Im 10. Takt nach Z 7 tritt dieser Gedanke zunächst ganz in den Vordergrund, vermischt sich aber sehr bald wieder mit motivischen Elementen des ersten Teils. Am Ende steht wieder das Choralthema, dem ein Skalenausschnitt folgt mit dem Ambitus eines Tritonus bzw. einer Quinte. Seinen Höhepunkt – die Überschrift lautet „avec grandeur“ (8. T. nach Z 11) – erreicht der Satz mit der Dur-Fassung des zweiten Gedankens.

Der zweite Teil basiert ganz auf dem Choralthema, kann also als eine Art Choralbearbeitung verstanden werden. Die Tatsache, dass die Orgel hier dominiert und Glockenklänge hinzukommen, bekräftigen die dem Choral eigene sakrale Aura.

Der letzte Teil präsentiert das sequenzierte Glied des zweiten Gedankens (ab 14. T. nach Z 15, Fagotte und Bratschen, Notenbeispiel 13.b) und (ab 10. T. m. A. nach Z 18, Violinen u. a., Notenbeispiel 14.b) den zum Choralthema überleitenden Gedanken – in paradigmatischer Form der Idee der zyklischen Transformation eines Themas entsprechend, die d'Indy als Metamorphose einer konkreten Grundgestalt verstand<sup>38</sup> – in motorischer Gestalt eines 3/16tel Taktes. Wie d'Indy in seiner *Symphonie sur un chant*

<sup>38</sup> Keym, „L'unité dans la variété“, S. 225.

*montagnard français* G-Dur op. 25 (1886) gewinnt Tournemire hier ein neues Thema durch rhythmische Modifikation bereits vorhandener motivischer Gestalten.

Eine Coda (ab 3. T. vor Z 22) greift nochmals Material des 1. Satzes auf: Zunächst wird mit dem Flötenkontrapunkt gearbeitet, es folgen der zum Choralthema hinführende Gedanke in Originalgestalt, das Hauptthema in der Durfassung und schließlich die ersten beiden Takte des Choralthemas, mit denen die Symphonie im *ppp* verklingt.

Notenbeispiel 12



Notenbeispiel 12.a



Notenbeispiel 13



Notenbeispiel 13.a



Notenbeispiel 13.b



Notenbeispiel 14



Notenbeispiel 14.a



Notenbeispiel 14.b



Im Hinblick auf die motivisch-thematische Arbeit unterscheidet sich die *Dritte Symphonie* grundlegend von der *Zweiten* und *Vierten Symphonie*. Dem Werk liegen ledig-

lich zwei Themen zugrunde: Einem modalen Thema A (Notenbeispiel 15), in archaisch wirkende Quart- bzw. Quart-Quintparallelen gefasst und insofern an das Choralthema der *Dritten Symphonie* Albéric Magnards erinnernd, tritt ein litaneiartiges Thema B (Notenbeispiel 16) zur Seite. Im Gegensatz zu den beiden vorgenannten Symphonien wird in der *Dritten* der Satzprozess nicht durch Entwicklung dieser Themen, durch motivisch-thematische Arbeit bestimmt, sondern vielmehr, gleichsam auf dem Baukastenprinzip beruhend, durch Reihung – ein Konstruktionsansatz, der die *Achte Symphonie* zur Gänze bestimmen wird – der beiden Themen, vor allem aber ihrer Segmente (im Notenbeispiel durch Klammern und Buchstaben kenntlich gemacht) und der aus den Segmenten abgeleiteten Strukturen. Daraus folgt, dass, von Füllstimmen und Ornamenten abgesehen, nahezu jeder Ton thematisch ist – wobei dem Werkganzen keine übergeordneten Ideen wie „entwickelnde Variation“ oder „kontrastierende Ableitung“ zugrunde liegen – und die einzelnen motivischen Gestalten einen hohen Wiedererkennungswert besitzen. So lassen die T. 1–112 sich schematisch folgendermaßen beschreiben (die Großbuchstaben bezeichnen die beiden Themen, die Kleinbuchstaben deren Segmente, Kleinbuchstaben mit Apostrophen – siehe Notenbeispiele 15.a–d und 16a – aus einem Segment abgeleitete Varianten):

## „Exposition“

T.	3	11	20	23	27	33	37/38	39	43	49	53
	A	A	Ac	Ab	Ab	Ab	4×Ac	B	A	Ab	Ad
			Ac´								

## „Durchführung“

T.	56	60	72	79	81	85	90	97	101	106	112
	Ad	2×Ac"+Aa	Aa´	Ba	Ba´	Aa´	Aa´´´	2×Ba	Ab	Aa+b	Ab
	Bb										

Dem II. Teil der Symphonie liegt eine ABA-Form zugrunde: Der A-Teil basiert auf den Segmenten „Bb“ und „Aa´´´“, während der B-Teil auf Thema A zurückgreift. Der III. Teil, ein symphonisches Glockenspiel, stellt eine zweiteilige Form dar: Der erste Teil gewinnt aus Thema B mehrere geschichtete Ostinati, und für den zweiten Teil ist Segment „Ac´´´“ bestimmend. Der IV. Teil schließlich, eine Steigerung des III. Teils, arbeitet mit den Segmenten „Aa“ und „Ba“.

Notenbeispiel 15

Notenbeispiel 15 zeigt eine musikalische Notation in 3/4-Takt. Die Melodie ist in vier Abschnitte unterteilt, die mit den Buchstaben a, b, c und d markiert sind. Segment a umfasst die ersten drei Noten, b die nächsten sechs, c die folgenden drei und d die letzten drei. Die Notation ist in einer Treble-Clef-Schlüsselart dargestellt.

Notenbeispiel 15.a

Notenbeispiel 15.a zeigt eine musikalische Notation in 3/4-Takt. Die Melodie ist in zwei Abschnitte unterteilt, die mit Pfeilen markiert sind. Der erste Abschnitt ist mit Aa' beschriftet. Die Notation ist in einer Treble-Clef-Schlüsselart dargestellt.

Notenbeispiel 15.b



Aa" (U von Aa')

Notensbeispiel 15.c



Ac'

Notensbeispiel 15.d



Ac''

Notensbeispiel 16



Notensbeispiel 16.a



Ba'

### b) Programmatisch bedingte thematische Varianten

Ist der im Finale sich realisierende Erlösungstopos auch in den anderen Symphonien Tournemires präsent, so greift er in der *Fünften Symphonie* expressis verbis auf die christliche Lichtmetaphorik zurück, die auf die Epiphanie der Größe und Herrlichkeit Gottes verweist, welche, wie der Komponist im Kontext seiner Besprechung der Sakralmusik César Francks formuliert hat, ein „éblouissement“<sup>39</sup>, ein inneres Geblendetsein, evoziert.

Die Symphonie beschreibt drei Stationen auf dem Weg zum Licht: Der düstere Choral ist Ausdruck der Lebensfurcht – wie Tournemire anmerkte, wurde der Satz inspiriert durch die alpine Landschaft, in der die Angst des Menschen ein mächtiges Echo erhalte<sup>40</sup> –, der erste Teil („Pastorale“) des zweiten Satzes spiegelt gleichsam einen Zwischenzustand, im dem aber schon Hoffnung aufkeimt, während der zweite Teil ein Freudentanz ist.

Da der in der Instrumentalmusik aufscheinende Choral bekanntlich als ein Signum des Religiösen an sich verstanden werden muss<sup>41</sup>, scheint Tournemire mit der auf den ersten Blick doch erstaunlichen Präsentation der ersten Station in Gestalt eines Chorals

<sup>39</sup> Tournemire, *César Franck*, S. 10, 54 und 57.

<sup>40</sup> Siehe Fauquet, *Catalogue*, S. 69.

<sup>41</sup> Siehe z. B. Laurenz Lüttken, „Die Apotheose des Chorals. Zum Kontext eines kompositionsgeschichtlichen Problems bei Brahms und Bruckner“, in: *Colloquia academica*, hrsg. von der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz/Stuttgart 1997, S. 7–38.

den Verweis auf das aufgehobensein der Angst des Menschen in der Liebe Gottes intendiert zu haben. Innerhalb dieses Eingangssatzes alternieren drei Choralpassagen – das lässt an die drei Expositionen des Chorals im Mittelsatz von Francks *Prélude, Choral et Fugue* für Klavier (1884) von César Franck denken<sup>42</sup> – mit drei Variationen, wobei die Variationen aufgrund von Abspaltungsprozessen und Sequenzierung eher durchführungsartigen Charakter haben. Da zudem nahezu jeder Takt der Variationen thematisch ist, liegt es durchaus nahe, von symphonischen Variationen zu sprechen.

Auch die *Fünfte Symphonie* kennzeichnet eine dichte thematische Kontingenz. So stellt das in E-Dur stehende Thema der „Pastorale“ (Notenbeispiel 18) die Intervallkonstellation des Choralthemas (Notenbeispiel 17) in einen Dur-Kontext, woraus eine Aufhellung der Sphäre des vorausgehenden Satzes resultiert. Dabei wandelt im ersten Takt des „Pastorale“-Themas die sequenzierend aufsteigende kleine Terz sich zur sequenzierend fallenden kleinen Terz, während der zweite und vierte Takt den ausgefüllten Terzgang der zweiten Zeile, einer ausgezierten Fassung der ersten Zeile, des Choralthemas aufgreift.

Notenbeispiel 17



Notenbeispiel 18



Der zweite Abschnitt („Vers la lumière“) des zweiten Satzes (ab Z 40) lässt, nach fächerartig auseinanderstrebenden Dreiklangsbrechungen in den Harfen und raschen Figurationen – ihr triolischer Rhythmus verweist auf das Pastorale-Thema, ihr Tongeschlecht auf das Choral-Thema –, ab Z 41 in den Celli, von den Triolen überlagert und insofern noch relativ verborgen, das nunmehr verdurte und mit einigen verzierenden Noten versehene Choralthema erklingen, dem sich ab dem 5. T. nach Z 41 in den Violinen das Pastorale-Thema anschließt. Ab dem 5. T. nach T. 59 erreicht der Satz seinen Höhepunkt mit einem schon aus Bruckners und Mahlers Symphonik bekannten, mit „strahlend thematischem Glanz“<sup>43</sup> versehenen Durchbruch, der das Choralthema in Hörnern und Fagotten nun in Dur bzw. in Lydisch auf C und in den Trompeten das Pastorale-Thema erklingen lässt.

Diastematische Varianten wie im Fall des aus dem Choralthema ableitbaren „Pastorale“-Themas und die eben genannte Verdurung des Choralthemas stehen, wie man es aus den Werken Liszts und Mahlers kennt, im Dienst des Programms. Gleichzeitig sind

<sup>42</sup> Siehe Jean-Claude Teboul, „César Francks *Prélude, Choral et Fugue*“, in: Peter Jost (Hrsg.), *César Franck. Werk und Rezeption*, Wiesbaden 2004, S. 131–144, hier: S. 135.

<sup>43</sup> Steinbeck, „Kulmination und Krise“, S. 60.

sie so dezent, dass d'Indys Forderung erfüllt wird, das Thema müsse immer erkennbar bleiben. An Mahlers *Erste Symphonie*, in deren Schlusssatz das von Liszt sogenannte „Kreuzsymbol“ in zwei Fassungen erklingt, nämlich – als der Welt des „Inferno“ zugeordnet – mit der kleinen Sekunde bzw. – der Welt des „Paradiso“ zugeordnet – mit der großen Sekunde als Anfangsintervall<sup>44</sup>, erinnert nicht nur das Verfahren an sich, sondern auch die damit verbundene harmonische Disposition: Während bei Mahler die Verdurung mit einer Öffnung nach D-Dur einhergeht, vollzieht Tournemire diesen Gang mit einer Öffnung in die Dominante der Ausgangstonart f-Moll, die umso wirkmächtiger ist, als der unmittelbar vorausgehende Akkord ein Ges-Dur-Akkord ist, die Klänge also in einem Tritonusverhältnis stehen. Sinnfälliger kann die finale Umwandlung des Ausgangsthemas kaum vollzogen werden.

Den Text der *Sechsten Symphonie* – die Einbeziehung des Chors gründet in Frankreich auf einer Tradition, die von den symphonisch-dramatischen Werken Berlioz' über die „Ode-symphonies“ Félicien Davids (*Le désert*, 1844 und *Christophe Colomb*, 1847) bis hin zu Guy Ropartz' *Dritter Symphonie* (1905/06) reicht<sup>45</sup> – hat Tournemire in freier Adaption biblischer Vorlagen zu einer Art Kriegs-Requiem geformt: Der erste Teil beinhaltet die Klage angesichts der Zerstörung und Anrufung Gottes, Teil zwei artikuliert gläubige Zuversicht auf dem Hintergrund der Zusage Jesu: „Je vous donne ma paix“.

Fest umrissene thematische Gestalten sucht man in der *Sechsten Symphonie* vergeblich. Es finden sich nur noch Motive und Gedanken, die aber allesamt – und hier schlägt sich abermals der symphonische Anspruch nieder – aus der rhapsodischen, metrisch freien und chromatischen, tonal kaum fassbaren einleitenden melodischen Linie (Notenbeispiel 19) entweder wörtlich zitiert oder aber abgeleitet sind und dabei in ihrer diastematischen und/oder rhythmischen Faktur dem Gehalt des Textes angepasst sind.

Die Symphonie beginnt mit einer rein instrumentalen Einleitung in drei Abschnitten, welche, die Funktion einer „Langsamen Einleitung“ übernehmend, zentrale musikalische Gedanken vorstellt und damit gleichzeitig ouvertürenartig die inhaltlichen Aspekte antizipiert: Der erste Abschnitt lässt die oben genannte einstimmige melodische Linie erklingen, der zweite Abschnitt (Z 1) verknüpft das Material der Einleitungsmelodie kontrapunktisch. Für den dritten, die Chromatik und dichte Kontrapunktik reduzierenden Abschnitt (Z 5) wird ein aus T. 3 der einstimmigen Linie (Motiv c) ableitbares Motiv (c'; Notenbeispiel 19.a) bedeutsam, das aufgrund der aus der Spreizung des Anfangsintervalls resultierenden diatonischen Struktur auf den II. Teil des Werks verweist, wo es ab Z 44 wiederkehren wird, wobei die nach wie vor präsenten chromatischen Strukturen den Charakter des bloßen Verweises auf einen noch zu erreichenden Zustand unterstreichen. Nach einer Überleitung – bestimmend sind hier, neben weiteren aus der Einleitungsmelodie stammenden oder ableitbaren Motivstrukturen, die Motive b' und b'' (Notenbeispiele 19.b und 19.c) – beginnt ab Z 13 der erste Hauptabschnitt des „Kopfsatzes“ mit Einsatz des akkordisch-syllabisch singenden Chors. Der zweite Hauptabschnitt (Z 20) ist durch eine markante Binnengliederung (GP und Rekurs auf die Eingangsmelodie) vom vorausgehenden Ablauf geschieden, der dritte und kürzeste

<sup>44</sup> Siehe hierzu: Paul Thissen, *Zitatechniken in der Symphonik des 19. Jahrhunderts* (= Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert, hrsg. von Detlef Altenburg, Bd. 5), Sinzig 1998, S. 147 f.

<sup>45</sup> Siehe Jost, *Die französische Symphonie*, S. 145.



Hauptabschnitt („Nous sommes flébris“, ab Z 32) folgt einer knappen, quasi rezitativen Antizipation seines Textanfangs. Im zweiten Hauptabschnitt gewinnen ab Z 23 wiederum aus Motiv b ableitbare Sprung-Motive immer mehr an Bedeutung; sie gehen, dem Invokationscharakter des Texts entsprechend, in eine signalartige Triolenbewegung über, die schließlich auch der dritte, in den mehrmals wiederholten Aufschrei „Seigneur, écoute!“ bzw. „Seigneur, pardonne!“ mündende Hauptabschnitt aufgreift.

Schon anhand des ersten Hauptabschnitts lässt sich demonstrieren, auf welche Weise die Motivik dem Gehalt des Textes angepasst wird. Ab dem 9. T. nach Z 18 lautet der Text: „Nous regardons la terre, les cieux, et leur lumière a disparu“. Wenn es sich auch nur um das erinnerte Licht des Himmels handelt, wandelt sich das Motiv b nun in eine ruhige diatonische Achtelbewegung: Motiv b''' (Notenbeispiel 19.d) behält als Kern die Umrisse (zwei fallende Sprünge) des Ausgangsmotivs bei, verzichtet aber auf die Tritonusspannung.

Von besonderer Bedeutung sind programmatisch bedingte Motivvarianten für den II. Teil der Symphonie (ab Z 39), der mit einer Art langsamem Satz beginnt. Er hebt in den Streichern mit einem glockenartigen Motiv an (Motiv b'''' [„Anrufungsmotiv“]; Notenbeispiel 19.e), das die aufsteigende Quart des Motivs b''' spreizt, sich also über die Quinte zur großen Sext emporschwingt und so das Vertrauen auf den im *pp* angerufenen Gott („O Dieu“) musikalisch fasst. Der nächste (ab dem 3. T. nach Z 42), zunächst rein instrumentale Formabschnitt ist ein umfangreiches Scherzo – mit „Trio“ zwischen dem 5. T. nach Z 47 und Z 50 –, in dem nunmehr diatonische Signalmotivik und (ab Z 44) zwei ebenfalls diatonische Motive (c' und b''''''; Notenbeispiel 19.f), durchaus als „Licht“-Motive (der Text heißt: „O Dieu! Tu seras pour nous une lumière éternelle“) benennbare Strukturen dominieren. Angekündigt durch das „Anrufungsmotiv“ (ab Z 59), wiederholt der Chor, und zwar „Toujours avec grandeur“<sup>46</sup>, die Worte „O Dieu! Tu seras [...]“. Gemeinsam mit dem abschließenden Ausruf „Dieu“ setzt die Orgel im *fff*<sup>47</sup> auf einem strahlenden H-Dur-Akkord ein (17. T. nach Z 63). Verbunden mit einem radikalen Lautstärke- und Klangfarbenwechsel<sup>48</sup>, steht er am Beginn eines von impressionistischer Klanglichkeit geprägten und mit seiner aufgelockerten Homophonie wiederum an César Franck erinnernden Choralatz, der die schlichte Kantilene des die Jesus-Worte singenden Tenors begleitet. Nach einer Überleitung folgt schließlich bei Z 67 der konfliktlösende letzte Abschnitt, der mit dem nur auf der Silbe „ah“ singenden Chor nicht nur den III. Satz „Sirènes“ aus Debussys *Nocturnes* (1897–1899) zum Vorbild hat, sondern darüber hinaus, ohne dass dies an dieser Stelle im Einzelnen nachgewiesen werden müsste, in weiten Teilen von einer unverkennbar impressionistischen Textur ist. Ausgesprochenen Finalcharakter hat dieser Formteil, weil er nochmals die zentralen Motive rekapituliert, auch die aus dem ersten Teil, diese aber aufgrund des „Allegro“-Charakters oder aber aufgrund der Kontrapunktierung mit dem immer dominierender werdenden „Anrufungsmotiv“ (ab Z 69) gleichsam aufgehen lässt in der Konfliktlösung, deren eigentliches motivisches Signum ein erstmals in T. 19 m. A. nach Z 69 von den 1. und 2. Trompeten *pp* zu spielender, immer massiver in den Vordergrund drängender

<sup>46</sup> Part., S. 175.

<sup>47</sup> Die Anmerkung in der Part. (S. 194) lautet: „Toute la force de l'orgue“.

<sup>48</sup> Tournemire schlägt als Registrierung „Voix céleste“ vor.

Gedanke ist (Notenbeispiel 19.g), der das auftaktige Achtel des Symphoniebeginns in der Umkehrung wiederholend aufgreift und die Quart-Quintintervallik der mit dem „Licht“-Gedanken verbundenen Motive b'''' und c' mit einer emphatisch aufsteigenden Dreiklangsbrechung verbindet und so gleichsam überhöht.

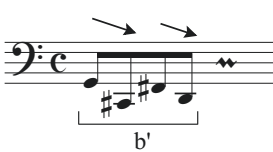
Notenbeispiel 19



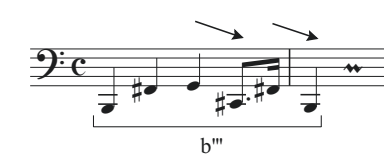
Notenbeispiel 19.a



Notenbeispiel 19.b



Notenbeispiel 19.c



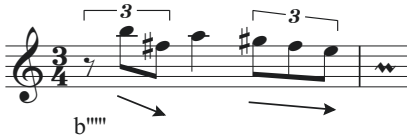
Notenbeispiel 19.d



Notenbeispiel 19.e



Notenbeispiel 19.f



Notenbeispiel 19.g



### c) Sonatenstrukturen

Die Großform der *Zweiten Symphonie* ist ohne Schwierigkeiten mit den Elementen des Sonatenzyklus und des Sonatensatzes beschreibbar: Der erste Teil („Très modéré“) beinhaltet, da die einzelnen Abschnitte des Verlaufs mit „Langsamer Einleitung“, Thema, Durchführung und Reprise benennbar sind, Sonatenform-Elemente, der zweite Teil („Andante“) kann als langsamer Satz und der Schlussteil („Allegro modéré“) als Rondo aufgefasst werden. Gleichzeitig bietet sich aber auch eine weitere Lesart der Großform an: Begreift man Klarinetten-Motiv und Choraltheema des ersten Teils als antagonistische Gestalten, wird der für die Sonatenform typische Themengegensatz im ersten und zweiten Teil präsentiert, während der dritte Teil die triumphale Konfliktlösung bedeu-

tet, insofern der der Sphäre des Klarinetten-Motivs angehörige Themenkopf nunmehr aufgehoben ist in einer Choralosphäre. Diese „Durch-Nacht-zum-Licht“-Dramaturgie scheint im Hauptthema des ersten Teils präfiguriert zu sein, da seine Substanz nicht nur das Klarinetten-Motiv, sondern auch ein Element des Choralthemas beinhaltet.

Der Sonatenzyklus hat für die *Dritte Symphonie* und *Vierte Symphonie* keinerlei Gültigkeit. Allerdings kann dem I. Teil der *Dritten Symphonie* das Sonatensatzschema zugrunde gelegt werden, da die Takte bis Z 3 exponierenden, die Takte bis T. 8 nach Z 9 durchführenden Charakter haben – die Segmente werden repetiert, transponiert, nochmals aufgespalten und in orchestrale Steigerungen eingebunden – und sodann eine reprisenartige Wiederholung der Exposition mit Coda folgt. Demgegenüber weist die *Vierte Symphonie*, wie eine schematische Darstellung des Verlaufs des ersten Teils zeigt, allenfalls noch Rudimente des Sonatensatzes auf:

A	(bis Z 3)	„Exposition“ des motivisch-thematischen Materials
A'	(ab Z 3)	Wiederholung und Entwicklung des zweiten Gedankens
B	(ab Z 5)	„Durchführung“ auf der Basis des zweiten und ersten Gedankens
C	(ab 10. T. nach Z 7):	Dritter Gedanke (harmonisiert in den Streichern) und „durchführungsartige“ Partie mit Motiven aus dem ersten Teil
D	(T. 9 m. A. vor Z 9)	„Reprise“ des Choralthemas, der sich eine „durchführungsartige“ Partie unter Einschluss aller Gedanken anschließt
E	(8. T. nach Z11)	„Reprise“ des zweiten Gedankens in Dur („avec grandeur“)
Überleitung zum 2. Teil (T. 8 vor Z 12):		mit dem zum Choral hinführenden Gedanken, den der erste Gedanke umrahmt

In der *Sechsten Symphonie* spielen Sonatensatzstrukturen – wenn man einmal davon absieht, dass der I. Teil in der Einleitung die zentralen musikalischen Gedanken präsentiert bzw. verarbeitet und insofern exponierenden und durchführenden Charakter hat – keine Rolle mehr. Im Gegensatz zu den Symphonien Drei und Vier lassen sich auf den oben beschriebenen Verlauf des Werks jedoch ohne größere Gewalt die um einen zweiten langsamen Satz ergänzte Satzfolge des Sonatenzyklus applizieren, so dass sich folgender Ablauf ergibt:

#### I. Teil

- Kopfsatz mit (Langsamer) Einleitung

#### II. Teil

- Langsamer Satz
- Scherzo – Trio – Scherzo – Chor-Coda
- Langsamer Satz
- Finale

### V. Unter dem Einfluss Strawinskys – Die Achte Symphonie

Die *Achte Symphonie* op. 51 H-Dur (1920–1924), in der Tournemire auch Laute und drei Saxophone verwendet, trägt den Titel „La Symphonie du Triomphe de la Mort“ und entstand im Gedenken an den Tod der Ehefrau des Komponisten. Tournemire hat dem Werk einen längeren Text vorangestellt, der der tiefen Trauer über den Verlust des geliebten Menschen gleichermaßen Ausdruck verleiht wie der in der Auferstehung Christi gründenden Hoffnung, wieder vereint zu sein.

Auch diese Symphonie beinhaltet „Deux parties“, die jeweils deutlich in zwei Sätze zerfallen (insofern erinnert das Werk an die *Dritte Symphonie*) mit der Folge Langsam – Schnell – Schnell – Langsam und den Affektgehalt des Textes spiegeln.

Wie die *Sechste* beginnt auch die *Achte Symphonie* mit einer einstimmigen, metrisch und melodisch eher amorphen Linie, deren dritter Takt von besonderer Relevanz ist für die Genese der die einzelnen Sätze bestimmenden Motive, was an dieser Stelle aber nicht weiter verfolgt werden soll. Neben der symmetrischen Anlage der Tempobezeichnungen wird die Idee der zyklischen Geschlossenheit in markanter Weise realisiert durch die diastematisch wörtliche, lediglich rhythmisch variierte Wiederholung des Motivs im letzten Teil der Symphonie.

Es handelt sich um Tournemires avancierteste Symphonie, die, wie eben schon gesagt, in noch deutlicherem Maß als ihre Vorgängerin unverkennbar durch Strawinskys Pariser Ballette beeinflusst ist – so gibt es im letzten Teil z. B. deutliche Anklänge an den *Feuervogel*. Wichtiger als solche zitartigen Bruchstücke jedoch sind strukturelle Analogien.

Als besonders charakteristisch erweist sich für Tournemires *Achte* die Schichtung mehrerer kurzer, maximal viermal, in der Regel jedoch nur einmal wiederholter Zellen bzw. Bausteine, die man als Mikro-Ostinati bezeichnen kann, eine Technik, die zweifellos ihr Vorbild in Strawinskys *Sacre* hat. Allerdings erreicht Tournemire nicht annähernd die Komplexität des Vorbilds (vgl. z. B. „Cortège du sage“), da die Differenzierung in verschiedene Grundmetren fehlt.

Auch im Hinblick auf die Form scheint Strawinsky Vorbild gewesen zu sein, denn während in der Mehrzahl der Symphonien Tournemires der Satzprozess durch eine gleichsam unendlich sich fortspinnende Struktur bestimmt ist, entsteht Form in der *Achten* im Wesentlichen durch Reihung der knappen Ostinati, die allerdings nicht so parataktisch unvermittelt geschieht wie häufig bei Strawinsky – was bei der Kürze der Ostinati auch nicht möglich gewesen wäre, da ansonsten ein musikalischer Flickenteppich entstanden wäre –, vielmehr tendieren die Ostinati zu Variantenbildung und Überlappungen, was anhand der Streicherpartie ab dem 4. T. nach Z 11 erläutert sei: Zu der in den Kontrabässen zweimal erklingenden fünftönigen Figur tritt ein mit einer aufsteigenden Bewegung sich verflüchtigender Triller, den zunächst die Celli, dann die ersten Violinen spielen. Sodann setzt in den Bratschen ein Pseudo-Ostinato ein, nämlich eine aus dem Kontrabassmotiv entwickelte Figur, deren Bewegungsmuster zwar immer gleich bleibt, wiederholt wird aber nur die fallende Quarte f-g. Mit der vierten Wiederholung variiert auch das Anfangsintervall, gleichzeitig erscheint in den tiefen Streichern ein neues kurzes Ostinato. Die nächsten drei Takte sind ostinatofrei. Ab Z 12 wiederholen die Bratschen ihre vorausgehende ostinate Figur, nun aber zusammen mit den zweiten Violinen. Bei der Wiederholung setzt gemeinsam mit dem letzten Ton in den ersten Violinen eine Variante des Ostinatos ein, das gleichzeitig mit vier neuen Ostinati erklingt.

Schließlich vermögen die Ostinati an ein kompositorisches Verfahren Strawinskys zu erinnern, das Volker Scherliess mit dem Begriff „Schablonentechnik“ benannt hat<sup>49</sup>, d. h. das Ergebnis der Reihung resultiert aus dem Zusammensetzen von einzelnen Bau-

<sup>49</sup> Volker Scherliess, *Igor Strawinsky und seine Zeit*, Laaber 1983, S. 101.

elementen, deren Abfolge auch eine andere sein könnte. Schon der Eingangsgedanke scheint diesem Prinzip zu gehorchen:

Notenbeispiel 20



VI.

Zwischen den Jahren 1910 und 1930, als man die Symphonie in Frankreich tot glaubte<sup>50</sup>, hat Tournemire die Gattung mit großformatigen Werken bereichert. In einer Zeit, als man aufgrund einer national motivierten Besinnung auf die Tradition des 17./18. Jahrhunderts eher kammermusikalische Werke schuf, um sich umso nachhaltiger von der deutschen Musikherrschaft zu befreien, komponierte Tournemire umfangreiche, gedankenschwere Orchesterwerke, für die er zudem statt einer mit dem in Frankreich verbreiteten, weniger verfänglichen Adjektiv „symphonisch“ versehenen Bezeichnung den mit gravierenden ästhetischen Implikationen behafteten Begriff „Symphonie“ wählte.

In Tournemires Symphonien kulminieren Traditionsstränge französischer und deutscher Provenienz: Der ab der *Zweiten Symphonie* sich abzeichnende Verzicht auf die rigide Handhabung historisch sanktionierter formaler Merkmale des Sonatenmodells – an den Kern der traditionellen Symphonie, an den Sonatensatz lassen am ehesten das Exponieren von Themen und die Präsenz durchführungsartiger Teile denken – verweist auf Debussy und seine zur Genüge bekannte Kritik, die Symphonie sei lediglich eine akademisch sanktionierte Form, die die Fantasie des Komponisten nur lähme, die thematische Substantialität des Materials auf die Linie Franck–d’Indy, von deren klassizistischer Ästhetik Tournemire sich allerdings deutlich abgrenzt. Dies zeigt der Rückgriff auf Gestaltungsmittel der Neudeutschen Schule wie das von Liszt, Mahler und Strauss bekannte Verfahren der Thementransformation gleichermaßen wie die programmatische Ausrichtung, die d’Indy, wiewohl seine eigene *Dritte Symphonie* eine veritable Programmsymphonie ist<sup>51</sup>, als gattungsfremd ansah:

„La *Symphonie* étant exclusivement orchestrale s’oppose par cela même à toute idée de programme littéraire ou poétique, de représentation scénique ou mimée, de diction ou de déclamation de paroles quelconques [...]“<sup>52</sup>

Eberhard Hüppe hat die These geäußert, Tournemire knüpfte „an Gestaltungsprinzipien Gustav Mahlers an, um daraus eine ganz eigene, monumentale und vor allem religiös gefärbte Symphonik zu entwickeln“<sup>53</sup>. Tatsächlich offenbaren Größe des Apparats und zeitliche Ausdehnung – sie kontrastieren krass z. B. zu Arnold Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9 (1906) oder Anton Weberns *Symphonie* op. 21 (1928) –, die bereits erwähnte „Finalität des symphonischen Prozesses“ und der sowohl inhaltliche als auch kompositorische Anspruch, der sich in der Dichte der motivisch-thematischen Arbeit

<sup>50</sup> Siehe Jost, *Die französische Symphonie*, S. 135.

<sup>51</sup> Siehe hierzu Léon Vallas, *Vincent d’Indy*, Bd. 2: *La maturité, la vieillesse (1886–1931)*, Paris 1950, S. 262.

<sup>52</sup> *Cours* II/2, 100. Dukas preist d’Indys 2. *Symphonie* als „un chef-d’œuvre de musique pure“: Paul Dukas, *Vincent d’Indy*, in: *La Revue musicale* 13 (1932), S. 11.

<sup>53</sup> Hüppe, „Kontinuität und Umbruch“, S. 153.

niederschlägt, in gleicher Weise wie die nicht durch einen logisch konsequenten Verlauf bestimmte, sondern eher spontan improvisatorische Freiheit der Großform eine unübersehbare Nähe zu Mahler – hier ist vor allem an die *Achte Symphonie* zu denken –, dessen Bekenntnis: „Aber Symphonie heißt mir eben: mit allen Mitteln der vorhandenen Technik eine Welt aufbauen“<sup>54</sup> auch von Tournemire stammen könnte. Zudem scheinen seine Symphonien einmal mehr Josts Vermutung zu bestätigen, die Mehrsätzigkeit scheinere „von allen Bestimmungsmerkmalen der Gattung [...] dasjenige, das in der französischen Symphonie die stärkste Berücksichtigung fand“.<sup>55</sup> Keines der Werke ist eine „echte“ einsätziges Symphonie.

Monumentalität, die – trotz der teilweise rhapsodischen Reihung der Teile – zyklische Bildung der Sätze bzw. Teile und motivisch-thematische Durchdringung der Satzstrukturen bis hin zu subthematischen Zusammenhangsbildungen wie in der *Vierten Symphonie*, wo nicht-thematisch wahrgenommene Strukturen, also Kontrapunkte bzw. Begleitstimmen strukturelle Verwandtschaft mit eher thematischen Gedanken aufweisen, sind zentrale interne Gattungskriterien. Mit dem in metaphysische Bereiche drängenden Anspruch und bekenntnishaften Charakter erfüllen Tournemires Symphonien gleichzeitig auch ein externes Gattungskriterium<sup>56</sup>, sind seine Symphonien doch, wie François Fabiani es im Hinblick auf Marcel Landowski ausdrückte, „ein Ort des Glaubensbekenntnisses“<sup>57</sup> und Werke erhabener Dignität. Hierin unterscheiden sich die Symphonien natürlich fundamental von der zeitgenössischen Pariser Avantgarde, von der *Groupe des Six* und ihren auf Cocteau's Aphorismensammlung *Le Coq et l'Arlequin* (1918) beruhenden ästhetischen Anschauung, für die Schlagworte wie Antiakademismus, Antiromantizismus, Antiwagnerianismus und Antidebussyismus, der Hang zur „Alltagsmusik“ sowie das Bekenntnis zur Musik Erik Saties kennzeichnend waren.<sup>58</sup> In der nach dem Krieg solchermaßen sich wandelnden Musikanschauung dürfte auch begründet liegen, dass die ersten fünf vor dem Ersten Weltkrieg entstandenen Symphonien Tournemires bereits kurz nach ihrer Fertigstellung uraufgeführt wurden, während der Komponist von den späteren Werken nur noch die *Sechste* hören konnte.

Es dürfte nunmehr unstrittig sein, dass die These Jens Rostecks, neben Roussel hätten nur noch Honegger und Milhaud „mit Eifer, Engagement und Sachverstand das“ in Frankreich „so wenig geliebte Genre der großen, gehaltvoll-gedankenschweren Symphonie“<sup>59</sup> rehabilitiert, um den Namen Tournemire ergänzt werden muss, dies umso mehr, als seine Symphonien keinesfalls akademisch-konservative, sondern vielmehr formal experimentelle und inhaltlich originelle Werke sind, die, zu Roussels und Milhauds klassizistischer „clarté“ kontrastierend, möglicherweise noch Messiaens *Turangalila-Symphonie* (1946–1948) beeinflusst haben können.

<sup>54</sup> Herbert Killian (Hrsg.), *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Nathalie Bauer-Lechner*, Hamburg 1984, S. 35.

<sup>55</sup> Jost, *Die französische Symphonie*, S. 146.

<sup>56</sup> Vgl. Steinbeck, „Kulmination und Krise“, S. 97.

<sup>57</sup> Zitiert nach: Jost, *Die französische Symphonie*, S. 137.

<sup>58</sup> Arthur Honegger allerdings, der der Ästhetik der Six ja durchaus skeptisch gegenüberstand – Harry Halbreich charakterisierte Honegger mit den Worten „il est moins ‚Six‘ des Six“ (*Arthur Honegger. Un musicien dans la cité des hommes*, Paris 1992, S. 374) –, bekannte sich zu den Ansprüchen der Gattung. Siehe Peter Jost, „Den ästhetischen Anspruch in seiner ‚ganzen Schwere und Strenge‘ erfüllen. Arthur Honeggers Weg zur Symphonie“, in: *Das Orchester* 40 (1992), S. 430 ff.

<sup>59</sup> Jens Rosteck, Art. „Roussel, Albert (Charles Paul Marie)“, in: *MGG<sup>2</sup>*, Personenteil, Bd. 14, Kassel u. a. 2005, Sp. 551.

---

## KLEINE BEITRÄGE

---

### Replik

Martin Staehelins im vorangehenden Heft 4/2008 dieser Zeitschrift veröffentlichte Rezension der Faksimile-Ausgabe der Weimarer Orgeltabulatur erfordert eine Stellungnahme. Da der zur Verfügung stehende Raum nicht erlaubt, alle von Staehelins vorgebrachten Argumente zu entkräften, sei auf unsere ausführliche Erwiderung auf der Website des Bach-Archivs Leipzig ([www.bach-leipzig.de](http://www.bach-leipzig.de)) verwiesen.

Der von Staehelin vermittelte Eindruck einer überhasteten Publikation ist absurd. Zwischen der Entdeckung der Handschriften im Juli 2005 und dem Erscheinen der Ausgabe 2007 lag gut ein Jahr gründlicher Forschungsarbeiten in Weimar, Ohrdruf und Lüneburg. Staehelin zweifelt unsere Schlussfolgerungen entschieden und grundsätzlich an und stellt zugleich die Seriosität unserer Forschung, ja unterschwellig die wissenschaftliche Integrität der Forschungsabteilung des Bach-Archivs Leipzig insgesamt in Frage (S. 320, 329). Was er, eingebettet in eine vorgebliche Methodendiskussion, dem Leser als „exemplarische“ Behandlung eines wissenschaftlichen Aufsatzes präsentiert, erweist sich indes als unausgereiftes Argumentationsgerüst, das – trotz weitgehender Mäßigung in der Diktion – durchaus polemische Züge trägt, wohl in der Absicht, mittels entstehend referierter isolierter Betrachtungen und angeblich von den Autoren applizierter kruder Methoden die Publikation als vorschnell und stümperhaft zu entlarven. Dabei kommt ihm zu Hilfe, dass es kaum möglich ist, im Rahmen eines Faksimile-Vorworts einen visuell allseits nachvollziehbaren „Beweis“ für eine vorgenommene Identifizierung zu liefern. Trotzdem: Viele Fragen, die Staehelin an unseren Text stellt und auf deren Basis er seine eigenen Hypothesen entwickelt, hätte er sich bei genauerer und weniger intentionsgeprägter Lektüre selbst beantworten können.

Hier sei nur in knappster Form festgehalten:

- Die Jahreszahl „1700“ in Faszikel I ist zwar fast verlöscht, im Original aber dennoch eindeutig zu erkennen. Sie wird zudem durch die Titelaufnahme im Weimarer Bibliotheksinventar von 1840 bekräftigt.
- Die von Anfang an gemeinsame Überlieferung der vier Faszikel wird durch bereits in früher Zeit eingetretene Wasserschäden bestätigt.
- Der Schreiber der Faszikel III und IV ist mit Bachs frühem Kopisten „Anonymus Weimar 1“ identisch; Staehelins Ausklammern der Faszikel III und IV aus der Diskussion ist darum methodisch nicht zu rechtfertigen. Die Gleichsetzung des Schreibers mit Bachs langjährigem Schüler und Weimarer Amtsnachfolger Johann Martin Schubart ist übrigens mit guten Argumenten bereits früher und unabhängig von uns vermutet worden.
- Dass Faszikel I und II von ein und derselben Hand stammen, wird durch die absolut identischen Buchstabenformen bestätigt. Abweichungen in der Notierung der Pausen sind mithin als verschiedene Entwicklungsstadien einer einzigen Hand zu deuten.
- Ungeachtet der schlechten Quellenlage lässt sich dieser Schreiber anhand von Vergleichen mit Bachs Arnstädter Gehaltsquittungen, seiner Mühlhäuser Orgeldisposition und der Textunterlegung in den Originalstimmen der Mühlhäuser Ratswahlkantate BWV 71 zweifelsfrei als der junge Johann Sebastian Bach identifizieren.
- Bei dem in Faszikel I zu findenden Kolophon („â Domino Georg: Böhme | descriptum ao. 1700 | Lunaburgi:“), dessen Übersetzung Staehelin rügt, ist zu bedenken, dass es sich bei zeitüblichen Formulierungen dieser Art nicht um klassisches Latein handelt. Wer sich mit den Quellen von Bachs frühen Werken befasst, weiß um die grammatisch oft unsauberen Titelformulierungen, die häufig zwischen italienischen und lateinischen Formen schwanken. Die Präposition „a“ wird häufig als eine Art Allzweckwaffe zur Herstellung syntaktischer Beziehungen verwendet, während das lateinische „apud“ bei Bach nirgendwo vorkommt.

Michael Maul, Peter Wollny

## Neues aus dem Leben des Komponisten Johann Schop († 1667)

von Walter Jarecki (Verden)

Der Geiger und Komponist Johannes Schop<sup>1</sup> trat 1621 die Stelle eines Ratsmusikers in Hamburg an, die er bis zu seinem Tod 1667 innehatte. In Hamburg ist er auch in Kontakt mit dem Wedeler Pastor Johann Rist gekommen, dessen Lieder er vertonte. Einzelne dieser Lieder gehören noch heute zum festen Bestand der Gesangbücher, während die übrigen Kompositionen Schops weithin unbekannt sind. Bevor Schop in Hamburg tätig wurde, ist er an der Wolfenbütteler Hofkapelle unter Michael Prätorius nachzuweisen (1614/15), wechselte aber schon bald nach Kopenhagen, wo die Hofkapelle Christians IV. seine Wirkungsstätte wurde. Im Jahre 1619 verließ Schop Kopenhagen, angeblich, um der dort wütenden Pest zu entgehen.

„Wo er sich in den beiden folgenden Jahren aufgehalten hat – bis zu seiner Einstellung in Hamburg – ist nicht bekannt.“ So formuliert der Biograf Kurt Stephenson<sup>2</sup> und fährt fort: „Indessen kann sich wohl nur auf diese Zeitspanne die Bemerkung Johann Rists in seiner Vorrede zu dem zweiten Zehen seiner „Himmlichen Lieder“ 1643 beziehen, in der er berichtet, *dass der Herr Schop schon länger als für zwanzig Jahren das Ampt und die Mühe eines Capellmeisters / an einem grossen und hochlöblichen / nunmehr in Gott ruhenden Fürsten Hofe rühmlich habe verwaltet / und gedachten Namen eine geraume Zeit geführt / welches ist der Welt so wissend / dass es ja nichts anderes / als nur ein giftiger Mord wäre / gedachte Bestallung in Zweifel ziehen zu wollen.*“ Es ist Stephenson allerdings nicht gelungen, den ‚hochlöblichen‘ Fürsten, der Schop angestellt hatte, zu identifizieren.

Dies ist erst durch einen Zufallsfund möglich geworden: In den Akten des Kollegiatstiftes St. Andreas<sup>3</sup> in Verden an der Aller – heute Staatsarchiv Stade – finden sich Unterlagen, die einen Fingerzeig darauf geben, wo sich Schop 1619 bis 1621 aufgehalten hat.

Der älteste Hinweis beinhaltet die größte Überraschung: Am 10. Juli 1620 bestätigt Johannes Martini, Abt des Benediktinerklosters zu Iburg (Kreis Osnabrück), dass er Johann Schop auf Bitten des Landesherrn durch die erste Tonsur und Weihe in den geistlichen Stand erhoben habe (Anlage I).<sup>4</sup> Der Landesherr, auf den Abt Martini hier hinweist, war Philipp Sigismund, postulierter Bischof von Verden und Osnabrück. Seine Osnabrückische Residenz befand sich auf der Iburg, in unmittelbarer Nachbarschaft des genannten Benediktinerklosters, zu dessen Abt Philipp Sigismund freundschaftliche Beziehungen unterhielt. Bischof Philipp Sigismund hatte 1619 eine Reise nach Kopenhagen unternommen.<sup>5</sup> Er verhandelte dort mit König Christian IV. über die Nachfolge im Bistum Verden. Letztlich wurde Christians zweiter Sohn Friedrich 1622 zum Koadjutor in Verden angenommen.<sup>6</sup> Es liegt auf der Hand, dass Philipp Sigismund in Kopenhagen mit Johann Schop bekannt wurde und ihn als Musiker für seine Hofhaltung in Iburg annahm. Möglicherweise war Schop dem Bischof auch schon aus seiner Wolfenbütteler Zeit bekannt, denn Philipp Sigismund stammte aus dem mittleren Haus Braunschweig der Welfenfamilie, Herzog Friedrich

<sup>1</sup> Schops Lebenslauf ist beschrieben bei Kurt Stephenson, *Johannes Schop*, Phil. Diss Halle 1925. Hieraus stammen die Daten des einleitenden Absatzes. Zugänglicher als die Dissertation ist die Kurzübersicht von Siegfried Fornaçon, „Johann Schop, Geiger in Hamburg“, in: *Der Kirchenmusiker* 6 (1955), S. 101–106.

<sup>2</sup> Stephenson, Schop, S. 6.

<sup>3</sup> Siehe dazu Walter Jarecki, „Das Verdener Andreasstift zur Zeit des Administrators Eberhard von Holle (1566–1586). Beobachtungen zur Durchsetzung der Reformation in Verden (I)“, in: *Jahrbuch der Gesellschaft für niedersächsische Kirchengeschichte* 101, 2003, S. 55–99; (II) Bd. 102, 2004, S. 205–242.

<sup>4</sup> Staatsarchiv (StA) Stade Rep. 8, Fach 13, Nr. 3 f. 96. Es handelt sich allerdings nicht um das Original der Bestätigung, sondern um eine notarielle Kopie von 1636.

<sup>5</sup> Marie Tielemann, „Philipp Sigismund, postulierter Bischof von Verden und Osnabrück, Herzog von Braunschweig-Lüneburg (1568–1623)“, in: *Rotenburger Schriften* 40, 1974, S. 61–89, hier S. 74 u. 85.

<sup>6</sup> Matthias Nistal, „Verdens evangelische Bischöfe“, in: *Immunität und Landesherrschaft. Beiträge zur Geschichte des Bistums Verden*, hrsg. von Bernd Kappelhoff und Thomas Vogtherr, Stade 2002, S. 175–194, hier 187.



Ulrich, Schops und vor allem Praetorius' Arbeitgeber in Wolfenbüttel, war sein Neffe.<sup>7</sup> Philipp Sigismund hatte reges Interesse an Musik, außer Schop sind in seinen Diensten als Kapellmeister nachgewiesen Oth Siegfried Harnisch und Daniel Schulichius.<sup>8</sup>

Ist so Schops Aufenthalt in Iburg leicht zu erklären, bleibt doch als großes Rätsel, warum er – auf Veranlassung des Protestanten Philipp Sigismund – die katholischen Weiheriten<sup>9</sup> an sich vollziehen ließ. Über die Gründe kann man nur spekulieren. Ebenso bemerkenswert ist, dass Schop die Bescheinigung über diesen Akt mindestens bis zur Herstellung der Kopie 1636 aufbewahrte, obwohl er als Ratsmusiker im lutherischen Hamburg sicher keine Verwendung dafür hatte.

Wie kam die Kopie der Bescheinigung nach Verden? Wieder spielt Kopenhagen eine Rolle. Hier heiratete 1634 der Kronprinz Christian die junge Magdalena Sibylla von Sachsen. In ihrer Begleitung kam Heinrich Schütz aus Dresden nach Kopenhagen, und gemeinsam mit Schütz auch Johann Schop. Dieser hielt sich von Juli bis Oktober 1634 in Kopenhagen auf, er muss bei dem üppigen barocken Fest großen Eindruck gemacht haben, denn Christian IV. überwies ihm später ein ansehnliches Ehrengeschenk.<sup>10</sup> Man kann davon ausgehen, dass auch der Bruder des Bräutigams bei der Hochzeit anwesend war: Friedrich von Dänemark, postulierter Bischof von Verden und Erzbischof von Bremen. Auch Friedrich wird von Schop angetan gewesen sein, es ist daher denkbar, dass er versuchte, den Musiker an seinen Hof zu ziehen. Allerdings stand es um seine Herrschaft schlecht; seine beiden Bistümer waren von schwedischen Truppen besetzt. Erst im Spätsommer 1635 konnte Friedrich nach einem entsprechenden Vertrag mit den Schweden wieder über Verden verfügen.<sup>11</sup>

Zum Aufgabenbereich des Bischofs gehörte auch die Benennung von Mitgliedern des Kanonikerstiftes St. Andreas, die sogenannte Kollation. Da während der katholischen und der anschließenden schwedischen Besetzung Verdens von 1629 an das Stiftsleben darnieder gelegen hatte, waren 1636 vier Kanonikate an St. Andreas zu besetzen. Eine dieser Stellen überwies Bischof Friedrich Johann Schop. Leider ist der Zeitpunkt nicht mehr feststellbar, da die Kollationsurkunde für Schop sich nicht erhalten hat. Jedenfalls erschien Schop persönlich am 17. Oktober 1636 vor dem versammelten Kapitel des Andreasstiftes, legte die Kollationsurkunde vor und verlangte, als Stiftsherr aufgenommen zu werden. Das Kapitel hatte keine Einwände, akzeptierte die Kollation und erteilte mit den üblichen Kautelen die Possession der Stelle. So wurde der Aspirant verpflichtet, in kurzer Frist eine Erklärung über seinen geistlichen Stand (also entweder die niederen Weihen der katholischen Kirche oder eine Ordinationsbescheinigung als evangelischer Prediger) sowie einen Nachweis seiner ehelichen Geburt vorzulegen. Außerdem war eine Aufnahmegebühr von 30 Reichstalern zu bezahlen.<sup>12</sup> Schop erklärte sich zu all diesem bereit und eilte nach Hamburg zurück. Dort besorgte er die vom Stift verlangte Legitimation, also die Erklärung über seine eheliche Geburt, die schon am 20. Oktober 1636 erstellt wurde. Von dieser Erklärung und von seiner Iburger Weihebescheinigung, die er also noch in Besitz hatte, ließ er beglaubigte Abschriften anfertigen, die er dem Andreasstift übersandte, in dessen Akten beide Stücke bis heute überdauert haben.

Mit der Legitimation (Anlage II)<sup>13</sup> ist eindeutig Hamburg als Geburtsort Schops erwiesen. Seine Eltern waren Fabian Schop und Margarethe Wohlers, die in der Hamburger St. Jacobikirche getraut worden waren. Leider ist das Geburtsdatum nicht genannt, so dass wir in dieser Frage immer noch auf Schätzungen angewiesen sind.

<sup>7</sup> Auch Schops Wechsel von Wolfenbüttel nach Kopenhagen nach 1615 könnte aus welfischen Familienzusammenhängen erklärt werden; denn die Mutter von Friedrich Ulrich war die dänische Prinzessin Elisabeth, eine Schwester Christians IV. Es könnte also ein familieninternes ‚Weitergeben‘ des jungen Musikers Schop vorliegen.

<sup>8</sup> Marie Tieleman, „Philipp Sigismund, Fürstbischof von Osnabrück und Verden, in seiner kulturellen Wirksamkeit (1588–1623)“, in: *Osnabrücker Mitteilungen* 78, 1971, S. 81–94, hier 90.

<sup>9</sup> Auch wenn der Text der Quelle dies nicht ausdrücklich sagt, wird man davon ausgehen können, dass der Abt Martini Johann Schop nur die sogenannten Niederen Weihen erteilte.

<sup>10</sup> Stephenson, Schop S. 52 f.

<sup>11</sup> Einzelheiten bei Beate-Christine Fiedler, „Bremen und Verden als schwedische Provinz (1633/45–1712)“, in: *Geschichte des Landes zwischen Elbe und Weser*, Bd. III *Neuzeit*, hrsg. von Hans-Eckhard Dannenberg und Heinz-Joachim Schulze, Stade 2008, S. 173–253, hier S. 177 f.

<sup>12</sup> Protokoll der Aufnahmeverhandlungen StA Stade, Rep. 8, Fach 14, Nr. 8 f. 445v.

<sup>13</sup> StA Stade Rep. 8, Fach 13, Nr. 4 f. 64.

Nach der Possession verblieb Schop wohl in Hamburg. Seine Anwesenheit in Verden wurde erst nötig, als sein Disziplinjahr begann, das ihm strenge Residenz am Ort des Stiftes auferlegte. Nach den Statuten des Stiftes hätte es am Maria-Magdalenenstag nach der Possession beginnen müssen, also am 22. Juli 1637. Dazu hat Schop sich auch rechtzeitig angemeldet, wie das Kapitel auf seiner Sitzung am 3. Juni dieses Jahres feststellte.<sup>14</sup> Schop hat das Disziplinjahr aber doch nicht angetreten, vielmehr – ohne dass man die Abläufe nachweisen kann – um ein Jahr verschoben. Doch auch im Juli 1638 erschien Schop nicht in Verden, sondern bat aus Hamburg in einem erhaltenen Schreiben vom 9. Juni 1638 um die Vergünstigung, das Kapitel möge ihn „mit der kekenwart in etwas großünstig verschonen“, weil wegen der Kriegszeit das Reisen zu gefährlich sei.<sup>15</sup> Gemeint war wohl der Einfall kaiserlicher Truppen in den ansonsten neutralisierten Elbe-Weserraum im Frühsommer 1638. Das Kapitel war keineswegs gesonnen, diese Bitte anzunehmen, sondern beschloss am 4. Juli 1638, „auff Schops schreiben zu antworten und sich auff die statuta, so strictissimi juris sein, zu beruffen“.<sup>16</sup> Gerade in der Frage der Ortsanwesenheit, der Residenz, war das Andreaskapitel unerbittlich! Schop allerdings verlor das Interesse an seiner Verdener Stelle. Vermutlich war ihm klar geworden, dass er auf Dauer sich in Verden würde ansiedeln müssen, wenn er die Einkünfte der Chorherrenstelle genießen wollte. Dazu hätte er seinen Dienst beim Hamburger Rat aufgeben müssen, der gut besoldet war. Die Kanonikereinkünfte hingegen waren, zumindest in der Anfangszeit, schmal, wuchsen allerdings mit zunehmender Zugehörigkeitsdauer zum Kapitel. Es ist einsichtig, dass Schop darauf nicht warten wollte. Er resignierte die Kanonikerstelle zugunsten eines jungen Verdenerers mit Namen Ludolf Lange, dessen Vater sich „mit Johann Schopenin soweit vertragen“.<sup>17</sup> Man wird diese Formulierung dahin gehend interpretieren dürfen, dass Lange dem Schop das Anrecht auf die Chorherrenstelle abgekauft hat. Er forderte die Possession für seinen Sohn Ludolf am 10. November 1638. Verkauf und Resignation sind also auf den Spätsommer / Herbst 1638 zu datieren.

Was mag Schop überhaupt bewegen haben, sich auf das Verdener Zwischenspiel einzulassen? Hatte er Probleme in Hamburg? Bei seinem Namen hätte er sicher andere Möglichkeiten gehabt als die Mitgliedschaft in einem letztlich unbedeutenden Kanonikerstift. Es gab natürlich Stifte, die nicht eine derart strenge Residenzpflicht hatten wie das Verdener Andreasstift; in einem solchen hätte die Mitgliedschaft mit den Hamburger Aufgaben vereinbar sein können – vielleicht hat Schop darauf gehofft. Jedenfalls hat die kurze Episode Aktenstücke hervorgebracht, die Einblick geben in bisher unbekannte Bereiche im Leben Johann Schops.

<sup>14</sup> StA Stade Rep. 8, Fach 14, Nr. 8 f. 450v.

<sup>15</sup> StA Stade Rep. 8, Fach 13, Nr. 4 f. 79.

<sup>16</sup> StA Stade Rep. 8, Fach 14, Nr. 8 f. 461r.

<sup>17</sup> StA Stade Rep. 8, Fach 14, Nr. 8 f. 466.

## Anhang

I  
 Nos Johannes Martini divina providentia abbas monasterij S. Clementis in Iburch ordinis D. Benedicti attestamur publice in his scriptis, quod nos ex speciali commissione r(everendissi)mi dilectum nobis in Chr(ist)o Joannem Scoep ad primam clericatus tonsuram rite promovimus ac cooperante nobis Spiritus S(ancti) gratia consecravimus. In cuius rei testimonium evidens præsentis n(ost)ras literas sigillo abbatiaë n(ost)ræ communiri iussimus et fecimus. Anno salutis MDCXX, die vero decimo mensis Julij.

*Beglaubigte Abschrift StA Stade Rep. 8, Fach 13, Nr. 3 f. 96*

II  
 Wir bürgermeistere undt rahtmänner der stadt Hamburg negst erbietungh unserer willigen dienste unndt freundtlichen grußes einem jeden nach standes gebühr thunn kundt unndt bezeugen hiermitt vor jedermännlichen, daß auff vorhergehende gebührliche requisition vor uns persönlich kommen unndt erschienen sein die ehrbare Cordt Berens 66 jahr unndt Hinrich Rehders 56 jahr alt beide unser stadt bürgere, zeugens glaubwürdige fromme persohnen, undt haben nach fleißiger examination bey ihren geleisteten leyblichen eyden mit außgestreckten armen unndt auffgerichteten fingern zu gott dem allmechtigen unndt seinem heiligen wortte würcklich schwerendt beständigliche deponirt, bezeuget unndt wahrgesagtt, was maßen sie weilandt unser stadt bürgern Fabian Schoep unndt deßen eheliche hausfrawen Margarethen Wohlers, viele jahrehero gantz woll gekandt unndt wißenschafft trahgen, daß sie beide eines ehelichen unndt redtlichen herkommens unndt vor jahren alhie in S. Jacobi kirchen ehelich copulirt unndt zusammengeben, in welchem ehestande sie untter andern ihren kindern vorzeigern dieses, den erbahren Johan Schoep, unser stadt bürgern, erzeuget, also daß gemeltter Johan Schoep von Fabian Schoep dem vater unndt Margareten Wohlers der mutter auß einem rechtten wahren unndt ohnbefleckten ehebette nach verordnung unndt einsetzung der heiligen christlichen kirchen, rechter, redtlicher teutscher undt nicht wendischer gebuhrt, erzeuget undt gebohren. Ursache ihrer wißenschafft zeigeten sie, die gezeugen, hierbey ferners an, daß sie beiderseits besagte eheleute lange unndt viele jahr gantz woll gekandt, oftmals mit ihnen conversiret undt umgegangen. Auch von ihnen nie ein ander alß was den ehren gemeefß, gesehen, gehöret unndt erfahren, daß sie auch obgemelten Johan Schoep bey seinen lieben eltern gesehen, welcher auch vonn ihnen alß ihr eheleiblicher sohn erzohgen unndt gehalten, auch von menniglich annoch dafür geachtet unndt gehalten würde, so wahr ihnen, den gezeugenn sambt unndt sonders, gott helfen solle unndt seinn heiliges wortt, sonder list unndt gefehrde.

Wan dan diese eydtliche deposition unndt außage also vor unß, wie obstehet, beständiglich abgelegt, beschehen unndt ergangen, unndt wir umb glaubwürdigen schein unndt urkundt deßselben nebenst angehengter recommendation der persohn mitzutheilen dienstlich ersucht unndt angelanget worden, alß haben wir denselbenn nicht verweigern, sondern tragenden obrigkeitlichen amts halber vielmehr willfährig ertheilen wollenn.

Gelanget demnach an alle unndt jede, dehnen dieses vorgezeigt undt damit ersucht werden, unser nach eines jeden standes gebühr, dienst undt freundliche bitte, die wollen diesem allen nicht allein vollkommen glauben beymeßen, sondern sich auch mehrgemelten Johan Schoep seiner ehelichen geburth unndt redtlichen herkommens halber bester maßen recommendirt undt befohlen sein laßen, solches verdienen, verschulden undt vergleichen wir umb einen jeden nach standes gebühr willig undt gerne hinwiederumb. Urkundtlich haben wir burgermeister undt rahtmänner obgemelt unser stadt secret siegel an diesen brieff wißentlich laßen hangen. Actum den zwanzigsten monatts Octobris anno Christi eintausendt sechshundert sechs undt dreißigk.

Locus sigilli pensilis

Ex speciali commissione spectabilis senatus Hamburgensis Paridamus vonn Kampen i(uris) u(triusque) l(icentiatu)s eiusdemque reip(ublicæ) secretarius subscripsit.

*Beglaubigte Abschrift StA Stade Rep. 8, Fach 13, Nr. 4 f. 64s.*

---

## BERICHTE

---

München, 8. und 9. Mai 2008:

„Max Reger und die Münchner Schule – Neuromantik und Moderne um 1900“

von Ira Theil, München

Dem Symposium, das vom Musikwissenschaftlichen Institut der Hochschule für Musik und Theater zusammen mit dem Institut für Musikwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität und in Verbindung mit dem Orff-Zentrum veranstaltet wurde, lag die Frage zugrunde, inwieweit man bei dem Komponistenkreis um Ludwig Thuille tatsächlich von einer „Münchner Schule“ sprechen kann, zumal die entsprechenden Werke im ästhetischen Spannungsraum der Jahrhundertwende, nach dem Selbstverständnis der Zeit, als Vertreter einer „gemäßigten“ Moderne oder „Neuroromantik“ erscheinen. Der Tatsache ihres Schattendaseins im aktuellen Konzertrepertoire wirkten Aufführungen mit Klavier-, Kammermusik- und Liedkompositionen von Thuille und Max Reger an zwei Abenden entgegen.

Im Eröffnungsvortrag entwarf Herbert Rosendorfer (Eppan, Südtirol) ein anschauliches Stimmungsbild des kulturellen Klimas der Münchner Jahrhundertwende mit seinen verschiedenen ästhetischen Strömungen. Bernd Edelmann (München) schlüsselte in seinem grundlegenden Beitrag („Die Münchner Schule: Phantom oder Realität?“) die Entstehungsgeschichte der Komponistengruppe, ihre musikalisch-stilistisch sich andeutenden Haupt- und Nebenlinien mit den entsprechenden personalen Zuordnungen und Abgrenzungen auf, während Susanne Popp (Karlsruhe) den Bogen zu Reger spannte und dessen Verhältnis zum Thuille-Kreis wie seine kompositorisch-künstlerische Entwicklung in den Münchner Jahren darstellte („Der Provokateur: M. Reger in München“). Regers Eigenheit als Komponist bis hin zum Versuch, in dieser Funktion „Musikpolitik“ zu betreiben, demonstrierte Wolfgang Rathert (München) an einem konkreten Werkbeispiel („Kritik als Krise: Zum Kontext von Regers Violinsonate op. 72“). Die kompositorische Divergenz zu Thuille wiederum zeigte Siegfried Mauser (München) in vergleichenden Lied-Analysen auf („Lied-Doppelvertonungen von Thuille und Reger“).

Die Vortragsfolge des zweiten Tages eröffnete Christian Leitmeir (Bangor, Wales) mit Überlegungen zur Frage einer gattungsgeschichtlichen Lokaltradition („Trios für Violine, Viola und Klavier – eine Münchner Gattung?“), denen sich ein durch Video-Aufzeichnungen heutiger Inszenierungsversuche illustriertes Referat von Peter Paul Pachl (Berlin) zum Charakter von Thuilles umfangreichem Operschaffen anschloss („Vom Münchner Hoftheater an die Met: Thuilles Opern“). Max von Schillings wurde im Kontext der zeittypischen Rückbesinnung auf die Antike von Inga Mai Groote (München) behandelt („M. v. Schillings' Musik zum griechischen Theater“); Clemens von Franckenstein kam am Beispiel einer symphonischen Dichtung in einer Forschungsskizze von Stephan Hörner (München) zur Sprache („Cl. v. Franckensteins *Salomé*“).

Die als musiktheoretisches Dokument aussagekräftige, nach ihrer Veröffentlichung 1907 auch einflussreiche Harmonielehre von Rudolf Louis und Ludwig Thuille beleuchtete Stefan Rohringer (München) aus verschiedenen Blickwinkeln („Die Harmonielehre von Louis und Thuille im Kontext der zeitgenössischen Musiktheorie“), während Ute Jung-Kaiser (Frankfurt am Main) die problematische Zuordnung Walter Braunfels' zur Münchner Schule thematisierte, um dann auf sein damals sehr bekanntes Bühnenwerk *Die Vögel* näher einzugehen („Ach, diese katholischen Vögel! Walter Braunfels' poetisch-phantastische Formensprache“). Im letzten Referat schließlich legte Walter Werbeck (Greifswald) das schillernde Verhältnis zwischen Richard Strauss und Thuille dar („Gährend Drachengift' versus ‚Milch der frommen Denkgungsart'? R. Strauss und L. Thuille“).

In der Schlussdiskussion bestätigte sich, dass der Begriff einer Münchner Schule, bezogen auf Ludwig Thuille und seinen unmittelbaren Schülerkreis, durchaus seine Berechtigung hat. Wie in

den Konzerten hörbar wurde, ist er nicht nur als historisches Phänomen ernst zu nehmen, sondern birgt auch einzelne musikalische Werke, die heutigen Aufführungen von Musik der Jahrhundertwende eine brillante Facette hinzufügen können.

## Köln, 13. bis 15. Juni 2008:

### „Kulturphänomen ‚Gender‘“

von Kordula Knaus, Graz

Das von Annette Kreuziger-Herr und Katrin Losleben organisierte und im Rahmen der Veranstaltung „Klang-Körper. Festival für zeitgenössische Musik und Gender“ an der Hochschule für Musik Köln stattfindende Symposium brachte Personen unterschiedlicher Disziplinen zusammen, um die Kategorie „Gender“ als kulturelles Phänomen zu befragen. In sechs Sektionen wurden dabei unterschiedliche Aspekte thematisiert, die von der Selbstdarstellung von Künstlerinnen und Künstlern über Jugend- und Populärkultur bis hin zur Geschlechtlichkeit der Stimme reichten.

Unter der Leitung von Dagmar von Hoff und Anett Holzheid (beide Mainz) machten sich die Musikwissenschaftlerin Melanie Unseld (Oldenburg), der Medienwissenschaftler Gunnar Schmidt (Siegen) und die Kunsthistorikerin Alexandra Tacke (Berlin) zunächst auf die Suche nach künstlerischen Selbstinszenierungen. Während Unseld feststellte, dass Adriana Hölszky die in ihrer Oper *Giuseppe e Sylvia* behandelten Figuren Giuseppe Verdi und Sylvia Plath entlang der Geschlechterstereotypen des 19. Jahrhunderts konstruiert, brachten Schmidt und Tacke mit Leigh Bowery und Rebecca Horn Beispiele für Selbstinszenierungen, in denen der eigene Körper als Medium für geschlechtliche Dekonstruktionen verwendet wird.

Die zweite Sektion setzte die Kategorie Geschlecht mit der Kategorie Raum in Beziehung. Theoretische und methodische Grundlagen der Raumforschung wurden dabei zunächst von der Soziologin Martina Löw (Darmstadt) geboten, ehe die Musikwissenschaftlerin Susanne Rode-Breyman (Hannover) das Forschungsprojekt *Orte der Musik* vorstellte und ihre Promovendin Carolin Stahrenberg (Hannover) schließlich am Beispiel der von Hesterberg geleiteten Cabaret-Bühne im Berlin der 20er-Jahre die Handlungsräume von Frauen umriss.

In der dritten Sektion kamen nun Komponistinnen und Komponisten selbst zu Wort. Die von Katrin Losleben und Rainer Nonnenmann (beide Köln) geleitete Podiumsdiskussion mit Jin-Ah Ahn, Gloria Coates, Jamilia Jazyzbekova und Matthias Muche verdeutlichte die paradoxe Situation, in der sich Komponistinnen nach wie vor befinden. Auf der einen Seite steht der Anspruch, sich eben nicht explizit als weibliche Künstlerin zu definieren, sondern genau wie ihre männlichen Kollegen agieren zu können, auf der anderen Seite die Einsicht, dass es in der Praxis in vielen Lebenslagen eben doch geschlechtsspezifische Unterschiede gibt.

Die vierte Sektion lag ganz in der Hand der Medienwissenschaft und wurde von Forscherinnen der Universität Siegen gestaltet. Unter der Leitung von Susanne Regener stellte Regina Jorissen zunächst den zwischen Selbstdarstellung und Selbstfindung changierenden Film *Tarnation* von Jonathan Caouette vor, ehe Dominika Szope und Katrin Berkler auf Ästhetik und Selbstinszenierungen im Format youtube.com eingingen und Martina Schuegraf schließlich am Beispiel von Eminem eine Rezeptionsperspektive durch Jugendliche lieferte.

Vor dem Start der fünften Sektion, in der Roger Behrens (Weimar), Kerstin Stakemeier (Lüneburg) und Jochen Bonz (Stuttgart) unter der Leitung von Dorle Dracklé (Bremen) und Olaf Sanders (Köln) vor allem den Körper und die Frage der Denaturalisierung von Geschlecht nochmals explizit in die Diskussion einbrachten (mit Vergleichen von Punk und Techno, der Frage nach geilem Porno und Verhandlungen über Kulturindustrie und Popkultur), spannte Uta Brandes (Köln) in ihrem Vortrag über die geschlechtsspezifische Zurichtung der Stimmen einen weiten Bogen, beginnend bei mythologischen und anderen Sirenen, Kastraten, stummen Automatenfrauen bis hin zum Stimmcoaching von Hilary Clinton.

Die Stimme stand schließlich auch im Zentrum der letzten wieder von der Musikwissenschaft

dominierten Sektion, in der sich Kordula Knaus (Graz), Corinna Herr (Bochum) und Ulrich Linke (Essen) unter der Leitung von Arnold Jacobshagen (Köln) und Kai Wessel mit den Männlichkeitskonstruktionen des Countertenors im zeitgenössischen Musiktheater beschäftigten und dabei zu dem Schluss kamen, dass der Countertenor für die Darstellung des Außergewöhnlichen zuständig ist (sei es als Engel, Teufel, Schwuler, Transvestit oder – Frau). Der Countertenor Kai Wessel brachte dabei aufschlussreiche Perspektiven aus seiner praktischen Erfahrung ein.

Trotz der vielfältigen Palette an Themenbereichen wurde eine zentrale Frage immer wieder gestellt und die unterschiedlichen Antworten zueinander in Beziehung gesetzt: das komplexe Zusammenspiel von Körper, Geschlecht, Performance, (Selbst-)Inszenierung und Authentizitätskonzepten. Begleitet wurde das Symposium vor Ort von künstlerischen Beiträgen der Studierenden (der Bilderreihe *Genderinterventionen* unter der Leitung von Uta Brandes und den Performances *Knall.Körper* unter der Leitung von Michael Beil) und durch zahlreiche Konzerte an verschiedenen Spielstätten im Rahmen des Klang-Körper-Festivals, wo die wissenschaftlichen Inputs durch künstlerische Perspektiven bereichert wurden. Dass eine zeitgleich an der Universität Köln stattfindende Veranstaltung namens „Dichotonies“ sich ebenfalls mit Musik und Gender beschäftigte und hier offensichtlich (sieht man von der gemeinsamen Eröffnung ab) kaum Synergieeffekte erzielt werden konnten, lässt das feministische Auge zwar eine kleine Träne vergießen; das Kulturphänomen Gender wurde aber jedenfalls in klug zusammengestellten und gut vorbereiteten Sektionen (ebenso wie in zahlreichen gemütlichen Kaffeepausen) in sehr produktiver und anregender Weise diskutiert und abschließend in einer vom WDR aufgezeichneten Podiumsdiskussion auch über die Reichweite des Konferenzraumes hinausgetragen.

## **Dunedin/Neuseeland, 26. bis 28. Juni 2008:**

### **„Re-Thinking Music in Art: New Directions in Music Iconography“**

von Martin Knust (Greifswald)

Neue Ansätze der Musikikonographie standen im Zentrum dieser internationalen, von der University of Otago ausgerichteten Konferenz. Neben musikwissenschaftlichen waren auch primär kunsthistorisch ausgerichtete Vorträge zu hören. Eingangs präsentierte Henry Johnson (Dunedin) ein regionalhistorisches Projekt: die Darstellung der Geschichte der legendären „Bounty“ in Form eines musikbegleiteten Cycloramas auf den Norfolk Islands. Es folgte ein Beitrag Malcolm Floyds (Winchester) über den Zusammenhang von Musik und kommerzieller Darstellungskunst der Massai auf Sansibar, die dort ohne einen näheren historischen Kontext als Touristenattraktion auftreten. Daran anschließend beschäftigten sich drei Vorträge mit dem südasiatischen Raum: Reis W. Flora (Melbourne) wies Verbindungen zwischen indischen sogenannten Rāgamālā-Bildern – Kunstwerken, die aus einem in ein Bild integrierten Gedicht bestehen – aus dem 15. und 18. Jahrhundert nach, die Musizierende zeigen. Martin Knust (Greifswald) stellte die Musikerdarstellungen auf den Reliefs von Angkor Wat in Kambodscha vor, die aufgrund des äußerst spärlichen literarischen Quellenbestandes für die Ethnologie von Bedeutung sein dürften, und Manoj Alawathukotawa (Peradeniya/Sri Lanka) erörterte das Eindringen europäischer Instrumente in die sakralen ceylonesischen Buddha-Darstellungen im 19. Jahrhundert.

Der zweite Sitzungstag begann mit einem Impulsreferat von Richard Leppert (Minnesota), das von Instrumentendarstellungen in niederländischen Stillleben des 17. Jahrhunderts – Musik als vergängliche Kunst – ausgehend historische ästhetische Wertungen der menschlichen Sinne erörterte. Antike Quellen wurden im Folgenden eingehend betrachtet, zum einen ein römischer Sarkophag unbekannter Provenienz von Isabel Rodríguez Lopez (Madrid), zum anderen die bildlichen Darstellungen von Apoll und Marsyas durch Maconie Robin (Dannevirke/Neuseeland). Ferner untersuchte Arabella Tenniswood-Harvey (Tasmanien) die musikalisch inspirierten Nocturne-Gemälde von James McNeill Whistler.

Musikerportraits standen im Zentrum der nächsten vier Referate: Alan Davison (Dunedin)

ging der Frage nach, was zeitgenössische Portraits, gerade wenn sie wenig Ähnlichkeit mit dem Dargestellten haben, über die zeitgenössische Sichtweise auf sein Werk verraten können, Zdravko Blažekovi (New York) stellte frühe deutsche Publikationen von Musikerportraits vor, die seinerzeit als eine neue Form der Biographik betrachtet wurden, Holly Mathieson (Dunedin) interpretierte ein überaus populäres, gefälschtes Foto von Sir Henry Wood und Mark Sheppard (Melbourne) näherte sich von kunstwissenschaftlicher Seite dem Problem der Deutung von italienischen Musikerportraits des 18. Jahrhunderts. Melanie Plesch (Melbourne und Buenos Aires) und Shelley Hogan (Melbourne) gingen auf organographische Aspekte der Musikikonographie ein, erstere auf Darstellungen der Gitarre in argentinischen Bildern des 19. Jahrhunderts, letztere auf Darstellungen von Bogenhaltungen bei deutschen Bassstreichinstrumenten im 16. Jahrhundert. Walter Kreyszig (Saskatoon/Kanada) beschloss den Tag mit einem Überblick über die graphischen Darstellungen von Stimmungssystemen in Gaffurios Schriften.

Am letzten Tag fanden nach einer grundsätzlichen Diskussion über den hochschulpädagogischen Stellenwert der Musikikonographie zwei Sitzungen statt: Ian Chapman, Robert Burns (beide Dunedin) und Scott Wilson (Auckland) wiesen auf die sozialhistorischen Aspekte von Plattencovern englischsprachiger Rockbands der 60er- und 70er-Jahre hin, und Katrina Grant (Melbourne) und Ayako Otomo (Tokyo) nahmen sich zum Schluss französischer barocker Bildquellen an.

Trotz der Vielfalt der präsentierten Themen und Ansätze herrschte unter den Tagungsteilnehmern Einigkeit darüber, dass es der Musikikonographie bislang noch nicht gelungen ist, sich als eigenständige Unterdisziplin im akademischen Curriculum zu etablieren bzw. zu verhindern, dass der Einsatz von Bildquellen sich in musikwissenschaftlichen Veröffentlichungen in aller Regel auf die bloße Illustration beschränkt.

## Salzburg, 16. August 2008:

### „Music and the Brain: A Symposium on the Brain, Music, Health and Society“

#### von Sheila Kreyszig, Saskatoon (Kanada)

Im Rahmen der Salzburger Festspiele fand im Mozarteum eine vom Cleveland Orchestra und der Cleveland Clinic organisierte und durchgeführte, von den Salzburger Festspielen und der Salzburg Festival Society finanziell unterstützte internationale englischsprachige Tagung zum Thema „Music and the Brain: A Symposium on the Brain, Music, Health and Society“ statt. Im Anschluss an Grußworte der Präsidentin der Salzburger Festspiele, Frau Dr. Helga Rabl-Stadler, sowie einführende Anmerkungen zum Tagungsthema von Herrn Dr. med. Ali R. Rezai (Direktor der Cleveland Clinic for Neurological Restoration) hielten drei bekannte Wissenschaftler Vorträge zum Thema der ersten Sektion „The Science of the Brain and Music“. Robert J. Zattore (Montreal Neurological Institute, McGill University, Montreal, Kanada) referierte über seine Forschungen am Gehirn auf der Basis von Gehirnschans, einerseits über die Rolle des Gehirns beim Auffassen und Ausüben von Musik, andererseits über die Beziehungen des Gehirns zur emotionalen Erfahrung. Eckart Altenmüller (Institut für Musikphysiologie und Musikermedizin, Hochschule für Musik und Theater, Hannover) stellte seine medizinischen Untersuchungen an Musikern vor, die mit einer gesundheitlichen Störung, der Dystonia, behaftet sind. In seinen Ausführungen konzentrierte er sich auf mögliche Methoden der Vorbeugung und Heilung dieser bei Instrumentalisten durch die Verschlechterung der erforderlichen Koordination der Bewegungen (*motorskills*) auftretenden Erkrankung. Michael Trimble (Institute for Neurology, London, England) konzentrierte sich in seinem Referat auf Patienten mit neurologischen Störungen und deren religiöse Erfahrungen, die er zum Ausgangspunkt für weitere Untersuchungen der Rolle des Gehirns in Beziehung zu Kunst und Religion nahm.

In der von Franz Welser-Möst, dem Chefdirigenten des Cleveland Orchestra, geleiteten Mittags-sitzung, sprach Richard J. Ledermann (Medical Center for Performing Artists, Cleveland Clinic, Celveland, Ohio, USA) über die neurologischen Störungen einer Reihe namhafter Komponisten,

wobei er auf der Grundlage historischer Informationen zu den Erkrankungen von Robert Schumann, Maurice Ravel und Frederick Delius Überlegungen zu den möglichen Auswirkungen des jeweiligen Krankheitsbildes auf Leben und Werk der Komponisten anstellte. In der die sehr ergiebige Tagung abschließenden, von David Strand (Chief Operating Officer, Cleveland Clinic) geleiteten sowie von Franz Welser-Möst und Ali R. Rezai moderierten Sektion zum Thema „Music, Health and Society“ nahmen wiederum drei renommierte Wissenschaftler Stellung. In differenzierten Ausführungen erörterte Michael F. Roizen (Wellness Institute, Cleveland Clinic) die für die Verbesserung der Gesundheit und des allgemeinen Wohlbefindens verantwortlichen Faktoren, wie zum Beispiel Ernährung und körperliche Bewegung, sowie die zur Verbesserung des allgemeinen Gesundheitszustandes dienenden Schritte. In diesem Zusammenhang unterstrich Roizen auch die Wichtigkeit des regelmäßigen Hörens von Musik. Michael H. Taut (School of the Arts, Colorado State University, Fort Collins, Colorado) betonte die Bedeutung von Musik und Rhythmus in der Behandlung verschiedener Erkrankungen, wie zum Beispiel bei Beeinträchtigungen der körperlichen Bewegungsfähigkeit und Störungen bestimmter Wahrnehmungsfunktionen. Michael Pauen (Institut für Philosophie, Humboldt Universität, Berlin) erörterte die Stärken und Schwächen der Neurologie aus der Warte eines Philosophen und forderte eine stärker auf gesellschaftliche und ästhetische Phänomene bezogene neurologische Wissenschaft, um die Bedeutung des Gehirns im Weiterleiten von musikalischen Informationen vollständiger als bisher erfassen zu können.

Die sehr gut besuchte internationale Tagung war insofern sorgfältig durchdacht, als hier ein besonders vielseitiger Gedankenaustausch stattfand, der teilweise durch die schriftlich eingereichten Fragen des Publikums hervorgerufen wurde, die von den Referenten der verschiedenen Sektionen in einem Roundtable erörtert wurden. Hierbei wurde die von den Referenten angesprochene Komplexität der Thematik unter Beweis gestellt, die auch beim Publikum, bestehend aus Musikwissenschaftlern und Musiktheoretikern, ausführenden Musikern, Psychologen, Medizinern sowie an dieser Materie allgemein Interessierten ein breites Echo auslöste.

### **Stift St. Florian, 17. bis 21. August 2008:**

#### **„Johannes Brahms und Anton Bruckner im Spiegel der Musiktheorie“**

**von Christoph Hust, Mainz**

Erstmals begleitete 2008 ein wissenschaftliches Symposium die BrucknerTage im Augustiner-Chorherrenstift St. Florian bei Linz: Vom 17. bis 21. August sprachen Forscherinnen und Forscher aus Deutschland, Großbritannien, Österreich, Venezuela und den Vereinigten Staaten von Amerika gemeinsam mit Studierenden und weiteren Gästen über „Johannes Brahms und Anton Bruckner im Spiegel der Musiktheorie“. Die internationale Tagung im 175. Geburtsjahr von Brahms war von den BrucknerTagen St. Florian und dem Musikwissenschaftlichen Institut der Johannes Gutenberg-Universität Mainz ausgerichtet worden. Planung und Durchführung lagen bei Matthias Giesen (St. Florian), Christoph Hust (Mainz) und Sinem Kılıç (Mainz); die Veranstaltung wurde vom Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur (Wien) sowie dem Verein Freunde der Universität Mainz unterstützt. Ziel war es, so Axel Beer (Mainz) in seinem Grußwort, den Blick auf die Notentexte und deren theoretische Hintergründe sowie die Folgen für die ästhetische Diskussion zu richten, wofür die Musik von Brahms und Bruckner mit ihren polemischen Wertungen und Umwertungen ein ideales ‚Versuchsobjekt‘ darstelle. Im Rahmen der BrucknerTage wurde das Symposium allabendlich von Konzerten ergänzt, bei denen u. a. das *Sextett B-Dur* op. 18 und die *Klaviersonate f-Moll* op. 5 von Brahms, das *F-Dur-Quintett* und das gesamte Klavierwerk von Bruckner sowie Orgelstücke beider Komponisten erklangen. Am ersten Abend spielten nach der Begrüßung der Referentinnen und Referenten die Streichersolisten der Wiener Philharmoniker u. a. Mozarts *Klavierkonzert* KV 449.

Christiane Wiesenfeldt (Lübeck) leitete den zweiten Kongresstag mit einem Vortrag über Johannes Brahms' Dialog mit Theodor Billroth ein: „Je mehr ein Kunstwerk verkauft, um so schmackhafter wird es: Johannes Brahms und Theodor Billroth diskutieren über Musik“. Dabei zeichnete



sie plastisch und profund Brahms' Entwurf von musikalischem Verständnis nach, wie ihn Billroths Notizen zu dessen Bach-Analysen dokumentieren. Jürgen Blume (Mainz) fragte darauf nach „Poetischem Kontrapunkt in den Vokalwerken von Johannes Brahms“. An der Motette *Schaffe in mir, Gott, ein rein Herz* op. 29,2, dem Lied *Wir wandelten, wir zwei zusammen* op. 96,2 und der *Missa canonica* WoO 18 wies er nach, dass Brahms den Kontrapunkt in den Dienst einer Deutung der Texte stellte (die möglicherweise autobiographische Bezüge aufweist) und damit jene vermeintlich objektive Kompositionstechnik ‚poetisch‘ transformierte. Bei Klaus Petermayr (Linz) rückte im Vortrag „Zum Volksmusikverständnis von Brahms und Bruckner“ erstmals auch Anton Bruckner in den Mittelpunkt der Tagung. Petermayr erklärte die unterschiedlichen Konzeptionen von Volksmusik der zwei Komponisten als Resultate von deren Sozialisation und Bildungsgang (etwa von Brahms' Herder-Lektüre) und machte auf divergente Auswirkungen dieser im weiteren Sinne ‚musiktheoretischen‘ Forschungen der zwei Autoren in ihren Kompositionen aufmerksam.

„Gruppenbildung, zyklische Form, Dreiteiligkeit: Heinrich Schenker und die Sinfonien Anton Bruckners“ lautete am Nachmittag das Thema von William Drabkin (Southampton). Mit bislang unveröffentlichten Analysen zu Bruckners *Dritter* und *Fünfter Sinfonie* aus der New York Public Library konnte Drabkin Licht auf das argumentative Rüstzeug von Schenkers Bruckner-Skepsis werfen (so fehlte Schenker im Scherzo der *Dritten Sinfonie* eine strukturelle V. Stufe, was er als Defekt des Tonsatzes rügte, da er einer chromatischen Linie keine adäquate Stabilität zugestand) und die Gründe der oft so polemisch formulierten Einlassungen gegen den ehemaligen Lehrer verständlich machen. Matthias Giesen (St. Florian/Wien) trug neue Erkenntnisse „Zur Verwendung der Kirchentönen im Werk Brahms' und Bruckners“ vor. Die Frage nach dem Verhältnis von Tonalität und Neo-Modalität im Kontext des Cäcilianismus erörterte er u. a. an Bruckners *Os justi*-Motette, wobei seine Ausführungen weit darüber hinaus in die Lehrtradition der alten Tonarten im 19. Jahrhundert führten; das Modale wird von beiden Komponisten durch die Brille der Tonalität gesehen, so dass ein tonal-modales Mischidiom entsteht. Ein Workshop zur Florianer Handschrift von Bruckners *Requiem* diskutierte den Textstatus der Komposition sowie die Bedeutung der Ziffern im Autographen. Schließlich stellte Karl Rehberger (St. Florian) nicht nur Ausschnitte aus den Stiftssammlungen vor (Altdorfer-Altar und Kaiserzimmer), sondern umriss im sogenannten Bruckner-Zimmer auch Eckpunkte der Florianer Bruckner-Rezeption.

Der dritte Tag des Symposiums begann mit einer dreistündigen Plenumsdiskussion „Bruckners Kontrapunkt und das Finale der ‚annullierten‘ Sinfonie“. Anhand der Originalquellen aus dem Stiftsarchiv wurden Bruckners Fugenabschriften von 1848 (u. a. von Johann Georg Albrechtsberger, Joseph Eybler und Michael Haydn) in Beziehung zur *Quam olim Abrahae*-Fuge aus dem *Requiem* gesetzt. Damit wurde die Verbindung vom Kontrapunkt des frühen 18. Jahrhunderts (Johann Joseph Fux' *Gradus ad Parnassum* konnte Bruckner in zwei Exemplaren im Stift einsehen, von Antonio Caldaras Musik fertigte er Abschriften an) über das vom Florianer Regens chori Franz Josef Aumann vermittelte Repertoire zu Bruckners eigener früher Kirchenmusik sichtbar. Der zweite Teil der Diskussion begann mit der Arbeit an einem Manuskript zu Bruckners Unterricht bei Simon Sechter. Hier fiel außer dem Rekurs auf Sechters Bearbeitung von Friedrich Wilhelm Marpurgs *Abhandlung von der Fuge* die neue Akzentuierung des Lehrstoffs auf, die mit einer zaghaften Historisierung des Kontrapunkts einherging. Schließlich wurden am Finale der von Bruckner später ‚annullierten‘ *d-Moll-Sinfonie* von 1869, von deren autographen Partitur die Oberösterreichischen Landesmuseen für die Tagung Digitalisate herstellten, Thesen zur Funktion kontrapunktischer Passagen in der Finalkonzeption entworfen. Die Aufhebung des Kontrapunkts in einer Schichtung von Themenköpfen im statischen Klangraum macht zusammen mit dem Tonartengang die finale Überhöhung des Satzes aus.

„Anton Bruckner – sinfonischer Sisyphos oder drittkultureller Herold?“, fragte am Nachmittag Lee A. Rothfarb (Santa Barbara) und befasste sich mit den Bruckner-Analysen von August Halm, dessen Nachfahre Eberhard Halm anwesend war und sich später am Gespräch beteiligte. Halms Publikation war, wie Rothfarb am zweiten Themenraum im Kopfsatz der *Fünften Sinfonie* überzeugend darlegte, die erste tiefgehende Deutung von Bruckners Musik, die er in sein Modell der „zwei Kulturen der Musik“ gleichsam als den „dritten Weg“ einpasste. Christoph Hust (Mainz)

diskutierte auf der Grundlage des Modells vom hexatonic system „Großterzzirkel bei Bruckner“. Der mehrfache Großterzschrift der Fundamente und dessen Integration in eine Quintschrittumgebung stellten sich in der *Fünften Sinfonie* als Konstituenten des Tonsatzes heraus, in dem sich diatonisches und hexatonisches System – historisch mit Bezügen zur Harmonik bei Franz Schubert – überlagern. Der zweite Workshop kam am Autographen auf das *Os justi* zurück, wobei diesmal eine Untersuchung der metrischen Ziffern im Mittelpunkt stand.

Den vierten Tag des Symposiums eröffnete Joanne Leekam (Linz) mit einer Präsentation zu „Akkordfarbe und Akkordfunktion: ein bewusster Gegensatz?“. Gemeinsam mit einem Pianisten stellte Leekam zwei Lesarten von Brahms' *Intermezzo a-Moll* op. 118,1 gegeneinander und brachte sie im stetigen Dialog mit dem Interpreten im Klaviervortrag zum Klingen. Auch Stefan Rohringer (München) diskutierte in seinem material- und facettenreichen Vortrag ein spätes Klavierstück von Brahms, nämlich das *Intermezzo h-Moll* op. 119,1 mit seinen „hypertrophen Terzschichtungen“. Auf dem Modell der Stimmführungsanalyse aufbauend, stellte er faszinierende Deutungsmöglichkeiten dieses komplexen Stücks durch modifizierte barocke Tonsatzmodelle vor, wobei auch er u. a. auf unveröffentlichtes Material aus dem Schenker-Nachlass rekurrierte. Bernhard Haas (Stuttgart) präsentierte „Fragmente einer Analyse des ersten Satzes aus Bruckners VI. Sinfonie“, in denen er sich auf Albert Simons Modell der Tonalität berief. Dieses postuliert, wie Haas 2004 in *Die neue Tonalität von Schubert bis Webern* beschrieb, den Wechsel sogenannter Tonfelder als Kern einer Tonalität, die im 19. Jahrhundert mit der Tonalität des Ursatzes koexistierte und sie zunehmend ablöste; Haas verfolgte jene Tonfelder versuchsweise bis zu einer Hintergrund-Ebene.

Ein besonderer Höhepunkt war der folgende Nachmittag: Karl Rehberger stellte Dokumente zur „Musik im Stift St. Florian“ vor. Sie reichten von der neumierten Lamentationshandschrift des 9. Jahrhunderts über ein illuminiertes Missale des 14. Jahrhunderts und Athanasius Kirchers *Musurgia universalis* aus dem 17. Jahrhundert bis zu Autographen von Albrechtsberger, Aumann und Haydn. Dann zeigte Rehberger bislang unbekannte Schriftstücke zu Bruckners Zeit als Chorknabe im Stift und erläuterte aus quellenkundlicher Sicht Ursachen und Wirkungen verschiedener Legendenbildungen im Umkreis der Bruckner-Biographie von August Göllerich und Max Auer. Einer Führung durch den barocken Bibliotheksraum und die Stiftskirche einschließlich der Gruft mit Bruckners Sarkophag folgte der Gang an die „Bruckner-Orgel“, die Matthias Giesen als Regenschori am Schluss der Tagung kenntnisreich vorstellte.

Grundsätzlich machte das Symposium deutlich, wie rasant im deutschsprachigen Raum die Schichtenlehre an Einfluss gewonnen hat; kaum ein analytischer Vortrag kam noch ohne die Kenntnis von deren Methode und Terminologie aus. Das bedeutete jedoch keine Monopolisierung dieses Modells, so dass eine kritisch abwägende Diskussion zur Methodik der Musiktheorie möglich schien: Zusätzlich zu Heinrich Schenkers Stimmführungsanalyse bezogen sich die Vortragenden u. a. auf Zsolt Gárdonyis Grundtonfortschreitungen, Diether de la Mottes Funktionschiffren, Simon Sechters Fundamentalbässe, Albert Simons Tonfelder und die Riemannian Analysis um Richard Cohn. Mehrfach wurde die Wissenslage zum Kontrapunkt im 19. Jahrhundert moniert – hier besteht offenbar ein Desiderat der historischen Forschung. Generell fassten die Referentinnen und Referenten Musiktheorie und Analyse nicht als Deskription auf, sondern integrierten Analyseergebnisse in zumeist kulturhistorisch interpretierende Argumentationen; der intensive Kontakt zu den Quellen des Stiftsarchivs unterstrich diese Einbettung in den philologischen, Geschichts- und Kultur-Wissenschaften auch äußerlich. Die Tagung trug insofern zusätzlich zum Fokus auf Brahms und Bruckner zu einer Standortbestimmung der Disziplin bei. Der Druck der Vorträge ist im Hainholz-Verlag vorgesehen.

**Greifswald, 27. bis 29. August 2008:****„Musica baltica: Towards a Baltic Network“****von Martin Knust (Greifswald)**

Bei dieser internationalen wissenschaftlichen Konferenz der Universität Greifswald handelte es sich um ein Experiment, weil nicht Vorträge, sondern die Diskussion zwischen den Teilnehmern im Mittelpunkt stand, die aus Dänemark, Schweden, Finnland, Estland, Polen und Deutschland kamen. Ziel war es, nach Anknüpfungspunkten zwischen unterschiedlichen musikwissenschaftlichen Projekten, Editionen, Institutionen und Netzwerken zu suchen, um die Erforschung der Musik des Ostseeraums zu bündeln und, falls möglich, sogar in eine institutionell gesicherte Form zu bringen. Die Tagung bestand aus vier Sektionen, wobei mit kurzen Referaten wissenschaftliche Vorhaben, Themen, Publikationen und Publikationsformen vorgestellt und unter der Moderation von Walter Werbeck (Greifswald) ausführlich besprochen wurden.

Die erste Sektion beschäftigte sich mit der Erforschung von Gelegenheitsmusiken und musikalischer Schulbildung im Ostseeraum. Danuta Popinigis (Danzig), Peter Tenhaef (Greifswald), Joachim Kremer (Stuttgart) und Andreas Waczkat (Göttingen) erörterten hier den Stand der Forschung, die wichtigsten Desiderate, die spezifischen Anforderungen und Probleme des weiteren Vorgehens in dieser Richtung sowie – was noch öfters in den Diskussionen der Tagung geschah – die finanziellen Förderungsmöglichkeiten für solche auf den Ostseeraum ausgerichteten Projekte, die eo ipso internationaler Natur sind; hierzu gab in den Diskussionsbeiträgen u. a. Lars Berglund (Uppsala) einen knappen Erfahrungsbericht. In der Auswertung dieser Sektion wurde vor allem auf das Fehlen von Katalogen von Kasualmusiken, die laut Ole Kongsted (Kopenhagen) als ein hervorragendes Beispiel für die kulturelle Homogenität dieses Gebietes zu gelten haben, sowie auf die unterschiedlichen Erfassungsmöglichkeiten der Bestände – personen-, gattungs-, regionen- oder anlassorientiert – hingewiesen. Die Frage, wie die Ostsee als kultureller Raum überhaupt zu fassen sei angesichts der sich ständig verändernden politischen Grenzen einerseits und der relativ hohen Mobilität von Musikern andererseits, kam dabei, wie noch des Öfteren während der Tagung, zur Sprache. Laut Joachim Kremer ist dabei der Umstand, dass es sich bei diesem „Raum“ nicht um ein statisches Gebilde, sondern ein von unterschiedlichen religiösen und kulturellen Entwicklungen durchzogenes dynamisches Feld handelt, von grundlegender Bedeutung. Die Verbreitung von Kirchen- und Schulordnungen und damit zusammenhängend die Veränderungen des musikalischen Curriculums an Trivial- und Gelehrtschulen bieten hervorragende Beispiele hierfür.

Das zweite Themenfeld bestand zum einen aus dem Entwurf einer genderbezogenen Perspektive der Ostseeraumforschung durch Florian Heesch (Frankfurt), wobei hier der Unterschied zwischen öffentlichem (männlichen) und häuslichem (weiblichem) Musizieren als ein wichtiger Anhaltspunkt diente, zum anderen wurden die medialen Möglichkeiten diskutiert, die sich zur Erfassung von biographischer Mobilität anbieten. Hierzu präsentierten Beate Bugenhagen (Greifswald) und Maciej Ptaszynski (Warschau) eine im Aufbau befindliche elektronische Datenbank, die die Lebens- und Berufswege von Kirchenbediensteten – es sind nicht nur die Kantoren und Organisten, die musikalisches Wissen innerhalb des Ostseeraums tradiert und transportiert haben – schematisch zusammenstellt, und Andreas Waczkat schlug in seinem Vortrag vor, die vorhandenen Daten in die Form eines musikhistorischen Atlas zu bringen; Arne Spohr (Wolfenbüttel) brachte hierzu noch zusätzlich die Erarbeitung eines Lexikons von Musikerbiographien ins Gespräch. Dass nicht nur professionelle Musiker bei der Repertoirevermittlung innerhalb dieses Gebietes mitwirkten, sondern auch Laienensembles hieran einen nicht zu unterschätzenden Anteil haben, wie Greger Andersson (Lund) zu bedenken gab, lässt den weiten Rahmen solcher Studien deutlich werden. In der Diskussion ging es nun vor allem um die Medien, die am geeignetsten für solche Projekte erscheinen, ob beispielsweise ein nach dem Vorbild von wikipedia strukturiertes Intranet zur Bereitstellung dieser Daten nicht etwa der Veröffentlichung auf CD-ROM oder einer fixierten Web-Präsentation vorzuziehen wäre.

Das dritte Themenfeld, mit dem der zweite Tag der Konferenz eröffnet wurde, gliederte sich in zwei Abteilungen: Einmal ging es um Biographien von Musikern, die sich im Laufe ihres Lebens ausgiebig innerhalb des Ostseeraums bewegten – ein prominentes Beispiel hierfür ist Friedrich Pacius –, zum anderen um Noteneditionen, die dieses Gebiet in seiner Gesamtheit in den Blick zu nehmen versuchen, und schließlich um die Möglichkeiten, Drittmittel für solche Vorhaben einzuwerben. Seija Lappalainen (Helsinki), Ole Kongsted und Bjarke Moe (Kopenhagen) versahen diesen Tagungsabschnitt mit einleitenden Kurzbeiträgen. Zukunftsträchtig und ausbaufähig erscheint in diesem Zusammenhang das Konzept der von Ole Kongsted im Jahre 2004 begonnenen Herausgabe der *Monumenta musica regionis Balticae*, da die darin versammelten Stücke unter regionalen Gesichtspunkten zusammengestellt worden sind. Im Übrigen richtete er die Frage an die Teilnehmer, wie der Ostseeraum sinnvoll einzugrenzen wäre, ob Länder wie Norwegen oder Russland als Teil dieses kulturellen Gebietes anzusehen sind oder nicht. Im Plenum wurde angeregt, solche Notenpublikationen wie die präsentierte zusammen mit einer CD-Einspielung der Musik zu veröffentlichen, um den Nutzen eines solchen Unternehmens auch Nicht-Fachleuten nachvollziehbar machen zu können. Bedeutende Bestände von Musikalien, die bislang nur partiell erforscht worden sind, wie etwa die Sammlung des Schweriner Schlosses in der Universitätsbibliothek Rostock, kamen dabei ebenso zur Sprache wie die bereits existierenden – und zu vernetzenden – Bibliographien des relevanten Musikschritftums und die in Arbeit befindliche Erstellung eines Handschriftenverzeichnisses, das für bedeutende Kollektionen, z. B. die Düben-Sammlung in Uppsala, wie die musikalische Ostseeforschung insgesamt ein zentrales Hilfsmittel zu werden verspricht.

Die vierte und letzte Sektion bot zum einen Überlegungen zu rezeptionshistorischen Ansätzen für die Ostseeforschung – Referierende waren Siegfried Oechsle, Katharine Leiska (beide Kiel) und Martin Knust (Greifswald) –, darunter einige Resultate des Graduiertenkollegs *Imaginatio borealis* an der Universität Kiel, zum anderen einen Überblick über bestehende Editionen und Editionsprojekte, d. h. Denkmäler-, Gesamtausgaben und Online-Editionen; Vortragende waren hier Bjarke Moe und Michael Kube (Tübingen). Das anschließende Gespräch unter den Teilnehmern zeigte Einigkeit über die wissenschaftliche Form wie die Zielstellungen solcher Unternehmungen, dergestalt, dass eine auf die Ostsee konzentrierte Rezeptionsforschung den Wissenstransfer über Landesgrenzen hinweg, die Neujustierungen und sich wandelnden regionalen Selbstdefinitionen von Regionen ins Auge zu fassen hat und dass es darum gehen muss, Ergebnisse möglichst in einem ergänzungsfähigen elektronischen Medium festzuhalten.

Der letzte Tag der Konferenz galt ausschließlich der Diskussion und vor allem der Konkretion derjenigen Möglichkeiten von gemeinsamen Forschungsarbeiten, die sich während der Tagung abzeichneten. Dabei wurden mehrere Ergebnisse greifbar:

1. Die Wiederholung einer Arbeitstagung wie dieser im Turnus von drei Jahren mit wechselndem Tagungsort, um die Fortschritte in den angesprochenen Vorhaben vorzustellen, wurde beschlossen.
2. Eine elektronische Vernetzung unter den Teilnehmern ist eingerichtet und soll als Grundlage für ein Netzwerk dienen, das zu einem EU-Verein ausgebaut werden kann.
3. Die Gründung einer alle zwei Jahre erscheinenden Schrift ist anvisiert, um die Forschungsergebnisse der beteiligten Wissenschaftler einem breiteren Publikum zugänglich zu machen.
4. Ein Katalog von Gelegenheitsmusiken im Ostseeraum wird von Teilnehmern der Universität Greifswald und der Musikakademie Danzig in Angriff genommen, wobei die methodische Vorgehensweise während der Tagung ausführlich im Plenum abgestimmt wurde.
5. Eine Arbeitstagung zum Thema „Schule und Musik im Ostseeraum“ wird stattfinden.
6. Für die Schaffung eines Intranets, zu dem qualifizierte Forscher Zutritt hätten, und die Internetpräsentationen von Dokumenten und Musikalien erscheint das Programm OpenAccess am geeignetsten. Hier wären von den Beteiligten zu ergänzende Datenbanken über Musiker und Werke und andere für den Forscherkreis interessante Informationen unterzubringen.
7. Strittig ist, ob sich ein Editionsprojekt zur Musik des Ostseeraums verwirklichen lässt; sowohl selbstständig als auch als Teil einer bereits bestehenden Reihe dürfte hier das Fundraising die

größte Schwierigkeit darstellen, da bekanntlich langfristige Konzepte derzeit auf keine Förderung von politischer Seite zählen können; hier gibt es allerdings nationale Unterschiede, die zu nutzen wären.

8. Eine Erforschung von rezeptionshistorischen Aspekten im Ostseeraum wird immer auf die grundlegende Unterscheidung von Regionen, vor allem die von Nord- und Nordosteuropa gegenüber dem kontinentalen Süden, mithin auf die Interpretation von Nördlichkeit zurückkommen müssen. Hierfür würde sich ein wissenschaftliches Großvorhaben anbieten.

9. Es bestehen zahlreiche thematische Überschneidungen zwischen etlichen in der Entstehung befindlichen Forschungsunternehmungen. Die Bündelung von Daten, Methoden und Personal liegt hier auf der Hand.

10. Die zu erfassenden Quellen sind neben Noten auch die Briefe und Tagebücher von Musikern, worauf Heinrich Schwab (Kopenhagen) wiederholt hinweist, die Dokumentationen der Handels- und Verkehrswege sowie derjenigen ostseeüberspannenden Netzwerke, die für die Musikforschung von Belang sind.

Insbesondere die unter letzterem Punkt genannten Quellen bieten Antworten darauf, wie sich der Ostseeraum unter sozial-, bildungs-, mentalitäts- und institutionsgeschichtlichem Blickwinkel in den jeweiligen Epochen konstituierte, welche allgemeinen Umbrüche es gab, inwieweit er sich in kultureller Hinsicht von anderen Regionen in Europa unterscheidet und wie sich die Musiker innerhalb dieses Gebietes bewegten – und damit auch ihr Wissen über die Musik. Sowohl die bereits greifbaren Resultate als auch die äußerst kollegiale Atmosphäre, die während der Tagung herrschte, lassen das Konzept einer stärker auf den wissenschaftlichen Austausch als die Themenpräsentation zentrierten, ‚offenen‘ Konferenz als überaus lohnend erscheinen.

## Meiningen, 24. bis 26. September 2008:

### „Spätphase(n)? – Johannes Brahms' Werke der 1880er- und 1890er-Jahre“

von Jan Wedekind und Kris Jessen, Kiel

Der 175. Geburtstag von Johannes Brahms im Jahre 2008 war der Anlass für ein internationales musikwissenschaftliches Symposium zum Thema „Spätphase(n)? – Johannes Brahms' Werke der 1880er- und 1890er-Jahre“ in Meiningen zu tagen, jener Stadt, die mit dem thematisierten Spätwerk des Komponisten unmittelbar verbunden ist. Die wissenschaftliche Leitung hatten Maren Goltz, Leiterin der Abteilung Musikgeschichte und des Max-Reger-Archivs der Meininger Museen, und Christiane Wiesenfeldt vom Brahms-Institut in Lübeck inne, die die Tagung mit Einführungen zur Thematik eröffneten. Winfried Wiegand, Leiter der Meininger Museen, und Wolfgang Sandberger, Leiter des Brahms-Instituts an der Musikhochschule Lübeck, begrüßten einfürend die Referenten und Gäste.

In der ersten Sektion der Vorträge beschäftigten sich Peter Jost (Buchloe; „Brahms' Klarinetten-trio op. 114 – ein ‚markanter Wendepunkt in seinem Schaffen‘?“) und Christian Martin Schmidt (Berlin; „Auch ein Werkpaar? Anmerkungen zum Klarinetten-trio op. 114 und zum Klarinetten-quintett op. 115“ mit den späten Klarinettenwerken op. 114 und 115 sowie deren Einordnung in Brahms' Schaffen. Das nachmittägliche Programm begann Fabian Bergener (Kiel) mit einem Referat über die Beziehungen der *Dritten* und *Vierten Symphonie* zu den *Ouvertüren* op. 80 und 81: „Ouvertüren zur späten Sinfonik? Brahms' Ouvertüren im Kontext der Sinfonien op. 90 und 98“. Brahms' Verhältnis zum Meininger Hoforchester wurde in den Referaten von Robert Pascall (Nottingham/GB; „Zur Meininger Uraufführung der 4. Symphonie und ihrer Bedeutung für Komponist und Werk“) und Styra Avins (New Jersey/USA; „The ‚Excellent People‘ of the Meininger Orchestra and the Third Symphony of Johannes Brahms. A Recently Discovered Letter to Hans von Bülow“) behandelt. Des Weiteren stand am Nachmittag das Vokal- und Chorwerk im Mittelpunkt. Beiträge hierzu kamen von Inge van Rij (Wellington/New Zealand; „Der Hort des Minnesangs: Recycling songs in the ‚Thunersonate‘“), Otto Biba (Wien; „Späte Volksmusik-Studien von

Brahms“), Jürgen Heidrich (Münster; „Zu den Fest- und Gedenksprüchen op. 109“) und Michael Musgrave (New York; „Die 49 Deutschen Volkslieder für eine Singstimme [Chor] und Klavierbegleitung. Ein Zusammenhang durch Vergleiche mit früheren Fassungen“).

Nach dem ersten Vortrag am zweiten Tag von Michael Struck (Kiel) zum *Klaviertrio* op. 8 und seinen beiden Fassungen („Gewinn und Verlust – Abrechnung mit den Klaviertrios op. 8“) beschlossen Hans-Joachim Hinrichsen (Zürich; „Späte Versöhnung. Die Violin-Sonate op. 108 und ihre Widmung an Hans von Bülow“) und Friedhelm Krummacher (Kiel; „Spätwerk für Streicher? Harmonische Relationen in den Quintetten von Brahms“) die Sektion Kammermusik. Hierbei wurden eindrucksvoll die Probleme verdeutlicht, die im Spannungsfeld des Begriffes ‚Spätwerk‘ und seiner Anwendung auf kompositionstechnische Verfahren anzusiedeln sind.

Nach der Mittagspause erläuterten Johannes Behr und Kathrin Kirsch (beide Kiel) anhand von Op. 83 („Ein bislang unbekannter Korrekturabzug zum 2. Klavierkonzert op. 83“) und Katrin Eich (Kiel) anhand von Op. 116 bis 119 („Späte Werke – frühe Wurzeln? Brahms‘ Klavierstücke op. 116–119 im Spiegel von Datierungshypothesen“) die werkgenetische Rekonstruktion der späten Klaviermusik. Peter Schmitz (Münster; „Zögling und Übervater? Zum Verhältnis der Komponisten Robert Fuchs und Johannes Brahms“), Markus Gärtner (Wilhelmshaven; „Der süße Kern der Selbstkontrolle. Eduard Hanslicks Brahmskritiken und Norbert Elias‘ Zivilisationstheorie“), Ingrid Fuchs (Wien; „Brahmsiana aus der Sammlung Fellingner: Unbekannte Dokumente von der Hand Maria Fellingners und Bertha von Gasteigers zu den letzten zehn Lebensjahren von Johannes Brahms“) und Robert Eshbach (Durham/USA; „Brahms in ‚das Land ohne Musik‘: The visit of the Meinigen Orchestra to England in 1902“) befassten sich abschließend mit rezeptionshistorischen und dokumentarischen Fragen zum ‚späten‘ Brahms.

Die Vorträge des dritten und somit letzten Tages des Symposiums waren ausschließlich dem Begriff ‚Spätwerk‘ selbst gewidmet, wobei erneut unterschiedliche Aspekte der Brahms-Forschung deutlich wurden. Wolfgang Sandberger („Spätwerk als teleologische Konstruktion: Die ‚Vier ernsten Gesänge‘ op. 121“) und Knud Beyer (Berlin; „Kreis als Ziel, das Ziel im Kreis. Koordinaten der Werkplanung bei Johannes Brahms“) thematisierten Zusammenhänge sowie zyklische und teleologische Konstruktionen in Brahms‘ Œuvre. Die neben Styra Avins, Robert Eshbach und Michael Musgrave ebenfalls aus den USA angereisten Referenten Beller-McKenna (Durham; „The Construction of Nostalgia in Brahms’s Late Instrumental Music“) und Magaret Anne Notley (Denton; „Brahms and Questions of Lateness“) untersuchten das Klarinettenwerk unter musiksoziologischen Aspekten auf die Begriffe ‚nostalgia‘ beziehungsweise ‚lateness‘.

Der „latente Kontrapunkt“ Bachs beim späten Brahms und die Selbstreflexion als formelles Moment und Merkmal des Begriffes ‚Spätwerk‘, dargestellt am *c-Moll-Trio* op. 101, wurden von Ulrich Krämer (Berlin; „Schönbergs Bach oder Latenter Kontrapunkt in Brahms‘ Spätwerk“) und Siegfried Oechsle (Kiel; „Apotheose in C-Melancholisch? Das c-Moll-Trio op. 101 und der Begriff des Spätwerks“) unter kompositionstechnischen Gesichtspunkten betrachtet. Über die Vorträge hinaus waren die Besichtigung des Max-Reger-Archivs und des daran angeschlossenen Musikinstrumentenmuseums Teil des Programms. Des Weiteren wurde eine Exkursion nach Schloss Altenstein mit seinem englischen Landschaftsgarten enormen Ausmaßes angeboten.

Als Höhepunkt aber konnte das Konzert vom 25. September mit dem *Klaviertrio* op. 8 gelten, das durch einen Vortrag von Michael Struck eingeleitet wurde. Ein besonderes Novum war dabei die Aufführung beider Fassungen an einem Abend. Nicht nur die Konzerteinführung, sondern auch die hohe Darbietungsqualität, garantiert durch das Altenberg-Trio aus Wien, zeichnete die Veranstaltung aus.

Die Publikation der Beiträge ist für 2009 im G. Henle-Verlag, München, vorgesehen. Weitere Informationen sind auf der stets aktuellen Seite [www.brahms2008.de](http://www.brahms2008.de) zugänglich.

### Fermo, 3. bis 5. Oktober 2008:

#### „La figura e l'opera di Giuseppe Giordani (Napoli 1751 – Fermo 1798)“

von Roland Pfeiffer (Rom)

Im Zeitalter von Interdisziplinarität und Institutionengeschichte sind Kongresse, die sich ausschließlich mit einem einzigen kaum bekannten Komponisten befassen, eher selten geworden. Dass eine solche momentane Fokussierung des Blickwinkels durchaus Sinn machen kann, bewies eine internationale Tagung, die jüngst am Conservatorio in Fermo (Marken, Italien) stattfand, wo der italienische Komponist Giuseppe Giordani (nicht zu verwechseln mit Tommaso Giordani) im Jahre 1798 verstorben ist.

Obwohl Giordanis zahlreichen Opern zeit seines Lebens eine große Verbreitung in (Nord-)Italien widerfuhr, konnte er in seiner Heimatstadt Neapel nicht außergewöhnlich reussieren. Erst spät erhielt er einen Posten als Kapellmeister am Dom zu Fermo, wo er eine nicht unwesentliche Anzahl geistlicher Werke hinterließ.

Innerhalb des breiten Spektrums der Vorträge wurden entweder die Spuren Giordanis an verschiedenen Orten rekonstruiert oder der Blickwinkel auf einzelne Aspekte seines Schaffens im Bereich der Oper oder Kirchenmusik gelenkt. Zu Beginn nahm Franco Piperno (Rom) eine Positionsbestimmung des Komponisten innerhalb des zeitgenössischen „Opernmarktes“ in Italien vor, während Ugo Gironacci (Fermo) die jüngsten Forschungen zu Giordani zusammenfasste. Paolo Peretti (Fermo) erörterte die aufführungspraktischen Rahmenbedingungen diverser Kappellen in den Marken, während Paolo Mechelli (Florenz), Carmela Bongiovanni (Piacenza) und Elisabetta Pasquini (Bologna) die Quellenlage in Florenz, Genua und der Emilia unter die Lupe nahmen. Anhand zahlreicher Archivdokumente und Rezensionen zeichnete Giovanni Polin (Padua) die Stellung Giordanis in der Lagunenstadt Venedig zwischen 1784 und 1793 nach, während Paologiovanni Maione (Neapel) einen klaren Einblick in die Auswahlverfahren für Musiker und Komponisten an der neapolitanischen Cappella del Tesoro di San Gennaro verschaffte.

Geistliche Werke standen dagegen bei Marina Marino (Neapel) und Markus Engelhardt (Rom) im Mittelpunkt, wobei einerseits der raffinierte Stil eines *Dixit Dominus* und andererseits der quasi konzertante und zugleich heitere wie anrührende Charakter zweier *Domine ad adiuvandum* für Sopran-Solo und Chor aufhorchen ließen. Luca Tufano (Neapel) illustrierte Struktur und zeitgenössische Wirkung einiger Mottetten, Italo Vescovo (Fermo) stellte dagegen die wenigen Werke Giordanis im „strengerem“ Kontrapunkt in den Mittelpunkt. Rosa Cafiero (Mailand) befasste sich mit didaktischen Aspekten der neapolitanischen Schule, Francesco Paolo Russo (Fermo) mit dem außergewöhnlichen Erfolg des auch von Goethe notierten Oratoriums *La distruzione di Gerusalemme* (1787).

Was das Opernwerk betrifft, so bekam man mit dem Vortrag von Roberto Scoccimarro (Berlin) die seltene Gelegenheit zu einer stilistischen Gegenüberstellung der Vertonungen von *La disfatta di Dario* durch Paisiello (1776) und Giordani (1789), welche hinsichtlich der Arien beider eine gewisse Traditionsgebundenheit offenlegte, dagegen bei Giordani u. a. einen durchaus in die Zukunft weisenden Choreinsatz feststellte. Gabriele Moroni (Pesaro) konzentrierte sich auf rekonstruierbare Stimmeigenschaften einiger bei Giordanis Opern häufiger zum Einsatz gekommener Sänger, während Mario Armellini (Verona) aufzeigte, wie der Erfolg eines nicht außergewöhnlichen Werkes wie *La Nitteti* (Livorno 1781, Padua 1784) durch den Einsatz des Künstlerpaares Franziska Danzi (Sopran) und Ludwig August Lebrun (Oboe) im Rahmen konzertanter Arien gewissermaßen „sichergestellt“ werden konnte.

In zwei weiteren Vorträgen zum Bereich Oper stand der von Lorenzo Mattei (Lecce) illustrierten komplexen Struktur des Dramma *Ines de Castro* (Venedig 1793) die von Roland Pfeiffer (Rom) geschilderte Mischung von gefälliger Einfachheit und Virtuosität der weiblichen Hauptpartie innerhalb der Farsa *Li tre fratelli ridicoli* (Rom 1788) gegenüber, wobei die Vorträge bezüglich des rhythmischen Variantenreichtums bei gleichzeitiger gelegentlicher harmonischer Armut Parallelen in Giordanis Opernschaffen offenlegten.

Im Rahmen eines von Eisabetta Lombardi (Sopran), Marco Rogliano (Violine) und Adriano Dalapè (Cembalo und Orgel) bestrittenen Konzertes bekam man u. a. einige knappe Offertorien mit bemerkenswertem Text-Musik-Bezug sowie einige Sonaten zu Gehör.

Wenngleich die Forschung zu Giordani noch der Vertiefung vieler Aspekte bedarf, so ließ sich doch in Fermo bereits eine erste Bilanz ziehen, welche im Bereich seines Operschaffens ein nicht einheitliches Qualitätsniveau feststellte, dagegen bei der geistlichen Musik gleich mehrere gelungene Werke ans Licht brachte, so dass die jüngst begonnene Giordani-Gesamtausgabe gewiss auch praktische Zwecke erfüllen wird.

## Michaelstein, 24. bis 26. Oktober 2008:

### „Geschichte, Bauweise und Repertoire der Klarinetteninstrumente“

von Bernhard Schrammek, Berlin

Seit rund drei Jahrzehnten veranstaltet die Stiftung Kloster Michaelstein jährlich ein internationales Symposium, das der näheren Erforschung eines Instruments bzw. einer Instrumentengruppe gewidmet ist. Im Mittelpunkt der diesjährigen Tagung standen die historischen Klarinetteninstrumente, deren Bauweise und Repertoire in der für Michaelstein charakteristischen Kombination von wissenschaftlichen Referaten, musikalischen Demonstrationen sowie Konzerten nachgegangen wurde.

Den musikalischen Auftakt bildete ein kurzes Konzert u. a. mit den Klarinetten Christian Leitherer und Ernst Schlader sowie der Sopranistin Michaela Riener, das die Klarinette bzw. das Chalumeau in Kompositionen des frühen 18. Jahrhunderts vorstellte. Das hierbei gewählte Repertoire repräsentierte mehrere Gattungen, in denen Klarinetteninstrumente vertreten waren – von Opern- bzw. Oratorienarien über Kirchenmusik bis hin zum Solokonzert.

Direkt im Anschluss stellte Christian Leitherer (Basel) die Ariensammlung *Epithalamium Mysticum* des Benediktinerpaters Joseph Joachim Benedikt Münster (Augsburg 1740) vor, deren reiches Instrumentarium auch Klarinetten vorsieht. Dabei regte er zum Nachdenken über die mögliche Verwandtschaft von Trompeten (Clarini) und Klarinetten an. Als klangliches Experiment führte er schließlich eine Arie von Münster statt mit zwei Klarinetten und zwei Clarini mit vier Klarinetten auf.

Christian Ahrens (Bochum) nahm in seinem Referat eine Bestandsaufnahme der Quellen zur frühen Klarinette vor, die im Gegensatz zu anderen „neuen“ Instrumenten des frühen 18. Jahrhunderts zumindest in Musikalien recht spärlich dokumentiert ist. Parallel zur Verbindungslinie Trompete/Klarinette brachte er die Kombination Horn/Klarinette ins Spiel.

Auf der Basis umfangreicher Untersuchungen an historischen Klarinetten verwies Heike Fricke (Berlin) auf signifikante Unterschiede hinsichtlich der Bauweise, speziell der Bohrungen, bei deutschen, österreichischen, englischen und französischen Instrumenten. Zudem vertrat sie die These, wonach Johann Christoph Denner als Erfinder des Chalumeaus gelten darf.

Das Referat von Frank P. Bär (Nürnberg) zu Stilmerkmalen an Klarinetten und entsprechenden Klassifizierungsmöglichkeiten weitete sich schnell zu einer anregenden grundsätzlichen Diskussion über die Problematik der Stilkunde aus. Bär plädierte für ein Forschungsprojekt, das eine möglichst große Anzahl von Instrumenten weltweit nach bestimmten Parametern untersuchen soll, um ein systematisches Stilwissen zu erhalten.

Der Frühgeschichte der Bassklarinette hingegen war Albert R. Rice (Claremont) auf der Spur und konnte dabei zahlreiche unterschiedliche, teilweise auch kuriose Konstruktionen aus der Zeit zwischen 1750 und 1860 vorstellen. Eine besondere Entdeckung präsentierten Rudolf Tutz (Innsbruck) und Ernst Schlader (Den Haag) in ihrem gemeinsamen Referat: In den Instrumentalbeständen des österreichischen Stifts Kremsmünster befinden sich zwei stark sichelförmige, tiefe Klarinetten in g, deren Bau aufgrund verschiedener klosterinterner Quellen auf die Zeit vor 1750 datiert werden kann. Damit darf die Entstehung von tiefen Klarinetten (die später Bassethörner genannt



wurden) generell um einige Jahrzehnte nach vorn verschoben werden. Den Tagungsteilnehmern wurde diese außergewöhnliche Instrumentenform mithilfe eines maßstabgetreuen Nachbaus aus der Werkstatt von Rudolf Tutz auch klanglich vorgestellt.

Ein ganzer Vormittag war am zweiten Konferenztag dem Bassethorn gewidmet. So stellte Thomas Graß (Arnsberg) frühe Bassethornliteratur aus Prag vor und konzentrierte sich dabei vor allem auf die Adelshöfe Thun, Clam-Gallas, Pachta und Kinsky. Daran anknüpfend stellte Robert Šebesta (Bratislava) den Karlsbader Instrumentenbauer Franz Strobach in den Mittelpunkt seiner Ausführungen. Jörn Öierstedt (Uddevalla) weitete den Blick auf das dänische und schwedische Bassethorn-Repertoire, während Dietrich Demus (Halle) Überlegungen zu italienischen Bassethörnern äußerte.

Einen Überblick über die französische Klarinettenbautradition gab Denis Watel (Arnouville) und illustrierte seinen Vortrag durch die Präsentation von rund zwei Dutzend Originalinstrumenten. Einer ganz speziellen, kleinen Instrumentengruppe widmete sich Melanie Pidocke (Edinburgh) in ihrer Studie: den Clarinettes d'amour. Dabei verglich sie die entsprechenden überlieferten Instrumente der Wiener Klarinettenbauer Franz Scholl und Mathias Rockobaur. Benjamin Reissenberger (Essen) ging der Frage nach, welche Klarinettenart Robert Schumann für seine Kammermusik gewünscht haben mag. So ist für die in Dresden entstandenen *Phantasiestücke* op. 73 mit dem Solisten Johann Gottlieb Kotte eine A-Klarinette von Bormann (Dresden) zu vermuten. Die Rolle der Klarinette in Militärblaskapellen Deutschlands und Österreichs charakterisierte Bernhard Habla (Oberschützen).

Anhand des von Jane Ellsworth (Washington) vorgestellten Quellenmaterials aus den Archiven der Moravian communities in Pennsylvania wurde ersichtlich, dass die eingewanderten Mähren in der „neuen Welt“ intensiv ihre musikalischen Traditionen aus der Heimat pflegten. Bläserensembles mit Klarinetten zählten dabei ab 1795 zu den beliebtesten Formationen. Enrico Weller (Markneukirchen) stellte in den Mittelpunkt seines Vortrags den Klarinettenbauer Oskar Oehler, dessen 150. Geburtstag in diesem Jahr durch eine Sonderausstellung in Markneukirchen begangen wurde. Dabei kam besonders die Entwicklung seiner Bauweise in den verschiedenen Schaffensperioden bis zur Herausbildung des Oehler-Systems zur Geltung.

Eric Hoerprich (London), der 2008 auch „Artist in Residence“ der Stiftung Kloster Michaelstein war, legte Gedanken zum „Übersichblasen“ und „Untersichblasen“ der Klarinette dar und belegte seine Aussagen durch reichhaltiges ikonographisches Material. Einem bautechnischen Detail widmete sich Markus Raquet (Nürnberg): der Bepolsterung von Holzblasinstrumenten. Am Beispiel des Klarinettenbestandes des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg charakterisierte er die in historischen Quellen aufgeführten Materialien (z. B. Leder oder Fischhaut).

Gunter Ziegenhals (Zwota) nahm für die Tagung erstmals akustische Untersuchungen an historischen Klarinetteninstrumenten vor, um sie hinsichtlich ihrer Parameter mit modernen Instrumenten zu vergleichen. Zum Abschluss der Tagung betonte Jochen Seggelke (Bamberg) in seinem Referat den untrennbaren Zusammenhang zwischen Instrument und Spieler beim Bemühen um historische Aufführungspraxis.

Musikalischer Höhepunkt des Symposiums war das Konzert mit fünf hervorragenden Klarinetten bzw. Bassethornspielern, die u. a. Werke von Franz Xaver Süssmayr, Wolfgang Amadeus Mozart, Louis Spohr und Felix Mendelssohn Bartholdy aufführten. Begleitet wurde das Symposium von einer Ausstellung historischer Klarinetteninstrumente aus dem Besitz von Eric Hoerprich. Die Publikation der Tagungsbeiträge erfolgt im Band 77 der *Michaelsteiner Konferenzberichte*.

## 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.

### Sommersemester 2008 (Nachtrag)

**Frankfurt am Main.** Dr. Eric Fiedler: S: Die Telemann-Handschriften der Frankfurter Universitätsbibliothek: Erschließung und Edition (Quellenkunde). □ Dr. Martina Falletta: S: Frankfurter Bibliotheken und Archive und ihre Bestände.

**Leipzig.** Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“. Fachrichtung Dramaturgie. HD Dr. Jörg Rothkamm: Ü: (Tanz)MusikTheaterFilme.

### Wintersemester 2008/2009 (Nachtrag)

**Berlin.** Freie Universität. Prof. Dr. Albrecht Riethmüller: Forschungssemester. □ Dr. Martina Sichardt: HS: Die Streichquartette von Arnold Schönberg.

**Frankfurt am Main.** Dr. Martina Falletta: S: Bibliotheken und Archive und ihre Bestände.

**Dresden.** Hochschule für Musik. Dr. Matthias Herrmann: Musikgeschichte bis 1800, Teil I – Europäische Musikgeschichte. Ein Überblick.

**Leipzig.** Prof. em. Dr. Klaus Mehner: S: Systemisches Denken und Musikwissenschaft. Fachrichtung Dramaturgie. HD Dr. Jörg Rothkamm: Ü: Fanny Hensel: „Wonne der Einsamkeit“ – Koll: Musik- und Tanztheater – PR: Musiktheaterdramaturgisches Praktikum (Verdi: *La Traviata* u. a.).

**Lübeck.** Musikhochschule. Prof. Dr. Oliver Korte: S: Musiktheorie: Die Musik von Igor Strawinsky. □ Prof. Dr. Aloyse Michaely: S: Musikwissenschaft/Werkkunde: Schuberts Kammermusik. □ Prof. Bernd Ruf: S: Musikwissenschaft Populärmusik: Das Konzeptalbum. □ Prof. Dr. Wolfgang Sandberger: Forschungsfreisemester. □ Prof. Dr. Volker Scherliess: Musikgeschichte im Überblick I – Ü zur Vorlesung – S: Einführung ins musikwissenschaftliche Arbeiten (mit Tutoren) – S (Fortgeschrittene): Angewandte Musikwissenschaft: Programmtex-te schreiben und redigieren – S: Thomas Manns Roman *Doktor Faustus* – Werkstatt Musikgeschichte: Auf dem Weg zu Schubert: Entstehung und Entwicklung des Kunstliedes (gem. mit Prof. Christiane Hampe und den Dozenten des Institutes für Bühnen- und Konzertgesang sowie Prof. Hans-Jürgen Schnoor, historische Tasteninstrumente).

### Sommersemester 2009

**Augsburg.** Eckhard Böhringer M. A.: S/Exkursion: Musikgeschichte/Instrumentenkunde vor Ort: Musikinstrumentensammlung und Richard-Wagner-Museum Luzern (CH) (1). □ Hans Ganser M. A.: Ü: Aufführungspraxis: Musik am Augsburger Dom im Barock – Musik für die Fugger im 16./17. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Bernd Oberdorfer: HS: Musikwissenschaft im Kontext: Felix Mendelssohn Bartholdys Oratorien aus theologischer und musikwissenschaftlicher Sicht (gem. mit Prof. Dr. Johannes Hoyer). □ Prof. Dr. Johannes Hoyer: Vom mittelalterlichen Passionsspiel bis zu Messiaens *Hl. Franziskus*. Zur Geschichte des Oratoriums und der geistlichen Oper – PS/S: Musikgeschichte vor Ort: Musik in schwäbischen Klöstern – PS: Volkslied, Kunstlied (Analyse). □ PD Dr. Erich Tremmel: PS/S: Musikwissenschaft im Kontext: Musikikonographie – Ü/S: Paläographie/Editionstechnik – Ü: Grundlagen der Musikwissenschaft.

**Basel.** Dr. Pietro Cavallotti: PS: Komponisten analysieren Komponisten (Analyse 20./21. Jahrhundert). □ Prof. Dr. David Fallows: Ü: Die Musik des *Codex Squarcialupi* im europäischen Kontext um 1400 (gem. mit der Schola Cantorum Basiliensis). □ PD Dr. Martin Kirnbauer: S: La contenance angloise. Stilwandel in der Musik des 15. Jahrhunderts – Ü: Zwischen Notenbild und Klangbildern. Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Volker Mertens: Troubadours, Trouvères, Minnesänger – PS: Oswald von Wolkenstein (gem. mit Dr. Matteo Nanni). □ Dr. Dominique Muller: PS: Der musikalische Satz des 16. Jahrhunderts (Satzlehre II). □ PD Dr. Martin Pfeleiderer: Populäre Musik. Analysemethoden und Interpretationsansätze. □ Prof. Dr. Martin Scherzinger: AG: New Music in Africa (gem. mit lic. phil. V. Arlt). □ Prof. Dr. Matthias Schmidt: PS: Von der Quelle zum Klang. Praxisseminar zum Forschungsprojekt „Donaueschlingen“ (gem. mit Dr. Simon Obert) (mit Exkursion) – S: Schumann, Eichendorff, Brahms – V/Ü: Was ist gute Musik? Kanon und „Meisterwerk“ – Ü: Schreibwerkstatt (gem. mit Dr. Simon Obert) – Koll: Arbeitsgemeinschaft zu Forschungsfragen der älteren und neueren Musikgeschichte (gem. mit Prof. Dr. Wulf Arlt). □ Dr. Melanie Wald: Ü: Glarean und der Humanismus in der Musiktheorie und -praxis des 16. Jahrhunderts. □ PD Prof. Dr. Joseph Willmann: Ü: Lektüre zur Musikästhetik. □ lic. phil. Philipp Zimmermann: Ü: Musikgeschichte in Musikgeschichten. Ein Schnupperkurs für Studierende aller Fakultäten.

**Bayreuth.** Prof. Dr. Thomas Betzwieser: Musik im medialen Kontext des 20. Jahrhunderts – HS: Musikalische und mediale Aspekte des Konzertfilms – S: Die Bayreuther *Ring*-Inszenierung von Patrice Chéreau. □ Lehrbeauftragter Marko Zdralek: Ü: Partiturlernen.

*Musiktheaterwissenschaft.* Dr. Rainer Franke: PS: Musiktheatrales Repertoire – Ü: Audiovisuelle Präsentation musiktheatraler Werke – Ü: Programmheft/Rezension. □ Dr. Knut Holtsträter: PS: *Iphigenie auf Tauris* – S: Von der Oper zum „Musiktheater“. Sozialistischer Realismus in der DDR und die Folgen – S: Cultural Turns. Ein Überblick. □ PD Dr. Manuela Jahrmärker: Verdi. Der Dramaturg von Szene und Stimme. □ PD Dr. Marion Linhardt: Schauspieler und Rollen. Theaterkonzepte seit dem 18. Jahrhundert. □ Dr. Volker Mattern: PS: Organisation, Recht, Management. □ PD Dr. Stephan Mösch: S: Bestseller, Problemfall, Chance. Erich Wolfgang Korngold, seine Theaterästhetik und ihre Umsetzung. □ Prof. Dr. Anno Mungen: S: Macht, Politik und Institution: Oper im Nationalsozialismus – S: Dramaturgie einer Oper: *Die Meistersinger von Nürnberg* – Koll: Musik, Musiktheater und Theaterwissenschaft – Koll: Methoden der Analyse von Musik und Performance. □ Dr. Stephanie Schroeder: PS: Medien und Methoden der Tanzwissenschaft – PS: Lektüreseminar mit Inszenierungsanalyse II: Musik, Tanz, Theater, Performance – Ü: Plattformen für den Tanz im Internet (Tanzkritik, Feuilleton/Journalismus, Web 2.0) – Ü: Bewegungen zwischen Hören und Sehen II: E-Motionen Projekte im Digitalen Studio. □ Dr. Thomas Steiert: PS: Drama, Tanz und Musik im Theater des frühen 20. Jahrhunderts – PS: Hof und Stadt. Institutionelle und politische Bedingungen des Theaters. □ Prof. Dr. Susanne Vill: V/Ü: Neue Spiritualität in den performativen Künsten – S: Stimmen und Gesang – Ü: Vokale Interpretation – Koll: Regisseure. □ PD Dr. Sebastian Werr: S: Operntext und Vertonung. □ Dr. Saskia Woyke: S: Venedig: Institutionen des Musiktheaters (Theater, Stiftungen, Archive, Bibliotheken).

**Berlin. Freie Universität.** Prof. Dr. Bodo Bischoff: S: Tonsatz 2, Josquin des Prés. Die Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts/Gehörbildung – S: Tonsatz 2, Tonalität und funktionale Harmonik in ausgewählten Klavierwerken der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts/Gehörbildung – S: Musica poetica. Kompositionslehren des 17. und 18. Jahrhunderts – S: Franz Schubert, *Winterreise* – HS: „Das ist unanständig – das ist abscheulich! Das wird niemals gespielt werden!“ Mozart und die Aufklärung – HS: Weltbild, Programm und musikalische Faktur in Gustav Mahlers 2. Sinfonie („Auferstehungssinfonie“) – Ü: Heinrich Schütz, *Geistliche Chormusik* 1648. Analyse ausgewählter Motetten – Ü: Franz Schubert, *Winterreise*. □ PD Dr. Christa Brüste: HS: Musik und Medien/Medienmusik. □ PD Dr. Michael Custodis: HS: Musik und Demographie. □ Dr. Frédéric Döhl: S: Grundsatzprobleme im Verhältnis von Musik und Recht. □ Dr. Gregor Herzfeld: S: Probleme des musikalischen Realismus – S: Claude Debussy. □ Prof. Dr. Jürgen Maehder: HS: Musikalische Dramaturgie der italienischen Oper, 1914–1945 – Die italienische Oper zwischen den Weltkriegen – Die Inszenierung der italienischen Oper der Zwischenkriegszeit. □ PD Dr. Michael Maier: S: Arthur Schopenhauer als Musikästhetiker – HS: Giovanni Gabrieli und sein Zeitalter. □ PD Dr. Andreas Meyer: HS: Afrikanische Musik. Strukturen und Interaktionsformen. □ Dr. Peter Moormann: S: Musikerportraits im 20. und 21. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Albrecht Riethmüller: HS: Musik in den Filmen von Woody Allen (gem. mit Irene Kletschke M. A.) – HS: Musik und Rhetorik. Exemplifiziert am Dritten Reich – Musik in den Konzepten der Moderne. □ Markus Schmidt M. A.: S: „Exotismus“ (gem. mit PD Dr. Michael Custodis). □ Dr. Oliver Vogel: S: Ursprünge der höfischen Musik im Mittelalter. □ Prof. Dr. Gert-Matthias Wegner: HS: Randgruppenmusik – Musik des indischen Subkontinents II.

**Berlin. Humboldt-Universität.** Stefanie Alich: S: Groove: Rhythmus – Körper – Dialogizität. □ Prof. Dr. Dr. h.c. Hermann Danuser: Klassik, Klassizismus, Neoklassizismus in der Musikgeschichte – S: Klassik um 1800: Wien, Weimar, Berlin – Von Haydn über Goethe/Schiller bis Mendelssohn Bartholdy – S: Besetzung und musikalische Form. Der Sonatensatz bei Beethoven und Brahms – Koll: Kritische Lektüre aktueller Texte (in englischer Sprache). □ Prof. Dr. Wolfgang Ernst: S: Mediengeschichte im Direktkontakt. Reflektierte Exploration des medienarchäologischen Fundus. □ Dr. Christa Hasche: S: Grundlagen der Dramaturgie. □ Prof. Dr. Christian Kaden: Musiksoziologie: Trends, Konzepte, Theoriefelder – S: Musik und Kult – S: Musik in der hochmittelalterlichen Stadt: Der Traktat *De musica* von Johannes de Grocheio – Koll: Forschungsseminar Musiksoziologie. □ Dr. Jin-Ah Kim: S: Eurozentrismus in der Musikgeschichtsschreibung. □ Dr. Tobias Robert Klein: S: Ausdrucksgestalten als Phänomene der Musikgeschichte. □ Dr. Lars Klingberg: S/Ü: Computeranwendungen für Musikwissenschaftler – Editi-

onstechniken. □ Prof. Dr. Reiner Kluge: S: Musikinstrumente und ihre Klassifikationen: historisch – ethnologisch – systematisch. □ Valentina Leonhard: S: Früher italienischer Tonfilm: Von den Anfängen im Faschismus zum Neorealismo. □ Daniel Lindenblatt: S: Jazz – Theorie und Praxis (Teil II). □ Dr. Burkhard Meischein: S: Musik als Sprache und als Medium (gem. mit Dr. Sabine Sanio). □ Prof. Dr. Wolfgang Mühl-Benninghaus: Mediengeschichte in Deutschland. □ Lilia Ouchakova: Ü: Gehörbildung. □ Jens Gerrit Papenburg: S: Hörkulturen. Wahrnehmung in der Musik- und Klangforschung. □ Dr. Tobias Plebuch: S: Anton Bruckner. □ Prof. Dr. Gerd Rienacker: Georg Friedrich Händel. Aspekte seines Wirkens und Schaffens – S: Richard Wagner, Oper und Drama. □ Dr. Ullrich Scheideler: S: Szenen am Bach und am Schafott sowie Liebesabenteuer und Schlachtgemälde: Formen und Poetik der Programmmusik im 19. Jahrhundert – S: Musik in Berlin um 1810 – ein Ausstellungsprojekt (gem. mit Dr. Jutta Toelle). □ Dr. Matthias Tischer: S: Musik in Mythos, Epos, Märchen und Roman. □ Dr. Jutta Toelle: S: Kastraten und Countertenöre – die männliche hohe Stimme in Oper und Gesellschaft. □ Dr. Brian Toussaint: Ü: Theorie und Praxis des Drehbuchschreibens. □ Prof. Dr. Peter Wicke: Roll over Adorno. Popmusik in der Theorie – S: Blues. Stile und Persönlichkeiten – S: Popmusik und Medien – S: Stars und Starkult – Koll: Forschungs-kolloquium „Popmusik“.

**Berlin.** *Universität der Künste.* Katrin Beck: PS: Musikwissenschaft für Musiker. □ David Boakye-Ansah: PS: Riesen, Götter und Walküren (gem. mit Katrin Beck) – Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen*. □ PD Dr. Ricardo Eichmann: PS Einführung in die Musikethnologie. □ Axel Fischer: PS: J. S. Bach: Die Kantaten und Passionen. □ Prof. Dr. Susanne Fontaine: Musik des Mittelalters – HS: Biographik als musikwissenschaftliche Methode (gem. mit Prof. Dr. Ursula Brandstetter, Musikpädagogik) – PS: Sergej Prokofjev. □ Cordula Heymann-Wentzel: PS: Richard Strauss. □ Dr. Philine Lautenschläger: PS: Mahler: Wunderhornsinfonien – PS: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Matthias Pasdzierny: PS: „German trash“ oder „zeitgemäße Darstellung“? Regietheater in der Oper. □ Prof. Dr. Conny Restle: PS: Instrumentenkunde. □ PD Dr. Rebekka Sandmeier: PS: John Dunstaple und die englische Musik im 15. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Dörte Schmidt: HS: *Dr. Faustus* (gem. mit Irmela von der Lüche) – PS: Der Schlager der 1970er-Jahre und sein Revival in den 1990ern. □ Dorothea Schüle: PS: Die Sinfonien und Streichquartette Joseph Haydns. □ Dr. Martin Supper: PS: Musik der USA ab 1950.

**Berlin.** *Technische Universität Berlin.* Dr. Martha Brech: S: Geschichte der stereophonen Musiktechnologie. □ Prof. Dr. Janina Klassen: S: Abschluss und Start: Übung zur Examens- und Berufsvorbereitung. □ Dr. Martin Knust: S: Richard Wagners *Ring des Nibelungen*. □ Prof. Dr. Heinz von Loesch: S: Aufführungspraxis und Interpretationsforschung. □ Andrew Noble: S: Ein Kinderspiel: Kompositionen für Kinder in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts. □ Dr. Salome Reiser: S: Die Krise der Klaviersonate im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Christian Martin Schmidt: Mozart: *Don Giovanni* – HS: Quellenkunde und Edition – S: Die Entwicklung der Sonatenhauptsatzform als Funktionsgefüge. □ Prof. Dr. Elisabeth Schmierer: S: Operngeschichte und Operninszenierung im 20. Jahrhundert. □ Dr. Robert Schmitt-Scheubel: *Finis coronat opus* – Das Ende krönt das Werk. Anmerkungen zur Geschichte des Instituts für Musikwissenschaft an der Technischen Universität Berlin – S: Sourcereading in music. □ Oliver Schwab-Felisch: Ü: Neo-Riemannian Theory – Ü: Musik und Erwartung – Ü: Musikalische Rhetorik – Ü: Die Triosonaten Arcangelo Corellis – Ü: Musikalische Logik – Ü: Geschichte der Musikästhetik. □ Prof. Dr. Elena Ungeheuer: Kulturvermittlung. Schwerpunkt: Musik und Technik Teil II – Musikanalyse aus der Perspektive der Systematischen Musikwissenschaft – S: Wissenschaftliche Kulturpraxis Teil II – Ü: Übungen zur Wissenschaftlichen Kulturpraxis Teil II – S: Würde oder Anmut... Gibt es in der zeitgenössischen Musikwelt (E- und U-Musik) noch genderspezifische Ausdrucksqualitäten? □ Prof. Dr. Stefan Weinzierl: S: Aufführungspraxis und Interpretationsforschung. □ Dr. Friederike Wißmann: S: Musikwissenschaftliches Arbeiten: Vorbereitung auf die Magisterprüfung – HS: Quellenkunde und Edition.

**Bern.** PD Dr. Therese Bruggisser-Lanker: Musik und Ritual. Symbolische Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit – PS/HS: Orlando di Lasso. □ Prof. Dr. Anselm Gerhard: Giacomo Puccini – GS: Einführung in die Musiktheaterwissenschaft – PS: Arie und Monolog – Möglichkeiten der Opernanalyse. □ N. N.: PS/HS: Einführung in die Kulturelle Anthropologie der Musik. □ Dr. Arne Stollberg: PS/HS: Von der Konzertouvertüre zur Symphonischen Dichtung – GS: Musikgeschichte in Beispielen. □ Dr. Cristina Urchueguía: PS/HS: Die komische deutsche Oper vor Mozart – PS/HS: Musikgeschichte in Florenz.

**Bonn.** Prof. Dr. Erik Fischer: S (Master): Musik/Sound in generischen Systemen – HS: Tendenzen der Händel-Rezeption seit Beginn des 20. Jahrhunderts. □ PD Dr. Martina Grempler: HS: Opernwelten – Oper in der Literatur und Film (gem. mit PD Dr. Kirsten von Hagen). □ Dr. Horst-Willi Groß: S (Master): Archiv von Formen und Satztechniken. □ Dr. Volkmar Kramarz: S (Bachelor-Minor): Sound Design. □ Prof. Dr. Bettina Schlüter: HS: Musikalische Inszenierungen von Gewalt – HS: The Music of Liberty City. Zur Korrelation realer und virtueller Musikkulturen – OS: Wissenschaftstheorie. □ Stephan Schmitz M. A.: S (Bachelor-Minor): Satztechnik.

**Bremen.** Prof. Dr. Veronika Busch: S: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft – S: Qualitative und quantitative Methoden der Musikforschung. □ Prof. Dr. Günter Kleinen: S: Musikästhetik: Wie zeitgemäß sind die Ideale von Schönheit und Wahrheit? □ Prof. Erwin Koch-Raphael: Ü: Musik-Theorie – Ü: Analyse/Formenkunde. □ N. N.: S: Einführung in die Musikethnologie. □ Johanna Steiner: S: Béla Bartók. Pianist, Komponist, Musikethnologie. □ Prof. Dr. Ulrich Tadday: Repertoire- und Stilkunde (Teil II) – S: Gustav Mahler. Leben und Werk – S: 1911 – S: Geschichte des europäischen Jazz.

**Bremen. Hochschule für Künste.** Veronika Greuel M. A.: PS: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Greta Haenen: Musikgeschichte II – S: Quellen zur Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Michael Zwietyz: Geschichte der Musikästhetik – HS: Thomas Mann und die Musik – S: Theodor W. Adorno, *Philosophie der Neuen Musik* – S: Chormusik des 19. Jahrhunderts.

**Detmold/Paderborn.** Dr. Michael Ahlers: S: Sex sells Pop. Ein empirisches Forschungsprojekt – S: Medienpraxis: Online- und interaktive Medien. □ PD Dr. Jürgen Arndt: HS: Variationen über Paganini – S: Memoiren von Musikern – S: Lady Soul: Aretha Franklin. □ Dr. Markus Bandur: S: Geschichte und Ästhetik des Geräuschs in der Musik seit 1900. □ Dr. Roger Behrens: S: Pop-Publizistik. □ Simon Brinkmann: S: Hardcore. □ Dr. Jochen Bonz: S: Popmusikjournalismus. □ Heiko Fabig M. A.: S: Die Lübecker Abendmusiken (gem. mit Peter Stadler M. A.). □ Prof. Dr. Heiner Gembris: S: Einführung in die musikalische Rezeptionsforschung – S: Aktuelle Themen der Musikpsychologie und Musiksoziologie. □ Prof. Dr. Rebecca Grotjahn: HS: Oper in der NS-Zeit – S: Frauen in der Musikgeschichtsschreibung – S: Musikstadt Detmold – S: Analyse II. □ Andreas Heye, M. Sc.: S: Der Einfluss von Medientechnologien auf die Musikrezeption im Alltag. □ Prof. Dr. Christoph Jacke: S: Gegenwart und Zukunft des Musikfernsehens – S: Identität und Image: Selbstvermarktung in der Popmusik – S: Popmusik, Emotionen und Erotik. □ Prof. Dr. Werner Keil: Musikgeschichte II – HS: Richard Wagners „Kunstwerk der Zukunft“ (gem. mit Prof. Dr. Wolfgang Braungart) – S: Das Kunstlied um 1900 – S: Quellentexte zur Musikästhetik und Musiktheorie II. □ Prof. Dr. Thomas Krettenauer: Geschichte der populären Musik II – S: (Pop-)Musikvermittlung in didaktischen und medialen Kontexten – S: Analyse Progressive Rock. □ Prof. Dr. Annegrit Laubenthal: HS: Exilforschung und die Musik des 20. Jahrhunderts – S: Musikgeschichtsschreibung – S: Anfänge der Oper – S: Hector Berlioz. □ PD Dr. Sabine Meine: S: Liebe und Musik. Beziehungsgeschichten in der frühen Neuzeit. □ Prof. Martin Christoph Redel: Musik im 20. und 21. Jahrhundert. □ Dipl.-Inf. Daniel Röwenstrunk: Ü: Digitale Präsentation. □ Dr. Jeroen van Gessel: S: Aufführungspraxis: ihre Geschichte, ihre Methoden, ihre Ziele. □ Prof. Dr. Joachim Veit: S: Die Neunte: Aspekte des Werkes und seiner Rezeption – Ü: Notation und Edition II (gem. mit Johannes Kepper M. A.) – Ü: MeisterWerkKurs (gem. mit Dr. Irmlind Capelle, Lydia Steiger und Prof. Dr. Rebecca Grotjahn). □ Klaus Walter: S: Themenschwerpunkt: „Radio“.

**Dortmund.** Dr. Thomas Erlach: S: Vor 100 Jahren: Musik 1909 – S: Musikalische Stundenbilder – S: Musiktheaterpädagogik – Gesucht: Musikstudenten (gem. mit Dr. K. Oehl). □ Dipl. päd. Reinhard Fehling: S: Dichter als Komponisten – Komponisten als Dichter – S: Vom Volkslied zum Folksong – S: „I, IV und V oder: Die glorreichen Drei“. (Schul-)Kompositionen ohne Nebenstufen? – S: Eigenes und Fremdes: Lieder und Tänze der MigrantInnen in Deutschland. □ Prof. (em.) Dr. Martin Geck: S: Die Klavierwerke Robert Schumanns. □ Alexander Gurdon: Symphonie nach Beethoven. □ Prof. Dr. Eva-Maria Houben: S: Analyse: Brahms' Symphonien – S: Tonsatz: Carl Orff. Stimme(n) und Klangfläche(n) – S: Anton Bruckner – S: Komposition: Klänge im Raum II (Akzente: Mobilität, Performance). □ Prof. Dr. Holger Noltze: S: Musiktheaterkritik – S: Werkstatt Klassik-Radio – Musikgeschichte II. Vom Tode J. S. Bachs bis 1918 – S: Musik und Medien. □ Dr. Klaus Oehl: S: Das Meer in der Musik: Programatische Musiken rund um das bewegte Wasser – S: Analyse: Starke Stücke. Werkanalyse an prominenten Beispielen – S: *L'italiano musicale*. Italienisch für Musiker. □ Dr. Wilfried Raschke: S: Jazzgeschichte in Theorie und Praxis I. Die Anfänge des Jazz – S: Von Boomhackers zu Santana. Rockmusik im Klassenverband. □ Prof. Dr. Günther Rötter: PS: Einführung in die systematische Musikwissenschaft. □ Burkhard Sauerwald: Außerschulische Musikpädagogik (gem. mit Prof. Dr. Mechthild von Schoenebeck). □ Prof. Dr. Mechthild von Schoenebeck: S: Musikdidaktische Konzeptionen – S: Lieder, Szenen, Kabarettistisches ... selber schreiben – S: Musikunterricht in der Grundschule (Lernfelder). □ Christina Stahl: Musik und Architektur: Räume für Klänge (gem. mit Prof. G. Rötter). □ Prof. Dr. Michael Stegemann: Musikgeschichte I – S: Von Undinen, Rusalken und Wassermännern: musikalische Wassergeister – S: Georg Friedrich Händel. Ein europäisches Musikerleben (2) – S: Interpretationsforschung. Zweimal Beaumarchais: W. A. Mozarts *Le nozze di Figaro* und Gioacchino Rossinis *Barbiere di Siviglia*.

**Dresden.** Dr. Katrin Bemann: (MA-)Ü: Musikmanagement. □ Dipl.-Musiktheoretikerin Sylvia Färber: Ü: Musiktheorie II – Ü: Erfassen komplexer musikalischer Zusammenhänge. □ Prof. Dr. Manfred Fechner: HS: Notationskunde – HS: Editionspraxis. □ Jana Friedrich M. A.: Ü: Sprechen über Musik. □ Bernhard Henrich: HS: Historische Instrumentenkunde. □ PD Dr. Jörn Peter Hiekel: Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts. □ Dr. Beate Kutschke: S: Einführung in die musikalische Kulturwissenschaft. □ Wolfgang Mende: S: Exemplarische Studien zur Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts – Ü: Lektüre musikwissenschaftlicher Texte. □ Thomas Napp M. A.: S: Einführung in die musikalische Regionalkunde. □ Prof. Dr. Hans-Günter Ottenberg: OS für Doktoranden, Magistranden und Fortgeschrittene. □ Steffen Voss M. A.: HS: Musikgeschichte. □ Dipl.-Musikwissenschaftlerin Andrea Wolter: Ü: Schreiben über Musik.

**Dresden. Hochschule für Musik.** Prof. Dr. Manuel Gervink: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts II – S: Musik des 20./21. Jahrhunderts (Schulmusik/Staatsexamen) – S: Musik bis 1900 (Schulmusik/Bachelor) – HS: Musik des Mittelalters: Quellen zu Musik und Musikleben im 13. und 14. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Michael Heinemann: S: Musikgeschichte bis ca. 1730 (Schulmusik/Bachelor) – HS: Kulturgeschichte der Operette. Musikgeschichte. Repetitorium für ExamenskandidatInnen Schulmusik – OS: Theorie der Fuge II: 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Matthias Herrmann: Musikgeschichte bis 1800, Teil II – Europäische Musikgeschichte. Ein Überblick – HS: Johann Sebastian Bach. Aspekte des Vokalwerks – HS: Felix Mendelssohn Bartholdy. Wechselbeziehungen zwischen Biographie und Werk. □ PD Dr. Jörn Peter Hiekel: Musikgeschichte im 20. Jahrhundert, Teil II:

1950–2008 – HS: Entgrenzungen. Musik und andere Künste (gem. mit Prof. Dr. Wolfgang Lessing) – HS: Bohuslav Martinů – S: Aufführungspraxis Neuer Musik. □ Prof. Ludger Rémy: Musikpraxis unter historischem Aspekt. □ Dr. Stephan Riekert: HS: Musikrecht und Musikwirtschaft. Existenzgründung und Existenzsicherung als Musiker. □ Dr. Johannes Roßner: HS: Musik und Literatur der französischen Romantik – HS: Polens Musik in der europäischen Musikkultur. Nationale Traditionen und ihre Ausstrahlung, dargestellt an ausgewählten Beispielen. □ Dr. Vitus Froesch: S: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten.

**Düsseldorf.** Prof. Dr. Andreas Ballstaedt: BS: Beethovens Klaviersonaten – BS: Ansätze musikalischer Analyse – AS: Mendelssohn Bartholdy: Klavier- und Kammermusik – AS: Allusion, Zitat und Collage in der Musik. □ Dr. Matthias Geuting: AS: Die Orgelmusik von Felix Mendelssohn Bartholdy. □ Dr. des. Achim Heidenreich: AS: Notre Dame. Musik im hohen Mittelalter. □ Dr. Manfred Heidler: AS: Militärmusikgeschichte. Zur Geschichte geblasener Musik in deutschen Streitkräften. □ Prof. Dr. Dr. Volker Kalisch: BS: Einführung in die Musiksoziologie – BS: „Aufführungspraxis“: wozu? – AS: Schönberg. Ein Revolutionär? – AS: Musikästhetische Grundbegriffe. □ Dr. Heiner Klug: AS: Einführung in die Musikkultur der Moderne. □ Prof. Dr. Gustav-Adolf Krieg: AS: Musik und Kirchenmusik im Umfeld Johann Sebastian Bachs. □ Dr. Uwe U. Pätzold: AS: Musik – Mensch – Ort – Identität. Prozesse der Verortung von Musik. □ Dr. Yvonne Wasserloos: AS: Literatur und Musik: Heinrich Heines *Buch der Lieder* im 19. und 20. Jahrhundert (gem. mit Dr. Karin Füllner). (BS = Basisseminar, AS = Aufbauseminar)

**Eichstätt.** Nevzat Çiftçi: S: Einführung in die türkische Musik. □ Prof. Dr. Christoph Louven: S: Einführung in die Musiksoziologie – Ü: Wo arbeiten Musikwissenschaftler und Musikpädagogen? Berufsfeldorientierung mit Berufspraktikern. □ Li Ma: S: Einführung in die traditionelle chinesische Musik. □ Rudolf Pscherer: S: Musikgeschichte II. □ Dr. Iris Winkler: S: Die Musik der Mendelssohns – Ü: Musikkritik.

**Essen. Folkwang-Hochschule.** Prof. Dr. Norbert Abels: S: Dramaturgie. □ Prof. Dr. Matthias Brzoska: S: E. T. A. Hoffmann. Komponist und Literat – S: Unmoderne Moderne. Konzeptionen nicht-avantgardistischen Komponierens im 20. Jahrhundert – S: Die Künstleroper im 19. und 20. Jahrhundert – S: Paris. Musikhauptstadt des 19. Jahrhunderts. Exkursionsseminar. □ Dr. Stefan Drees: Musik nach 1945 – PR: Wittener Tage für neue Kammermusik. □ Gordon Kampe: PS: Literatur- und Interpretationskunde. □ Prof. Dr. Stefan Klöckner: S: Gregorianik. □ Dr. Ullrich Linke: S: Orchesterkunde. □ Dr. Jan Reichow: PS: Historische und neuere Musikethnologie. □ Dr. Claus Raab: S: Minimal Music – S: Musik für Kinder von Bach bis Stockhausen. □ Prof. Hanns-Dietrich Schmidt: S: Theatergeschichte. □ PD Dr. Elisabeth Schmierer: S: Historische Analyse von „Meisterwerken“ – S: Symphonik des 19. Jahrhunderts und ihr Aufführungskontext. □ Prof. Dr. Udo Sirker: PS: J. S. Bachs Kammermusik- und Orchesterwerke. Entstehungsgeschichte – Kompositionstechnik – Aufführungspraxis – S: Historische und systematische Aspekte der musikalischen Interpretationsforschung. □ Patrick Wasserbauer: S: Kulturmanagement. □ Prof. Dr. Horst Weber: Grundlagen der Musikgeschichte II – Methoden und Disziplinen der Musikwissenschaft – S: New York als Exilstadt. □ Dr. Wolfgang Winterhager: PS: Das Klavierrio bei Haydn, Mozart und Beethoven – S: Klassik, Jazz, Third Stream. □ Dr. Jana Zwetschke: S: Russisches Musiktheater.

**Frankfurt am Main.** Diplom-Musiklehrer Jörg Ditzel: PS: Notensatz am Computer. □ Dr. Martina Falletta: S: Der „princeps musicae“ des 16. Jahrhunderts: Giovanni Pierluigi da Palestrina. □ Dr. Eric Fiedler: S: Notationskunde: Weiße Mensuralnotation. □ Dr. Kerstin Helfrich: PS: Das Heroische in der Musik. Einführung in die musikalische Analyse – S: Von der Flötenuhr zum Selbstspielklavier. Zur Kulturgeschichte mechanischer Musikinstrumente. □ Prof. Dr. Linda M. Koldau: Mythos von Heldentum und Krieg. Kriegsfilme und ihre Musik – S: Claudio Monteverdi. Analyse und Interpretation seiner Werke. □ N. N.: S: Deutsche Musik in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts. □ Dr. Ulrich Morgenstern: Traditionelle Musik in Russland – PS: Musik in sozialen Bewegungen der alten Bundesrepublik – PS: Einführung in die Musikethnologie – HS: Transformationsprozesse in europäischen Volksmusiktraditionen. □ Michael Quell: S: Ligetis Weg zur Klangflächenkomposition – PS: Hören und Lesen von Musik. □ PD Dr. Marion Saxer: Musik und Zeitgeschichte um 1917/18 – PS: Assembling/Remix/Live. Tonträger und ihre Begleitmedien in der Musik des 20. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Ein Seminar in Kooperation mit der Frankfurter Gesellschaft für Neue Musik – S: Lateinische Theoretikerlektüre. Texte zur Ars memorandi des Mittelalters – HS: Hans Pfitzners *Palestrina* im Sommer 2009 in Frankfurt. Ein Seminar in Kooperation mit der Oper Frankfurt. □ Britta Schulmeyer M. A.: PS: Musik im Mittelalter (1000–1400). Über die Vielfalt mittelalterlicher Musik. □ PD Dr. Martin Thrun: Theorie, Geschichte und Geschichtsschreibung der Musik des 20. Jahrhunderts – HS: Der Mythos ist die Wirklichkeit. Ludwig van Beethoven in und nach seiner Zeit – PS: Einführung in die Musikwissenschaft (unter besonderer Berücksichtigung der Wiener Klassik) – S: „Auferstanden aus Ruinen“. Musik und Musikleben im geteilten Deutschland zwischen 1945 und 1950.

**Frankfurt am Main. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.** Prof. Dr. Peter Ackermann: Geschichte der Instrumentation – S: Opernanalyse – S: Geschichte, Literatur und Stilistik der Streichinstrumente I – PS: Einführung in die Musikwissenschaft/Musikgeschichte im Überblick I (gem. mit Veronika Jezovšek M. A.) □ Carola Finkel: S: Geschichte, Literatur und Stilistik der Blechblasinstrumente I – PS: Einführung in die musikalische Analyse. □ Dr. Oliver Fürbeth: S: Einführung in die Musikästhetik – S: Dimitri Schostakowitsch – PS: Formenlehre I – S: Formenlehre II. □ Prof. Dr. Susanna Grossmann-Vendrey: PS: Formenlehre I – S: Formenlehre II – S: Werkanalyse II – PS: Einführung in die Musikwissenschaft/Musikgeschichte im Überblick II. □ Dr. Ann-Katrin Heimer: PS: Einführung in die musikalische Analyse. □ Dr. Kerstin Helfrich: S: Von der Geläufigkeitsübung zum virtuosen

Bravourstück. Die Gattung Klavieretüde im 19. und 20. Jahrhundert. □ Dr. Gerhard Putschögl: S: Geschichte des Jazz I. □ Dr. Cristina Ricca: S: Vokalmusik der Renaissance: Die weltliche Vokalmusik im Italien des 15. und 16. Jahrhunderts. □ Ernst Schlader: S: Geschichte, Literatur und Stilistik der Holzblasinstrumente I. □ Dr. Johannes Schmidt: S: Formenlehre II. □ Prof. Dr. Giselher Schubert: S: Paul Hindemith. □ Dr. Ralf-Olivier Schwarz: S: Johann Sebastian Bachs *h-Moll-Messe*. □ PD Dr. Ferdinand Zehentreiter: S: Musik und Emotion – S: Grundlinien der Systematischen Musikwissenschaft.

*Musiktheorie*. Thomas Enselein: S: Barocke Triosonate. □ Dr. Volker Helbing: HS: Romantisches Chorlied. □ Robin Hoffmann: S: Die Musik von Iannis Xenakis. □ Jens Josef: HS: Musik im Schatten des ersten Weltkriegs. □ Franz Kaern: S: Renaissance-Kontrapunkt. □ Julian Klein: sub date. Analyse/Performance. □ Claus Kühnl: S: Von den Canyons zu den Sternen. Studien zum Werk Olivier Messiaens – S: Die Notation von Musik. Befreiung und Beschränkung (gem. mit Prof. Gerhard Müller-Hornbach). □ Prof. Gerhard Müller-Hornbach: S: Robert Schumann: *Dichterliebe*. □ Johannes Quint: S: Mit Nichts beginnen und mit Allem aufhören. Reduktion als alternativer Traditionsstrang der Neuen Musik.

**Freiburg**. Prof. Dr. Christian Berger: Musikgeschichte des 19. und frühen 20. Jahrhunderts – S: Liturgisches Singen im Kontext der Reformbewegungen des 11. und 12. Jahrhunderts (gem. mit Prof. Dr. Felix Heinzer und Dr. Christian Meyer) – S: Šostakovič, 7. *Sinfonie* in C-Dur op. 60 (Leningrader Sinfonie). □ Prof. Dr. Konrad Küster: Instrumentenkunde und musikalische Analyse – PS: Giovanni Pierluigi da Palestrina – S: Musiklehre und Musik an lutherischen Lateinschulen, 1530–1670. □ Prof. Dr. Günter Schnitzler: Der junge Schiller – HS: Hugo von Hofmannsthal. □ Dr. Matteo Nanni: PS: Italienische Trecento-Notation: Quellen und Probleme. □ Christian Schaper M. A.: PS: W. A. Mozart, *Don Giovanni* – PS: Franz Schuberts Klaviersonaten. □ Stefan Häussler M. A.: PS: Komponieren für Streichquartett im 20. und 21. Jahrhundert. Mit einem Workshop mit dem Pellegrini Streichquartett. □ Dr. Eckhard John: PS: Die „Volkslied“-Idee und ihre Wirkung. Einführung in die Popularliedforschung. □ Andrea Horz M. A.: PS: Die Notre-Dame-Organa: Mehrstimmiges „Komponieren“ in Paris um 1200. □ Dr. Frauke Schmitz-Gropengießer: Ü: Schola cantorum.

**Freiburg**, *Hochschule für Musik*. Dr. Michael Belotti: S: Orgelmusik im 20. Jahrhundert – S: Kirchenmusik im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Janina Klassen: Felix Mendelssohn Bartholdy – S: Seminar zur Vorlesung – S: Klang- und Raumkunst – S: Musik-Lyrik-Lied: Rhetorik und Performativität (gem. mit Martin Günther u. Prof. Hans-Peter Müller). □ Prof. Dr. Joseph Willmann: Joseph Haydn (1732–1809) – S: Sonaten: Gattungsgeschichte, Konzepte, Werke (Einführung in die Musikwissenschaft) – S: Von Sinn und Bedeutung der Musik (Lektüre-Seminar) – Ü: Heinrich Christoph Kochs (1749–1816) Kompositionslehre.

**Fribourg/Schweiz**. Dr. Doris Lanz: PS: Analyse ausgewählter Musikstücke A – PS: Analyse ausgewählter Musikstücke B. □ Dr. Francois Seydoux: HS: Analyse musicale. L'œuvre d'Heinrich Isaac (c. 1450–1517) – Ü: Paléographie musicale. Les notations mensuralistes. □ Ass. Dipl. Delphine Vincent: La part de l'ombre. Le groupe des Six et la musique de film – PR: Séances DVD. □ Prof. Dr. Luca Zoppelli: Georg(e)? Fri(e)d(e)rick(h)? H(a)|e|ä|ndel? Cosmopolitisme et esthétique du sublime dans l'oeuvre d'un génie européen – PS: Histoire générale de la musique II – HS: Herméneutiques musicales – PR: Cycle de conférences.

**Gießen**. Dr. Ralf von Appen: S: Nothing Is Real. Die Konstruktion von Authentizität in der Geschichte der populären Musik – PS: Wege der Analyse populärer und nicht-notierter Musik – Analyse II (gem. mit André Doehring M. A.). □ Prof. Dr. Claudia Bullerjahn: S: Autonome Musik im Film – S: Singen im sozialen Kontext – PS/S: Musik in Computerspielen (gem. mit Dr. Richard von Georgi) – PS/S: Religion, Spiritualität und Populäre Musik. □ André Doehring M. A.: PS: Popmusikjournalismus. □ Andreas Domann M. A.: PS: Klavierlieder vom Biedermeier bis zum Fin de siècle. □ Dr. Markus Frei-Hauenschild: PS: Das Golden Age des Broadway Musicals. □ PD Dr. Richard von Georgi: PS: Empirische Forschungsmethoden I. □ Anja-Maria Hakim: PS: Musik und Ritual in Indien. □ Prof. Dr. Frank Hentschel: Musikhistorische Brüche und ihre Wahrnehmung – S: Musikalische Antikenrezeption – S: Musikgeschichte: 1927 – Ü: Musikwissenschaft und Internet. □ Prof. Dr. Thomas Phleps: S: Aktuelle populäre Musik. □ Karsten Schäfer M. A.: PS: Musikalische Entwicklung über die Lebensspanne. □ Christian Steinbock: PS: Theater erleben.

**Göttingen**. AORat Dr. Klaus-Peter Brenner: Musikalische Struktur und Kognition: Ton- und Modalsysteme des Vorderen Orients – Bimusikalität und Alteritätserfahrung: Theorie und Praxis der Mbira-Musik Nordost-Zimbabwes. □ Prof. Dr. Morag J. Grant: S: Karlheinz Stockhausen: Werke, Texte, Kontexte. □ AMD Ingolf Helm: Lesen und Singen in Gottesdienst und Unterricht, Liturgische Präsenz im Gottesdienst. □ Christine Hoppe M. A.: S: Das Instrumentalkonzert von 1750 bis gegen 1900 – Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten. □ Kreiskantor Alexander Kuhlo: Kirchenmusik. □ Hon.-Prof. Nicholas McGegan: Georg Friedrich Händels Oper „Admeto“. □ N. N. (Professur Musikethnologie): Grundfragen der Musikethnologie II – Musikethnologie: Regionalveranstaltung I: Musik im kulturellen Kontext – Musikethnologie in interdisziplinärer Verflechtung. □ Dr. Andreas Richter: S: Musik im interkulturellen Dialog (Teil 2). □ Dr. Arne Spohr: S: Michael Praetorius in Wolfenbüttel. □ Katharina Talkner: Paläographie II. □ Dr. Anja-Rosa Thöming: S: Musik als Film. □ Prof. Dr. Andreas Waczkat: Stationen musikalischer Moderne von 1730 bis 2008 – S: Musik in spätmittelalterlichen Klöstern – Ü: Gibt es eine musikalische Rhetorik? – Koll: Historische Musikwissenschaft: Positionen der Historischen Musikwissenschaft in aktuellen Diskussionen.

**Graz.** Ao.Univ.-Prof. PD 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. Jahrhundert) – S: Programmsinfonie und Sinfonische Dichtung. □ Univ.-Prof. Dr. Richard Parncutt: Psychoacoustics and music Cognition – PS: Empirische Musikpsychologie – S: Musik und Emotion. □ Univ.-Prof. Dr. Michael Walter: Geschichte der Oper 2: 19./20. Jahrhundert – PS: Einführung in die historische Musikologie: Drei Barbieri-Vertonungen (Paisiello, Rossini, Morlacchi).

**Graz. Universität für Musik und darstellende Kunst, Institut 1 – Komposition, Musiktheorie, Musikgeschichte und Dirigieren.** Ernst Hötzl: Operngeschichte bis 1900 1 – Musikgeschichte 3 – Musikgeschichte für Unterrichtsfach Musikerziehung 3. □ Peter Revers: Musikethnologische Regionalforschung: Tabuh-tabuhan: Javanische und balinesische Gamelanmusik und deren Rezeption im der europäischen Kunstmusik des späten 19. und 20. Jahrhunderts (gem. mit Gerd Grupe) – Spezialvorlesung aus Musikgeschichte: Musik – Glaube – Natur: Das Schaffen Olivier Messiaens – Musikgeschichte 1. □ Utz Christian: S: Schreiben über Musik. Übungen zur Gestaltung musiktheoretischer Texte – S: Theoretische Grundlagen des Musikschaffens nach 1945 1. Adorno, Stockhausen, Boulez, Cage, Ligeti, Xenakis – S: Spezialkapitel Musiktheorie 1. Logik der Stimme. Dimension der Analyse von Vokalmusik – S: Musiktheorie/Musikanalyse. Analysen und Übungen zur Stilistik von Bachs Solosuiten und -partiten.

**Institut 4 – Schlag- und Blasinstrumente.** Dr. Josef Pilaj: Angewandte Akustik und Instrumentenkunde 2. Akustik und Gerätekunde.

**Institut 6 – Kirchenmusik und Orgel.** Mag. Karl Dorneger: Orgelkunde 02. □ Dr. Peter Ebenbauer: Liturgik katholisch. □ O. Univ.-Prof. Dr. Franz Karl Praßl: Gregorianischer Choral 02 – V/Ü Semiologie 02 – Geschichte der Kirchenmusik – Gregorianische Paläographie – S: Gregorianik Seminar – Spezialvorlesung Theologie (gem. mit Dr. Mag. Ernst Hofhansl). □ Dr. Wolfgang Reisinger: V/Ü Hymnologie katholisch 02.

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

**Institut 9 – Schauspiel.** O. Univ.-Prof. Dr. Evelyn Deutsch-Schreiner: S: Dramaturgie II – S: Dramaturgie II, WF – S: Dramaturgie III – S: Dramaturgie III, WF – Theater- und Literaturgeschichte I – Theater- und Literaturgeschichte I, WF – Theater- und Literaturgeschichte III – Theater- und Literaturgeschichte III, WF

**Institut 12 – Oberschützen.** Univ.-Prof. Dr. Klaus Aringer: Von Monteverdi bis Händel (Musikgeschichte 2) – Geschichte des Orchesters – Kammermusik von Haydn und Mendelssohn – Ringvorlesung Joseph Haydn (gem. mit O. Univ.-Prof. Dr. Peter Revers). □ VAss. Dr. Bernhard Habla: Angewandte Akustik und Instrumentenkunde 2 – Historische Blas- und Salonorchesterekunde 2.

**Institut 13 – Musikethnologie.** Dr. Helmut Brenner: V/Ü: Grundlagen der Feldforschung (mit Feldforschungsexkursion nach Eisenerz) – Ü: Analyse und Nachbereitung der Eisenerzexkursion. □ Daniel Fuchsberger M. A.: Ü: Musikalisches Praktikum Musikologie: Mexikanische Marimba. □ Univ.-Prof. Dr. Gerd Grupe: Musikwissenschaft aktuell (Ringvorlesung) – PS: Einführung in die Musikethnologie – Ü: Musikalisches Praktikum Musikologie: Amadinda-Ensemble – S: Seminar Modul C MA: African Musicology vs. Africanist Musicology. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Alois Mauerhofer: PS: Musikanthropologie.

**Institut 14 – Wertungsforschung.** Ao. Univ.-Prof. Dr. Renate Božić: V/S: Einführung in die musikbezogene Frauen- und Geschlechterforschung (gem. mit Ao. Univ.-Prof. Dr. Ingeborg Harer) – PS: „Experiment Musik“. Einführung in die Ästhetik Neuer Musik. □ PD Dr. Federico Celestini: S: Musik der Moderne. □ Univ.-Prof. Dr. Andreas Dorschel: Musikästhetik II – Musik und Gesellschaft II/Soziologie der europäischen Kunstmusik II – Ringvorlesung: Einführung in ausgewählte wissenschaftliche Disziplinen – Ü: Verbalisieren von Musik und traditionellen Medien/Printmedien – PS: Institutionen, Markt und Musik.

**Institut 15 – Alte Musik und Aufführungspraxis.** Ao. Univ.-Prof. Dr. Ingeborg Harer (gem. mit Ao. Univ.-Prof. Dr. Renate Božić): Musikbezogene Frauen- und Geschlechterforschung 02 – Historische Aufführungspraxis 02. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Klaus Hubmann: Aufführungspraktische Spezialvorlesung Studio Alte Musik 02 – Historische Aufführungspraxis 06 – Historische Stimmungen 02 – V/Ü: Notationskunde 02.

**Institut 16 – Jazzforschung.** O. Univ.-Prof. Dr. Franz Kerschbaumer: V/Ü: Einführung in Jazz und Populärmusik – Jazzgeschichte II – Spezialvorlesungen aus Jazz und Populärmusik (Die Musik von Miles Davis) – PS: Jazzhistorisches Seminar – Geschichte der Populärmusik. □ Ao. Univ.-Prof. DDr. Franz Krieger: Harmonik in Jazz und Populärmusik. □ Ao. Univ.-Prof. Mag. Wolfgang Tozzi: Ü: Jazz-Rhythmusgruppenschulung Individualtraining.

**Institut 17 – Elektronische Musik und Akustik.** Prof. Dr. Gerhard Eckel: S: Computermusik 2+4 – S: Computermusik und Multimedia 2+4 – S: Seminar Modul E MA: Multimediale Formen – KE: Elektroakustische Komposition 1 – S: Installationskunst – PR: Toningenieur-Projekt – PR: Projekt 1+2. □ Klaus Hollinetz: Ästhetik der Elektronischen Musik 2 – Ü: Sound Design 1. □ O. Univ.-Prof. Dr. Robert Höldrich: Musikalische Akustik 2 – PR: Toningenieur-Projekt – PR: Projekt 1+2. □ DI Bernhard Laback: Psychoakustik 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 Hannes Pomberger: PR: Toningenieur-Projekt. □ DI Harald Rainer: LU: Aufnahmetechnik 1 – LU: Aufnahmetechnik 3. □ 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-



eur-Projekt – PR: Projekt 1+2. □ Univ.-Ass. DI Dr. Alois Sontacchi: S: Musik Information Retrieval – S: Aufnahmetechnik 1 – S: Aufnahmetechnik 1 – PR: Toningenieur-Projekt. □ Prof. 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 Zmölnig: Ü: Künstlerisches Gestalten mit Klang 2 – PR: Toningenieur-Projekt. □ DI Franz Zotter: LU: Akustische Messtechnik 2 – PR: Toningenieur-Projekt.

**Greifswald.** *Institut für Kirchenmusik und Musikwissenschaft.* Dr. des. Beate Bugenhagen: S: Instrumentenkunde – S: „...über den großen Teich“: Europäische Musiker in den USA in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. □ Dr. Markus T. Funck: S: Orgelkunde. □ Prof. Dr. Angelo Garovi: Die Schweiz in der Deutschen Musikgeschichte, insbesondere im 20. Jahrhundert. □ Dr. des. Martin Loeser: Allgemeine Musikgeschichte: Musik und Musikkultur in Mittelalter und früher Neuzeit – S: Die Kirchenmusik von Joseph Haydn – S: Heavy Metal – S: Musica Baltica: Musik- und Sängerkulte im Norden. □ Juliane Peetz: S: Quellenkunde: Die Dübensammlung in Uppsala. □ PD Dr. Peter Tenhaef: S: Franz Schuberts Liedschaffen – S: Gattungen und Formen: Die Passion – S: Musikhistorische Bestimmungsübungen. □ Prof. Dr. Walter Werbeck: Felix Mendelssohn Bartholdy – S: Die Orgelmusik Dietrich Buxtehudes – S: Lektürekurs: *Syntagma Musicum III* von Michael Praetorius.

**Halle.** Prof. Dr. Wolfgang Auhagen: Koll: Forschungskolloquium Systematische Musikwissenschaft. □ Stephan Blaut M. A.: Ü: Notationskunde. □ Hansjörg Drauschke M. A.: S: Die Gänsemarkt-Oper (1678–1738). Kristallisationspunkt des Hamburger gesellschaftlichen, politischen und musikalischen Lebens – S/Ü: Schreiben über Musik. □ PD Dr. Kathrin Eberl-Ruf: Musikgeschichte im Überblick. Die Musik des 20. Jahrhunderts – S: Formen des Musiktheaters – Ü: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten – Ü: Einführung in die Musikanalyse. □ Michael Flade: HS: Beziehungen zwischen technischen und kompositorischen Verfahren (live-)elektronischer Musik – Ü: Gehörbildung. □ PD Dr. Rainer Heyink: S/HS: Zwischen Bet- und Konzertsaal. Zur Gattungsgeschichte des Oratoriums. □ Prof. Dr. Wolfgang Hirschmann: Epochen der musikalischen Neuzeit – S: Geschichte des Streichquartetts in Paradigmen – HS: Musik und Ästhetik 1750–1800 (gem. mit Prof. Dr. Jürgen Stolzenberg) – Koll: Forschungskolloquium Historische Musikwissenschaft. □ Dr. Christine Klein: HS: Geschichte der Musikanschauung II (19. und 20. Jahrhundert). □ Prof. Jens Marggraf: Musiktheorie II. □ Dr. Kathrin Schlemmer: S: Theorie und Methoden der Systematischen Musikwissenschaft – S: Psychoakustik und Elektroakustik – Ü: Berufsfelder der Systematischen Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Gretel Schwörer-Kohl: Musikikonografie in Thailand – HS: Musik in Yunnan – HS: Musikethnologie und Anthropologie (gem. mit Eckehard Pistrick M. A.) – Koll: Forschungskolloquium Musikethnologie. □ Kendra Stepputat M. A.: S: Musik und Tourismus. □ Cordula Timm-Hartmann M. A.: S: Ludwig van Beethovens Klavierkonzerte – Ü: Quellen zur Musik in Stadt und Region. □ Michael Wünsche M. A.: S: Musikinstrumentenkunde und -akustik.

**Hamburg.** *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Friedrich Geiger: PS: Musikgeschichte Sowjetrusslands (2) – S: Slang of Ages: Steely Dan 1972–2009 (2) – HS: Kompositorische Rezeption (2). □ Jun.-Prof. Dr. Tobias Janz: Richard Wagner: *Der Ring des Nibelungen* (2) – S: Von Charles Ives zur New York School. US-amerikanische Avantgarde im 20. Jahrhundert (2) (gem. mit Frederik Knop). □ Prof. Dr. Marianne Pfau: HS: Symbolism and Musical Invention in the Cantatas of J. S. Bach (2)\*. □ Prof. Dr. Wolfgang Sandberger: Johannes Brahms und seine Zeit (2)\*. □ Prof. Dr. Dorothea Schröder: S: Die Musikgeschichte Skandinaviens (2). □ Dr. Boris Voigt: S: Musik und Tod im Mittelalter (2)\*. □ Dr. Christiane Wiesenfeldt: S: Cristóbal de Morales und seine Zeit (2)\*. □ Prof. Dr. Claudia Zenck: S: *Isolde und Tristan* (2).

*Systematische Musikwissenschaft.* Dr. habil. Markus Abel: S: Nichtlinearität, Chaos, Selbstorganisation und Stochastik in der Musikwissenschaft (2)\*. □ Prof. Dr. Rolf Bader: PS: Grundlagen der Systematischen Musikwissenschaft (3) – S: Räumliche Instrumentenwahrnehmung und Charakterisierung (3). □ Dipl.-Phys. Klaus Frieler: S: Music Information Retrieval (3). □ Dr. Marc Pendzich: PS: Musik als Wirtschaftsfaktor – Aktuelle Aspekte des Musikgeschäfts zwischen Tradition und Innovation (2)\*. □ PD Dr. Martin Pfeleiderer: HS: Stimmen populärer Musik. Geschichte, Analyse, Rezeption (2)\*. □ Prof. Dr. Tiago de Oliveira Pinto: S: Film und Musik: der ethnografische Ansatz filmischer Musikdokumentation (2)\*. □ Prof. Dr. Albrecht Schneider: S: Ballade und Epos aus Sicht der Musikethnologie (2) – HS: Der Tonraum: akustische, psychologische und musiktheoretische Konzepte (3).

\* Vorbehaltlich der Genehmigung entsprechender Lehrauftragsmittel

**Hamburg.** *Hochschule für Musik und Theater.* Regina Back: S: Felix Mendelssohn Bartholdy. Leben, Werke und Briefe. □ Prof. Dr. Beatrix Borchard: Musikgeschichte II – Mendelssohn-Salon – S: Sprechen über Musik – S: Schreiben über Musik. □ Reinhard Flender: S: Musikvermittlung: Neue Musik. □ Julia Heimerdinger: Musik und Multimedia. □ Hanns-Werner Heister: Musikgeschichte im Überblick II. Vom Zeitalter der Französischen Revolution bis zur Gegenwart – S: Musik und Körper. Liebe in der Oper und anderswo – S: Song-Projekt Bertolt Brecht und andere – S: Populäre Musik in der urbanen Klanglandschaft 1848–1928 – S: Lied, Chanson, Song, Melodram zwischen 1898 und 1979 – S: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten: Das Instrumentale in musikanthropologischer, musikethnologischer und musikhistorischer Perspektive. □ Sven Hiemke: S: Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik. □ Wolfgang Hochstein: S: Stil und Form der Musik des 18. Jahrhunderts. □ Hanjo Polk: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten. □ Krista Warnke: S: Darf man das? Die musikalische Bearbeitung.

**Hannover.** Prof. Dr. Eckart Altenmüller: S: Musikphysiologie. Eine Einführung in das gesunde Musizieren – GS: Die Neurowissenschaften in der Musikerziehung. □ Kerstin Klenke M. A.: S: Internationaler Workshop zu aktuellen Forschungen in der Musikethnologie. □ Prof. Dr. Reinhard Kopiez: Musikalische Akustik für Musiker – S: Kindheit und Kinder bedeutender Musiker – S: Musikalische Performanzforschung (gem. mit Dipl.-Psych. Marco Lehmann) – Koll: Aktuelle Forschung aus Musikpsychologie und Musikermedizin (gem. mit Prof. Dr. Eckart Altenmüller). □ Dr. Lorenz Luyken: S: Mozart vermitteln – S: Musikalische Epochengrenzen III: Klassik – S: Palestrina – Pfitzner: *Palestrina*. □ Prof. Dr. Ruth Müller-Lindenberg: Dialoge zwischen Kunst und Wissenschaft: Interdisziplinäre Perspektiven auf das Musikland Frankreich. □ Dr. Nina Noeske: S: Race, Class, Gender. Schlüsseltexte der musikwissenschaftlichen Genderforschung – S: Musikalische Maskeraden. Musik und Ironie. □ Prof. Dr. Susanne Rode-Breymann: Forschungsemester. □ Sabine Sonntag: Die Oper, ein Missverständnis. Operngeschichte in vier Jahrhunderten – S: Verdi: *Aida* – S: Beethoven: *Fidelio* – S: Verdi geht ins Kino – S: Das Alte Testament auf der Musikbühne. Werke von Händel, Mendelssohn Bartholdy, Rossini, Massenet, Richard Strauss. □ Carolin Stahrenberg: S: „Vorhang auf!“ Musikvermittlung am Beispiel des Internationalen Violin-Wettbewerbs 2009 (gem. mit Klaus-Jürgen Etzold; Tutorinnen: Birgit Saak M. A. und Natalie von Zadow). □ Prof. Dr. Raimund Vogels: S: Zur Methodik aktueller Musikethnographien – S: Musikszene Israels – S: Musikpädagogik und Musikethnologie: Jüdische Musik in der Schule – Koll: Das Schreiben musikethnologischer Examensarbeiten. □ Prof. Dr. Stefan Weiss: Musikgeschichte im Überblick II – S: Leoš Janáček und die tschechoslowakische Musik zwischen den Weltkriegen.

**Heidelberg.** Mauro Bertola M. A.: PS: „Den Ideen Raum lassen“. Debussy und die Moderne. □ Prof. Dr. Mathias Bielitz: Sonatensatzform seit Beethoven II. □ Dr. Matthew Gardner: PS: Instrumentale Kammermusik in Norddeutschland von Buxtehude bis Bach – PS: Musik und Reformation in England. □ Sara Jeffe M. A.: PS: Das italienische Madrigal im 16. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Silke Leopold: S: Seminar für Examenkandidaten. □ Prof. Dr. Daniela Philippi: PS: Orgelmusik des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Dorothea Redepenning: PS: Zwölftonmusik – Mehrstimmige Musik des Mittelalters – HS: *Der Ring des Nibelungen*. □ Heinz-Dieter Reese M. A.: PS: Musiktheater in Asien. □ Dr. Hendrik Schulze: Ü: Antonín Dvořák. □ Dr. Joachim Steinheuer: PS: Grundkurs Musikgeschichte IV (von ca. 1850 bis in die Gegenwart) – PS: Notationskunde: Weiße Mensuralnotation – HS: Musik und Krieg – PS: Einführung in die Werkanalyse I. □ Dr. Antje Tumat: PS: Musik und Sprache nach 1950.

**Innsbruck.** Dr. Ammann Raymond: Zeremonialmusik in Melanesien – PS: Einführung in die Populärmusik – Einführung in die Musikethnologie. □ Dr. Robert Crow: PS: Kontrapunkt – Ü: Die Sprache der Romantiker (ca. 1830–1890). □ Dr. Ingrid Czaika: PS: Das deutsche Kunstlied. □ Dr. Kurt Drexel: Ü: Historische Satzlehre I – PS: Musikgeschichte Österreichs. □ Dr. Issam El-Mallah: S: Musik im Islam. □ A. Univ.-Prof. Dr. Monika Fink: Musikgeschichte III (1750–1900) – S: Messiaen. □ Dr. Wolfgang Krebs: Musik im 15. und 16. Jahrhundert. Probleme des Musikverstehens – S: Heinrich Schütz. □ Dr. Hitomi Mori: Ü: Klanganalyse.

**Kiel.** Prof. Dr. Siegfried Oechsle: Aspekte einer Kompositionsgeschichte des 19. Jahrhunderts – S: Ausgewählte Werke und Texte zu einer Kompositionsgeschichte des 19. Jahrhunderts – S: Hammer trifft Gattung? Mahlers *VI. Symphonie* (Quellen, Rezeption, Analyse){3} – Koll: Forschungskolloquium: Selbstreferenz und Metaisierung in der Musik. □ Dr. Signe Rotter-Broman: S: Methoden der musikalischen Analyse – S: Mündlichkeit und Schriftlichkeit in der Musik des Mittelalters. □ Prof. Dr. Bernd Sponheuer: Forschungsfreiemester. □ Prof. Dr. Friedhelm Krummacher: S: Streichquartette der Wiener Klassik von Joseph Haydn bis Franz Schubert (3). □ Dr. Friedrich Wedell: S: Traditionsbezüge in der Musik der 1970er-Jahre an ausgewählten Beispielen.

**Karlsruhe.** *Hochschule für Musik.* Prof. Gerald Bennett: Meisterkurs: Musikprogrammieren in C. □ Prof. Jürgen Christ/Dr. Peter Overbeck: Musikjournalismus I und II. □ Nuria Cunillera: Ü: Neue Vokalmusik. □ Prof. Dr. Denis Lorrain: Musikinformatik II – Musikalische Anwendungen mit Common LISP – S: Klangsynthese und Transformationen – S: Praxisseminar zu LISP und CSOUND. □ Markus Hechtle: Streifzüge durch die Musik bis 1945 – S: Mit den Augen hören und mit den Ohren sehen. □ Prof. Dr. Paulo Ferreira-Lopes: Musik nach 1945 II (Elektronische Musik) – Sonic Arts – S: Max/MSP für Fortgeschrittene – S zur Vorlesung Sonic Arts. □ Eva Fodor: Ü: Dirigieren für Komponisten und Musikwissenschaftler – Musik in den Medien II. □ Damon Lee/Christoph Seibert: Musik in den Medien II. □ Damon Lee: Übung zur Vorlesung. □ Rainer Lorenz: Ü: Praxis der Audio- und Medientechnik II. □ Christine Muschawekh: Ü: Gehörbildung und Harmonielehre – Ü: Analyse und Formenkunde. □ Julian Rohrhuber: Super Collider II – S: Projekte mit Super Collider. □ Prof. Dr. Thomas Seedorf: Musikgeschichte 1800 bis heute – S: Experiment Stimme – Neue Wege der Vokalkomposition nach 1945 – S: Uraline und Ursatz. Eine Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers – S: Max Reger und die Musik der Jahrhundertwende. □ Dr. Stefanie Steiner: Ü: Praxis der musikalischen Editionstechnik. Digitale Musikedition. □ Alexander Stubic: Kunstströmungen nach 1945. □ Rita Torres: S: Max/MSP Einführende Projekte. □ Prof. Dr. Thomas Troge: Musik, informationstheoretisch betrachtet – S: Musik, Kreativität und Künstlerische Intelligenz – S: Produktionstechniken der experimentellen Rockmusik. □ Prof. Dr. Matthias Wiegandt: Musik bis 1600 – Musik des 17./18. Jahrhunderts – S: Tschairowskys Oper *Pique Dame* – S: Anfang, Ende & der Anfang vom Ende. □ Anna Zassimova: Ü: Neue Klaviermusik.

**Kassel.** Bodo Bischoff: Die Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts. □ Timo Fischinger: PS: Musik und Sound. □ Dr. Kadja Grönke: PS: Einführung in die Musikwissenschaft: Wiener Klassik – PS: Angewandte Musikwissenschaft: *Lucia di Lammermoor*, Annäherungen.

**Klagenfurt.** Dr. Wolfgang Benedikt: S: Angewandte Notationskunde. □ Dr. Frans Brouwer: S: Music Management. □ Anja Brunner M. A.: S: Musikethnologie. □ Heiko Cullmann: S: Operation Oper. □ Mathis Fister M. A.: S: Musik und Recht. □ Univ.-Prof. Dr. Simone Heilgendorff: S: Alte Musik/Aufführungspraxis – Musikgeschichte IV: Von der Spätromantik bis zur Gegenwart – S: Mahler-Entdeckungen (musikwissenschaftlicher Anteil) – S: Mahler-Entdeckungen (musikpraktischer Anteil) – Koll: Musikwissenschaftliches Forschen und Schreiben für Fortgeschrittene. □ Max Knoth: S: Musik im Film. □ Univ.-Ass. Nico Thom M. A.: S: Adorno & Co. Klassiker der Musiksoziologie – S: Miles Davis. Ein Präzedenzfall in der Jazzgeschichte – Koll: Musikwissenschaftliches Forschen und Schreiben für Fortgeschrittene.

**Koblenz-Landau.** *Campus Landau.* Dr. Marion Fürst: PS: Einführung in die Musikwissenschaft – PS: Von Arrangement bis Zitattechnik. Formen und Geschichte der Bearbeitung – S: Sonne, Mond und Sterne. Eine musikalische Himmelskunde. □ Prof. Dr. Achim Hofer: Musikgeschichtliche Stationen – S: Begegnungen mit Musik: Wahrnehmungen, Gespräche, Analysen.

*Campus Koblenz.* Prof. Dr. Petra Bockholdt: HS: Joseph Haydns späte Sinfonien (BA Modul 13.3) – Ü: Kinder und Musik im 19. und 20. Jahrhundert (BA Modul 5.4) – Ü: Volksmusik in der Komposition. Ausgewählte Beispiele. □ PD Dr. Gerhard Poppe: Ü: Gattungen der katholischen und evangelischen Kirchenmusik (BA Modul 5.3) – Ü: Orgel- und Lautentabulaturen (Modul 5.3). □ Prof. Dr. Christian Speck: Die Wiener Klassik – HS: Das *Orff-Schulwerk* (BA Modul 6.3) – HS: Das Oratorium im 17. Jahrhundert – Ü: Editionswissenschaftliche Übungen (Boccherini-Gesamtausgabe).

**Köln.** *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Dieter Gutknecht: HS: Von der Ars nova bis zum Ende des Trecento: 1280–1430. □ PD Dr. Hartmut Hein: Musikgeschichte II. □ Prof. Dr. Dietrich Kämper: HS: Brahms: Das Vokalwerk. □ Fabian Kolb M. A.: PS: „Geistliche Opern“? Georg Friedrich Händels englische Oratorien. □ René Michaelsen M. A.: PS: Analyse und Interpretation musikalischer Werke: Beethovens frühe Klaviersonaten – PS: Das Unheimliche in der Musik. □ Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller: HS: Die Vokalpolyphonie zwischen Dufay und Palestrina. □ UMD Michael Ostrzyga: PS: Musiktheorie II (Kurs A) – PS: Musiktheorie II (Kurs B) – PS: Notation. □ Dr. Christine Siegert: PS: Von Autograph bis Zeitungsinterview – Quellen zur Musikgeschichte. □ Prof. Dr. Wolfram Steinbeck: Romantik und Moderne. Musik im 19. Jahrhundert – PS: Einführung in die musikalische Analyse – HS: Bruckner der Fortschrittliche? Die Symphonik Anton Bruckners. □ Prof. Dr. Hans-Joachim Wagner: PS: Gattungsgeschichte und -theorie: Richard Wagner und die Folgen.

*Musik der Gegenwart.* Prof. Dr. Christoph von Blumröder: Vokalkomposition seit 1945 – PS: Akusmatische Musik: François Bayle – HS: John Cage – Koll: Kolloquium Musik der Gegenwart. □ Dr. Marcus Erbe: PS: Musik im Kontext irrealer Welten – PS: Analyse elektroakustischer Musik. □ Tobias Hünermann M. A.: PS: Luciano Berio. □ Dr. Ralph Paland: Analyse elektroakustischer Musik (Kurs B).

*Systematische Musikwissenschaft.* Son-Hwa Chang M. A.: Ü: Evolution und Musik. □ PD Dr. Roland Eberlein: Einführung in die Geschichte der Orgel. □ Andreas Gernemann-Paulsen M. A.: PS: Musiktechnologie: AV-Digitaltechnik. □ Jin Hyun Kim M. A.: PS: Musikalische Aisthesis und Kognition von Musik: Embodiment und Medialität. □ Dr. Lüder Schmidt: PS: Cognitive Neuroscience of Music: Basic Concepts. □ Prof. Dr. Uwe Seifert: PS: Methodologische Grundlagen – PS: Einführung in die Science of Music II – HS: Experimentelle Praxen – HS: Medientechnologie.

*Musikethnologie.* Prof. Dr. Robert Günther: PS: Theorie der traditionellen Hofmusik Japans (Gagaku und Bugaku) – PS: Praxis der traditionellen Hofmusik Japans (Gagaku und Bugaku) (gemeinsam mit Y. Shimizu). □ N. N.: Ü: Musikethnographie – PS: World Musix 2: Einführung in die kulturwissenschaftliche Musikforschung – PS: Musikethnologie – PS: Populärmusikforschung.

**Köln.** *Hochschule für Musik.* Jörg Ebrecht M. A.: PS: Geschichte der Klaviermusik im 18. Jahrhundert. □ Julia Franzreb M. A.: PS: Kinderoper als ästhetische und pädagogische Herausforderung (gem. mit Nina Dyllick). □ Dr. Florian Heesch: S: Heavy Metal. □ Prof. Dr. Arnold Jacobshagen: Musikgeschichte II: Gattungen der Musik im 19. und 20. Jahrhundert – GK: Einführung in die Historische Musikwissenschaft – HS: Musik im Nationalsozialismus – HS: Opernregie und Regietheater: Konzeptionen der Operninszenierung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts – K: Methodenprobleme der Musikwissenschaft (Doktorandenkolloquium). □ Prof. Dr. Annette Kreuziger-Herr: Forschungsfreiemester. □ Prof. Dr. Hans Neuhoff: Rhythmuskonzeptionen im Kulturvergleich (Ringvorlesung) – PS: Grundbegriffe der Musikpsychologie und Musiksoziologie – V/S: Südindische Kunstmusik – HS: Staranalysen Musik – Ü: Solkattu. □ Katrin Losleben M. A.: La otra América (gem. mit Julio Mendivil in Zusammenarbeit mit dem Forum Neuer Musik 2009). □ Dr. des. Marion Gerards: PS: Brahms und das 19. Jahrhundert: Gattung, kulturelle Kontexte, kulturwissenschaftliche Fragestellungen – PS: „Zwei Herzen im Dreiviertel-Takt“: Der Walzer zwischen Kunst und Kommerz, Konzert- und Ballsaal, Sinfonik und Operette. □ Dr. Rainer Nonnenmann: PS: Liederzyklen des 19. Jahrhunderts – PS: Zwischen Barbarismo und Konstruktion: Rhythmus in der Musik von 1900 bis 1950. □ Prof. Michael Rappe: S: „Shut up and sing!“ Zur Bedeutung und Rezeption von Musikerinnen in der Populären Musik (gem. mit Julia Cramer und Johanne Schröder) – S: Vom Probenraum ins Stadion: Popmusik auf dem Weg vom Underground zum Mainstream (gem. mit Johann Weiß, Hochschule für Musik und Theater Hannover). □ Dr. Christine Siegert: PS: Die „Wiener Klassik“. □ Prof. Dr. Christine Stöger: HS: In Proportion. Musik und Architektur im Mittelalter. □ Prof. Dr. Jürgen Terhag: S: Zwischen Rock-Klassikern und Eintagsfliegen. Fünfzig Jahre Populäre Musik in der Schule.

**Leipzig.** Prof. Bernd Franke: Komposition/Improvisation/Gastvorlesung. □ Dr. Birgit Heise: PS: Instrumentenkunde. □ Dr. Stefan Keym: Musik im 15. bis frühen 18. Jahrhundert – PS: Autobiographien von Komponisten und Musikern als musiksoziologische Quellen. □ Prof. Dr. Sebastian Klotz: Musikalische Intimität. Von der „musica segrata“ der Renaissance zu „personal stereo“ – PS: Improvisation in musikpsychologischer und interkultureller Perspektive – S: Sonifikation. Motive und Strategien der Verklanglichung. □ Peter Konwitschny: S: Oper als Denkfabrik (gem. mit Dr. Christine Villinger). □ Prof. Dr. Helmut Loos: Robert Schumann. Leben und Schaffen – S: Musikalische Verwandlungen des Dr. Faustus – S: Redaktion musikwissenschaftlicher Texte – S: Seminar zu aktuellen Fragen der Musikwissenschaft. □ Dr. Salome Reiser: S: Einführung in die Skizzenforschung. □ Dr. Gilbert Stöck: PS: Editionspraxis – S: Tod und Musik – Ü: Formanalyse – Ü: Gamelan beleganjur. □ Katrin Stöck: PS: Soziologische Reflexionen über das Musikleben der DDR oder Die Arbeiterklasse als „führende Kraft“ der Kultur der DDR? □ Dr. Uwe Wolf: Ü: Bach edieren. Einführung in die musikalische Editionstechnik.

**Leipzig.** Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“. Dr. Wolfgang Gersthofer, Dr. Martin Krumbiegel, Prof. Dr. Thomas Schipperges, Prof. Dr. Martina Sichardt, Prof. Dr. Christoph Sramek: Grundkurs (V/Ü): Musikgeschichte im Überblick II (Musik des 17./18. Jahrhunderts) und IV (Musik des 20./21. Jahrhunderts). □ Dr. Martin Krumbiegel: S: Quellenkunde zur Aufführungspraxis IV – S: „... auf meinen Wangen müsst man's brennen sehn“. *Die schöne Müllerin* (Franz Schubert). □ Prof. Dr. Claus-Steffen Mahnkopf: S: Zweite Moderne II. □ Prof. Dr. Thomas Schipperges: S/Koll: Schreiben und Sprechen über Musik. □ S: Ballettmusik des 19. Jahrhunderts (gem. mit HD Dr. Jörg Rothkamm). □ Prof. Dr. Martina Sichardt: S: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Max Reger. □ Prof. Dr. Christoph Sramek: V/S: Musikgeschichte im Überblick II (für Schulmusikstudierende) – S: Italienische Oper im 19. Jahrhundert (Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Puccini).

*Fachrichtung Dramaturgie.* HD Dr. Jörg Rothkamm: S: Ballettmusik des 19. Jahrhunderts (gem. mit Prof. Dr. Thomas Schipperges) – S/Ü: *Der Ring des Nibelungen / Le Sacre du Printemps* – Ü: Fanny Hensel/Felix Mendelssohn: „Alle Wünsche sind dahin ...“ – PR: Musik- und tanztheaterdramaturgisches Praktikum.

*Fachrichtung Jazz/Populärmusik/Musical:* Dr. Klaus-Dieter Anders: S: Geschichte des Musicals. □ Dr. Wolfgang Gersthofer: V/S: Musikgeschichte. □ Kai-Erik Ziegenrucker: V/S: Jazzgeschichte – S: Geschichte der Populärmusik des 19.–21. Jahrhunderts.

**Lübeck.** Prof. Dr. Oliver Korte: S: Musiktheorie: Beethovens Klavierwerke. □ Prof. Dr. Aloyse Michaely: S: Musikwissenschaft/Werkkunde: Die Musik Claude Debussys. □ Prof. Bernd Ruf: S: Musikwissenschaft Populärmusik: Orchesterale Klangkörper: Jazz Orchestra, Big Band, Pop Orchestra, Unterhaltungsorchester. □ Prof. Dr. Wolfgang Sandberger: Felix Mendelssohn und seine Zeit – S: „Komponisten in die Post geschaut“. Musikerbriefe als Quellen der Musikgeschichte. □ Prof. Dr. Volker Scherliess: Musikgeschichte im Überblick II – Ü zur Vorlesung – S: Einführung ins musikwissenschaftliche Arbeiten (mit Tutoren) – S (Fortgeschrittene): Angewandte Musikwissenschaft: Werkeinführungen für verschiedene Anlässe – S: Thomas Mann und die Musik (außer *Doktor Faustus*) – Werkstatt Musikgeschichte: Grundzüge einer Geschichte der musikalischen Interpretation (mit Gästen).

**Mainz.** Prof. Dr. Axel Beer: Musikgeschichte im Überblick III (17. und 18. Jahrhundert) – PS zur Vorlesung (Ausgewählte Aspekte der Musikgeschichte) – PS: Quellen- und Handschriftenkunde für Musikwissenschaftler – OS: Besprechung von Examenarbeiten (gem. mit Prof. Dr. Jürgen Blume, Prof. Dr. Ursula Kramer, Prof. Dr. Ludwig Striegel) – Ü: Repertoirekunde: Die Klaviersonate im 18. Jahrhundert. □ Dr. Albert Gräf: S: Digitale Klangsynthese – PS: Einführung in die Musikinformatik. □ Dr. Thorsten Hindrichs: PS: „Shut Up and Sing!“. Mediale (De-)Konstruktionen gesellschaftlicher Rollen in der Musik vom Mittelalter bis zur Gegenwart. □ PD Dr. Christoph Hust: S: Pacman, Mario & Co. Ton und Musik im Videospiel – Ü: Form und Analyse – Ü: Form und musikalischer Satz. □ Prof. Dr. Ursula Kramer: Giuseppe Verdi – S: „Musik zur Sprache gebracht“. Ausgewählte Texte zur Geschichte der Musikästhetik – Ü: Notationskunde I – Ü: Praxisfelder der Musikwissenschaft: Konzertdramaturgie. □ Stefan Münch: Ü: Französische Musiktheoretiker-Texte des 18. und 19. Jahrhunderts. □ N. N.: PS: Monteverdi und Venedig – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft (Kurs A und Kurs B). □ Dr. Volkmar von Pechtaedt: S: Geschichte des musikalischen Urheberrechts.

**Marburg.** Prof. Dr. Sabine Henze-Döhring: Orchestermusik im 19. Jahrhundert – S: Opern Giuseppe Verdis: *Rigoletto, La Traviata, Il trovatore* – Programmmusik. □ Prof. Dr. Sabine Henze-Döhring/Dr. Panja Mücke: HS: Musik und ihre Vermittlung. □ Dr. Panja Mücke: S: Kammermusik nach 1980. □ Stefanie Rauch/Andreas Trobitius: PS: Musikalische Institutionen. □ Prof. Dr. Wolfgang Sandner: S: Aufführungsanalyse. □ Prof. Dr. Lothar Schmidt: S: Musik des 20. Jahrhunderts (1920–1970) – Musikgeschichte im Überblick: 20. Jahrhundert. □ Martin Schüttler: Ü: Tonsatz II – Musik ohne Klischee. □ Prof. Dr. Martin Weyer: S: Musik im Dritten Reich.

**München.** Siegwald Bütow: Ü: Workshop: Einführung in das Orchestermanagement. □ PD Dr. Fred Büttner: HS: Mozart, *Idomeneo* (1781). □ Dr. Bernd Edelmann: S: Musical Beauty. Musicologically and Philosophically Considered (Blockseminar gem. mit Prof. Dr. Günter Zöllner an der Venice International University) – Ü: Musikgeschichte in Beispielen I (900–1600). Ein Repetitorium. □ Dr. Joseph Focht: Ü: Methodenworkshop: Regionalforschung in der Musikwissenschaft (Blockkurs). □ Dr. Inga Groote: Ü: Von der Edition zum Konzert: Leonhard Paminger mit dem Ensemble „Stimmwerck“ (gem. mit Dr. Katelijne Schiltz) – Ü: Ausstellungsprojekt Musiktheorie im Kontext. Glareans Bücher. □ Dr. Christa Jost: Ü: Zum Ineinandergreifen von Musik und Szene beim *Ring der Nibelungen* 1876 in Bayreuth. □ Prof. Dr. Wulf Konold: Ü: Workshop: Festival-Arbeit für Musikwissenschaftler:

Planung, Organisation, Kalkulation, Betreuung am Beispiel der Ludwigsburger Schlossfestspiele 2009. □ Prof. Dr. Wolfgang Rathert: Geschichte der Klaviermusik (Teil 2: 20. Jahrhundert) – HS: György Ligeti – S: Französische Klaviermusik der Moderne: Satie, Debussy, Ravel. □ Prof. Dr. Hartmut Schick: Musikgeschichte im Überblick IV (19. Jahrhundert) – HS: Die Messen von Josquin Desprez – PS: Klaviersonaten von Ludwig van Beethoven. □ Prof. Dr. Dr. Lorenz Welker: HS: Musikinstrumente im Mittelalter – S: Rhythmus – S: Aktuelle Arbeiten zur Biologie und Psychologie der Musik.

*Institut für Theaterwissenschaft.* Dr. Frank Halbach: PS II: Richard Wagners *Tristan und Isolde*. □ Dr. Stefan Frey: PS II: Orpheus wandert ab, Teil II: Endzeit, enthemmt, entartet. Von der lyrischen Operette zum Musical 1918–1938. □ Prof. Dr. Jürgen Schläder: HS: Zeitoper und Medien – HS: Theater. Die dritte Dimension des Films – Koll: Neuestes Musiktheater: Werk – Inszenierung – Autor. □ Dr. Sebastian Staus: PS II: Das Motiv des Kindsmords – Dramaturgien und Inszenierungen. □ Dr. Barbara Zuber: PS II: Musikalische Figurenrede in Oper und Musikdrama – PS II: Die Nachtseiten der Natur: Carl Maria von Webers *Freischütz* und die Romantik – Koll: Selbstreflexion, Ironie und Satire im Theater der Frühromantik: *Die verkehrte Welt* und *Der gestiefelte Kater* von Ludwig Tieck.

**München.** *Hochschule für Musik und Theater.* Prof. Dr. Claus Bockmaier: Geschichte der Klaviermusik II: Das 18. Jahrhundert – HS: Caccia, Battaglia, Tempesta in der Musik – PS: Musik im 16. Jahrhundert. □ Dr. Dorothea Hofmann: Musikgeschichte im Überblick (Studiengang Jazz) – Grundlagen musikalischer Volkskunde / Musikethnologie (Studiengang Volksmusik) – Musiksoziologie – Ü: Musikgeschichtliches Repetitorium. □ Prof. Dr. Siegfried Mauser: Musikgeschichte II: Mittelalterliche Mehrstimmigkeit und Musik der Renaissance.

**Münster.** Garry Crighton: Ü: Musikpraxis des Mittelalters und der Renaissance: Frankreich im 16. Jahrhundert. □ Dr. Daniel Glowotz: S: Musik und Gesellschaft: Jazz. □ Prof. Dr. Jürgen Heidrich: Ü: Analyse von Werken der älteren Musikgeschichte – S: Dieterich Buxtehude – S: Forschungsprobleme der Musikgeschichte 1750–1900: Joseph Haydns Streichquartette. □ Prof. Dr. Andreas Jacob: Musikgeschichte im Überblick nach 1900 – S: Musik und Gesellschaft: Populärmusik und Migration – S: Aufführungspraxis in Geschichte und Gegenwart: Johann Sebastian Bach. □ PD Dr. Ralf Martin Jäger: Ü: Instrumentenkunde: Orchesterinstrumente – S: Ethnomuskologische Regionalveranstaltung: Afrika südlich der Sahara – S: Forschungsprobleme der Musikgeschichte nach 1900. □ PD Dr. Rebekka Sandmeier: S: Die Oratorien Georg Friedrich Händels. □ Dr. Peter Schmitz: S: Georg Friedrich Händel – S: Geistliche Vokalmusik im 17. Jahrhundert.

**Oldenburg.** Prof. Violeta Dinescu: S: Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts, theoretische und praktische Betrachtung – S/Koll: Komponisten-Kolloquium: Musik unserer Zeit – S: Musik und Philosophie (gem. mit Prof. Dr. Michael Sukale [pens.]) – S: Musik der Kurden. □ Gesa Finke: S: Musik und Natur: Begegnungen von Pastoralmusik bis Soundscaping. □ Wibke Freudenhammer: S: Notstand Singen. Ansätze zur Förderung des Singens in der Schule. □ PD Dr. Kadja Grönke: S: Eine kleine Repertoirekunde II: 19. und 20. Jahrhundert. □ Dr. Anja Herold: S: Vermittlung Populärer Musik – S: Musik in Bewegung (gem. mit Andreas Oehme) – Koll: Musikpädagogische Forschungsprojekte (gem. mit Heide Vogt) – S: Musik in der Sozialen Arbeit. □ Prof. Dr. Freia Hoffmann: S/Koll: Virtuosinnen, Primadonnen, Wunderkinder, Komponistinnen: Musikerinnen im 19. Jahrhundert II – S: Hanns Eisler (gem. mit apl. Prof. Dr. Peter Schleuning [pens.]). □ Dr. Inge Karger: Mit Musik geht alles besser. Naive Musiktherapie im Alltag. □ Till Knipper: S: Hörtheater. □ Prof. Dr. Gunter Kreuzt: Einführung in die Musikpsychologie – S: Musik und Bewegung (gem. mit Dr. Andreas Hellmann) – S/Koll: Sozialpsychologie der Musik – S: Musikalische Entwicklung II: Adoleszenz und Erwachsenenalter. □ Dr. Anja Rosenbrock: S: Filmmusik im Unterricht. □ Jörg Siepermann: S: Bezahlte Krachmacher. Erik Satie und Les Six – S: Verlagsarbeit in Geschichte und Gegenwart. □ Prof. Dr. Wolfgang Martin Stroh (em.): S: Musikalische Begegnungen rund ums Mittelmeer. □ Volker Timmermann: S: Stinkende Musik und concertierende Rosenknospen. Konzertkritik in Geschichte und Gegenwart. □ Prof. Dr. Melanie Unsel: Einführung in die Musikwissenschaften – S: Notturmo, Serenade & Co. Kulturgeschichte der Nachtmusiken – S/Koll: Zum Jubiläum: Joseph Haydn – S: Von Helden und Genies: Männlichkeitsbilder in der Musik[geschichte]. □ Axel Weidenfeld: S: Bach: Kantaten. □ Julia Wieneke: S: Klassenmusikzieren als Methode aufbauenden Musikunterrichts.

**Osnabrück.** Prof. Dr. Bernd Enders: Forschungsfreisemester. □ OStR Mechthild Esch-Klemme: S: Singen im gymnasialen Musikunterricht. □ Apl. Prof. Dr. Stefan Hanheide: S: Mozarts geistliche Musik und die Aufklärung – S: Musikalische Formen in der Kultur des Barock – Exkursion Flandern: Gent, Brügge, Leuven und Brüssel. □ Prof. Dr. Dietrich Helms: S: Der Tod und die Musik – S: Johann Sebastian Bach: Ein Komponist des Barock – S: Notationen und ihre Musik – S: Operngeschichte 1750–1900. □ UMD Dr. Claudia Kayser-Kadereit: S: Musikpolitische Strukturen in Niedersachsen und der Bundesrepublik Deutschland – S/Ü: Streichermethodik im Klassenverband der Jahrgangsstufen 1–6. □ Prof. Dr. Hartmuth Kinzler: S: Analyse der *Dritten* und *Fünften Symphonie* von Ludwig van Beethoven – S: Chopins Klavierkonzert in e-Moll. Analyse und Interpretation (gem. mit Martin Hansen). □ Prof. Dr. Bernhard Müßgens: S: Grundlagen der Musikpädagogik – S: Psychologie des Musiklernens – S: Ausdrucks- und Tanztheater im 20. und 21. Jahrhundert – S: Musik und Bewegung. □ Dr. Nina Okrassa: S: Felix Mendelssohn Bartholdy in seiner Zeit. □ StD Ludger Rehm: S: Programmmusik. Übungen zur Ästhetik, Didaktik und Methodik eines Standardthemas des (gymnasialen) Musikunterrichts. □ Dr. Bernd Schabbing: S: Musikmarketing und Musikmanagement in der Praxis. □ Joachim Siegel: S/Ü: Stimmphysiologie/Singen und Sprechen. □ Apl. Prof.

Dr. Joachim Stange-Elbe: V/Ü: Apparative Musikpraxis I: Einführung in musikakustische und audiotekhnische Grundlagen – S: Komponieren und Arrangieren mit Max/MSP □ Peter Witte: Ü: Jazz-Harmonielehre.

**Potsdam.** Dr. Markus Böggemann: Musikgeschichte I: Die Musik bis 1600 – S: Von der Kontrafaktur zur Coverversion: Formen und Geschichte der Bearbeitung – S: Zwischen Kunstwerk und Teilelager: Über musikalische Umgangsformen. □ Dr. Karsten Mackensen: S: Frau und Musik. Soziales Geschlecht und berufliches Profil im 18. und 19. Jahrhundert – S: Musiksoziologie: Theoretische Perspektiven und praktischer Nutzen. □ PD Dr. Rüdiger Pfeiffer: Musikbegriff und Musikdenken im Mittelalter. □ PD Dr. Rebekka Sandmeier: Die Opern von Richard Strauss.

**Regensburg.** Dr. Bettina Berlinghoff-Eichler: PS: Schauspielmusik im 18. und 19. Jahrhundert – Ü: Repertoirekunde: Joseph Haydn. □ Graham Buckland: Ü: Partiturrekunde. □ Prof. Dr. Siegfried Gmeinwieser: Musik in Bayern 1500–1800. □ Prof. Dr. David Hiley: Streifzüge durch die Geschichte der Musik in England – Musik in Frankreich 1870–1920 – HS: Das Tropar von Winchester (frühes 11. Jahrhundert) – PS: Notationskunde I (9.–14. Jahrhundert) – Ü: Lektüre- und Hörstunde zur Vorlesung Musik in Frankreich 1870–1920. □ Prof. Dr. Wolfgang Horn: Allgemeine Musikgeschichte III (Barock, Klassik) – HS: Heinrich Schütz – PS: Beethovens Violinsonaten. □ Dr. Andreas Pfirfer: Das deutsche Tenorlied.

**Saarbrücken.** Marguerite Donlon: Ü: Introduction into Ballet. □ Dr. Margit Erfurt-Freund: Ü: Jüdische Musik in Deutschland. □ PD Dr. Christoph Flamm: Musikgeschichte im Überblick II (18. Jahrhundert bis heute) – HS: György Ligeti. □ Dr. Stephanie Klauk: PS: Der Drucker und Verleger Ottaviano Petrucci und die Musik seiner Zeit. □ Prof. Dr. Rainer Kleinertz: HS: Jean-Baptiste Lully und das französische Musiktheater des 17. und frühen 18. Jahrhunderts – PS: Die Klaviersonaten Ludwig van Beethovens – Ü: Einführung in die Analyse. □ Wolfgang Korb: Ü: Musikwissenschaft und Rundfunk. □ PD Dr. Andreas Krause: Die Werke von Richard Strauss. □ Dr. Theo Schmitt: Ü: Notensatz.

**Salzburg.** Ao. Prof. Dr. Manfred Bartmann: Einführung in die Musikwissenschaft 2 – Arbeitsgebiete und Methoden ethnomusikologischer Forschung – S: aus der Musikwissenschaft – African Guitar. □ Dr. Irene Brandenburg: Musikgeschichte 3: Von Antonio Vivaldi bis Ludwig von Beethoven. □ Dr. Robert Crow: Ü: Historische Satzlehre 2 – Ü: historische Satzlehre 4. □ Evert: PR: Praktikum aus der Tanzwissenschaft. □ U.-Ass. Dr. Nicole Haitzinger: Ü: Musik- und tanzwissenschaftliche Medienkunde – PS: Körper- und Bewegungskonzepte der Antike. □ O. Prof. Dr. Claudia Jeschke: Ü: Tanznotation – Tanzwissenschaftliche Spezialgebiete: 1968 und danach: Tanztheater – S: aus der Tanzwissenschaft. Suchbegriffe der Tanzwissenschaft. □ Ao. Prof. Dr. Andrea Lindmayr-Brandl: Methoden und Zielsetzungen der musikalischen Analyse – Josquin Desprez. Leben und Schaffen. □ U.-Ass. Dr. Maïke Smit: Ü: Notationskunde 1 – PS aus der Musikwissenschaft.

**Stuttgart.** *Musikhochschule.* Prof. Dr. Joachim Kremer: Musikgeschichte im Überblick: Das 19. Jahrhundert – HS: Gute Musik – Schlechte Musik? Zur Rolle von Analyse und Werturteil im Umgang mit historischer Musik (mit Beispielen von Bach bis Pfitzner) – PS: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Hendrikje Mautner: Pros: Alle Jahre wieder ... Musikvermittlung in Komponisten-Gedenkjahren. □ Dr. Susanne Mautz: PS: Szenisches Spiel im Musikunterricht. □ Prof. Dr. Andreas Meyer: Komposition und kulturelles Gedächtnis, oder: Warum hat die Musik eine Geschichte? – PS: Der mittlere Beethoven – HS: Cage und andere. Positionen US-amerikanischer Avantgarde im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Sointu Scharenberg: Grundgedanken für die Ausrichtung musikpädagogischen Handelns der Gegenwart – PS: Einführung in das musikpädagogische Arbeiten – HS: Out Of Many – One People, Weltmusik, nicht nur für Weltenbummler. □ Prof. Dr. H. G. Wengert: Disziplinprobleme im Unterricht.

**Trossingen.** Prof. Dr. Thomas Kabisch: „Dasselbe anders“. Bearbeitungen in der Musikgeschichte – HS: Bearbeitungen in der Musik des 20. Jahrhunderts – PS: Die Musik von George Enescu – S: Offenes musikwissenschaftliches Seminar. □ Prof. Dr. Nicole Schwindt: Joseph Haydn – PS: Einführung in die Musikwissenschaft – HS: Musikalische Gattungen um 1500 am Beispiel der Werke Josquin Desprez' – Ü: Notationskunde II.

**Tübingen.** Prof. Dr. August Gerstmeier: Hörspielmusik (Musikgeschichte IV) – S: Die Violinsonaten von Ludwig van Beethoven – HS: Mauricio Kagel. □ Dr. Christine Martin: S: Händel in Italien. □ PD Dr. Stefan Morent: PS: Einführung in den Gregorianischen Choral. □ Dr. Christian Raff: Ü: Analysekurs Anton Webern. □ Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid: Zitat und Selbstzitat in der Musikgeschichte (Musikgeschichte IV) – S: Haydns Streichquartette – HS: Texte zu Grundfragen der Musik (Thrasylbulos Georgiades: *Nennen und Erklären*). □ Prof. Dr. Andreas Traub: HS: Das geistliche Spiel um 1500. □ Dr. Ann-Katrin Zimmermann: S: Triosatz im 17. und 18. Jahrhundert – Ü: Einführung in die Instrumentenkunde II.

**Weimar-Jena.** Prof. Dr. Detlef Altenburg: Musikgeschichte im Überblick IV: 19. und 20. Jahrhundert – S: Mythos und Musikdrama. Zu Richard Wagners Zürcher Kunstschriften (gem. mit Prof. Dr. Stefan Matuschek). □ Prof. Dr. Michael Berg: Mozart in Wien. □ Cornelia Brockmann M. A.: Ü: Zu den frühen Klavierwerken Schumanns. □ Prof. Dr. Helen Geyer: Georg Friedrich Händel. Singuläre Konzeptionen und Experimente – S: „Alas-Amore-Morte“. Ausgewählte Madrigalvertonungen des 16. und frühen 17. Jahrhunderts – S: Probleme der Aufführungspraxis. Musik des 16.–18. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Dr. h. c. mult. Peter Gülke: BS: Joseph Haydn und seine Zeit. □ Dr. Andreas von Imhoff: BS: 360° minus Tonträgerindustrie. Einblicke in die Arbeitsmethoden der Musikindustrie und

des Musikmanagements (gem. mit Stefan Piendl). □ Dr. Arne Langer: Ü: Oper der 1920er-Jahre. □ Dr. Irina Lucke-Kaminiarz: Ü: Einführung in die Archivkunde. □ Prof. Dr. Andreas C. Lehmann: BS: Einführung in die Musikpsychologie. □ Prof. Dr. Albrecht von Massow: Komponistinnen nach 1950 – S: Kammermusik der Zweiten Wiener Schule (gem. mit Prof. Ulrich Beetz) – PS: Musikalische Autonomieästhetik zwischen Sozial-, Natur- und Geisteswissenschaften – Ü: Musikanalyse (Grundkurs). □ Dr. Christoph Meixner: Projektseminar: Eine Oper für das Ekhof-Theater. Georg Bendas *Xindo riconosciuto* – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ N. N.: Zur Musik des Mittelalters und der Renaissance – S: Zur Musik des Mittelalters und der Renaissance – PS: Zur Musik des Mittelalters und der Renaissance – Ü: Notationskunde I. □ N. N.: Zum Themengebiet Transcultural Music Studies – S: Zum Themengebiet Transcultural Music Studies – PS: Zum Themengebiet Transcultural Music Studies – Ü: Zum Themengebiet Transcultural Music Studies. □ N. N.: Zur Geschichte des Jazz und der populären Musik – S: Zur Geschichte des Jazz und der populären Musik – PS: Zur Geschichte des Jazz und der populären Musik – Ü: Zur Geschichte des Jazz und der populären Musik. □ Daniel Ortuno/Ruth Seehaber M. A.: Ü: Instrumentenkunde. □ Ulrike Schmidt M. A.: Ü: Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts als musikgeschichtliche Quelle. □ Dr. Axel Schröter: Ü: Die Klaviersonaten Joseph Haydns. □ Katharina Steinbeck M. A.: Ü: Repertoirekunde zur Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Helmut Well: Musikgeschichte im Überblick II: Vom Barock bis zur Klassik – Musikgeschichte im Überblick IV: Die Musik der Moderne – PS: Franz Schuberts Kammermusik – Ü: Musikanalyse (Aufbaukurs).

**Wien.** Thomas Aigner M. A.: PR: Die Bühnenwerke von Johann Strauß. Vorarbeiten zu einem Strauß-Lexikon. □ Univ.-Prof. Dr. Regine Allgayer Kaufmann: Einführung in die Ethnomusikologie II – S: Rhythmus, Mikrorhythmik, Groove – S: Der ethnomusikologische Film – EX: Straßenmusik in europäischen Städten (gem. mit Ass.-Prof. Dr. August Schmidhofer). □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Manfred Angerer: Ü: Schumann und Brahms, Liszt und Hugo Wolf: Lieder – PS: Adorno: *Philosophie der neuen Musik* – S: Vom Schönen in der Musik – Die musikalische Ordnung der moralischen Unordnung. □ Dr. Mario Aschauer: Ü: Musikwissenschaftliche Arbeitstechniken. □ Univ.-Ass. Dr. Gundela Bobeth: Ü: Musikwissenschaftliche Schreibwerkstatt (gem. mit Ass.-Prof. Dr. Michael Weber) – Ü: Musikalische Paläographie II: Modalnotation und Schwarze Mensuralnotation. □ Patrick Boenke M. A.: Ü: Einführung in das Hören von Strukturen. □ Univ.-Doz. Dr. Oskar Elschek: Europäische Volksmusik. Vergangenheit und Zukunft. □ Dr. Christine Fennesz-Juhasz: Audiovisuelle Quellen in der Musikwissenschaft: Geschichte, Methodik und Kontext (gem. mit Dr. Gerda Lechleitner). □ Hermann Fritz: Tutorium: Hören von Strukturen. □ Dr. Stefan Gasch: EX: Bach-Stätten in Mitteldeutschland (gem. mit Benedikt Hager M. A.). □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Gerlinde Haas: Frau und Musik: Komponistinnen der Gegenwart. □ Ass.-Prof. Dr. Martha Handlos: S: Musik und Gender-Studies – PS: Formen des Musiktheaters im 20. Jahrhundert. □ Michael Hecht M. A.: PR: Arbeiten mit multimedialen Technologien in der Musikwissenschaft. □ Ramona Hocker M. A.: V/Ü: Musik über Musik (gem. mit Dr. Rainer Schwob). □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Gerhard Kubik: Afrikanische Musik I. □ Scott Laury BA: Ü: Afro-Brazilian Percussion. □ Univ.-Prof. Dr. Birgit Lodes: S: Musikleben in Wien um 1800 – Musikgeschichte IV (ca. 1750 – 1850) – Ü: Haydn-Forschung im Haydn-Jahr. □ Ass.-Prof. Dr. Emil Lubej: Ü: Laborübung II: Streaming Media – PS: Neue Medien und Musiktechnologien. □ Dr. Moya Aliya Malamusi: Construction and playing techniques of instruments in southeast Africa. □ Prof. Dr. Akio Mayeda: V/Ü: Robert Schumanns musikalische Poetik. □ Prof. Dr. Peter Wicke: Popmusik in der Theorie. □ Herbert Ortmayr M. A.: Ü: Einführung in das Hören von Strukturen. □ Dr. Peter Oswald: Faszination Neue Musik. Zentrale Positionen. □ Univ.-Prof. Dr. Christoph Reuter: PS: Tonhöhen, Intervalle und Stimmungssysteme – S: Auditory Scene Analysis – Selbstspielende Musikinstrumente. Geschichte und Methoden. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Herbert Seifert: V/Ü: Einführung in die Methoden der Analyse II – S: Joseph Haydns Streichquartette – PS: Die Symphonien von Schostakowitsch. □ Dr. Susanne Schedtler: V/Ü: Wienerlied und Schrammelmusik II. □ Markus Schimana M. A.: Tutorium: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft II. □ Ass.-Prof. Dr. August Schmidhofer: Musik der Welt im Überblick II – Ü: Ethnomusikologische Übung: Transkription. □ David Thallinger M. A.: PS: Neuronale Grundlagen akustischer Reize II. □ Sonja Tröster M. A.: PS: Deutschsprachige Lieddrucke in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. □ Ass.-Prof. Dr. Michael Weber: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft II – S: Deutsche Schlager und volkstümliche Musik.

**Wien.** *Universität für Musik und darstellende Kunst.* O. Univ.-Prof. Dr. Marie-Agnes Dittrich: Konvention und Freiheit: Möglichkeiten der Formbildung vom 17.–19. Jahrhundert – Sprache oder Organismus: Werke des 17. bis 20. Jahrhunderts – Analysen ausgewählter Werke zwischen ca. 1850 und 1920: Komposition, Theorie, Traditionsfindung-Analysen ausgewählter Werke des 20. und 21. Jahrhunderts.

*Teilbereich Analyse.* Univ.-Prof. Dr. Michele Cella: Formen- und Strukturanalyse: Einführung in die vor-tonale Musik – S: Filmmusik: Geschichte, Analyse, Interpretation – S: Die Opera buffa in Wien – S: Strukturanalyse und Repertoirekunde: Werkdeutung als historisches Phänomen: Analyse und Interpretation im geschichtlichen Wandel. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Gerold Gruber: S: Methoden der Musikanalyse anhand von Werken des 19. und 20. Jahrhunderts – S: Bohuslav Martinů. □ Ass.-Prof. Dr. Lukas Haselböck: S: Analyse posttonaler Musik 1945–2000 – Einführung in die Grundbegriffe der Formanalyse – S: Zeitgenössische Musik in Österreich. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Margareta Saary: S: Musikalische Strukturanalyse 2: Musik nach 1850 – S: Strukturanalyse und Repertoirekunde: Musikalische Strömungen und Entwicklungen im Zeitverlauf. □ Dr. Michael Staudinger: PS: Methodik der wissenschaftlichen Arbeit.

*Teilbereich Musikgeschichte.* Univ.-Prof. Dr. Martin Eybl: S: Mendelssohn, Komponist, Dirigent, Manager – PR: Fallstudien zur Kompositionsgeschichte – PR: Von den Anfängen der bürgerlichen Musikkultur bis zur Moderne – PR: Grundprobleme der Musiktheorie. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Christian Glanz: PR: Historische Ereignisse auf der Bühne des Musiktheaters – S: Faust in der Musikgeschichte – S: Die Geschichte der Sinfonischen Musik. □ Dr. Andreas Holzer: S: Kulturelles Handeln im Kontext komponierender Frauen ab der frühen Neuzeit – PR: Musik im Kontext – PS: Spezielle Musikalische Strukturanalyse Blas- und Schlaginstrumente. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Anita Mayer-Hirzberger: PR: Musikgeschichte 02, chronologischer Durchgang, 1) Anfänge bis Ars Antiqua, 2) Ars Nova bis ca. 1550, 3) 1550 bis ca. 1730, 4) 1730/40 bis ca. 1900 – S: Dilettanten, Virtuosen, Komponisten, MusikerInnen im 18. Jahrhundert. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Manfred Permoser: PR: Grundbegriffe der Musikgeschichte – PR: Komponiertes Leben, Musik im gesellschaftlichen Wandel. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Cornelia Szabó-Knotik: PR: Musik Medien Technik – PR: Musikgeschichte 02, Grundbegriffe der Musikgeschichte. □ O. Univ.-Prof. Dr. Reinhard Kapp: Die Musik der 80er-Jahre – S: August Halm. Komponist, Musiktheoretiker, Pädagoge – OS: Neue Musik und Film bis 1930. □ Ass.-Prof. Dr. Markus Grassl: PS: Einführung in die wissenschaftliche Arbeitstechnik – S: Passacaglia, Ciacona, Follia und so weiter. Stationen der Geschichte der ostinaten Bässe. □ O. Univ.-Prof. Dr. Marie-Agnes Dittrich: S: Konvention und Freiheit: Möglichkeiten der Formbildung vom 17.–19. Jahrhundert – S: Sprache oder Organismus. Werke des 17. bis 20. Jahrhunderts – S: Analysen ausgewählter Werke zwischen ca. 1850 und 1920: Komposition, Theorie, Traditionserfindung – S: Analysen ausgewählter Werke des 20. und 21. Jahrhunderts. □ Patrick Boenke M. A.: GS: Einführung in die Stimmführungsanalyse 2 – Geschichte der Musiktheorie 2: Von den Anfängen des Kontrapunkts zur Vokalpolyphonie der Renaissance – Geschichte der Musiktheorie 6: Theorien und Konzepte zur Analyse „atonaler“ Musik – GS: Musikalische Analyse nach Schenker 2. □ Univ.-Ass. Dr. Stefan Jena: Musik der Gegenwart – Musik nach 1945 – Die Geschichte des Streichquartetts von Haydn bis Nono. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Werner Schulze: Harmonikale Grundlagenforschung 2: Einheit und Vielfalt der Musiken in ursprünglichen Kulturen und Hochkulturen – Harmonikale Grundlagenforschung 6: Die Neubelebung der Harmonik in der Neuzeit. □ Univ.-Prof. Dr. Dieter Torkewitz: GS: Grundlegende musiktheoretische Fragestellungen – GS: Fragen zur Musikbetrachtung im 20. Jahrhundert – Neue Musik und Ästhetik – Kompositionsethik und Postmoderne. □ Univ.-Prof. Dr. Annegret Huber: S: Musikanalytische Fragen und ihre historischen Voraussetzungen – S: Traditionen der Sinfonik und Kammermusik 1830–1920 – S: Medienwechsel & Zauberformeln: Wie das Musikanalysieren Vorstellungen von Musik verändert. □ Dr. Nikolaus Urbaneck: Spätstil Beethovens. □ Dr. Barbara Boisits: Grundbegriffe der Musikgeschichte – S: Autobiographische Texte als musikhistorische Quelle. □ Dr. Susana Zapke: Koll: Grundbegriffe der Musikgeschichte.

**Würzburg.** Christoph Beck: S: Lektüre lateinischer Theoretikertexte. □ Dr. Hansjörg Ewert: S: into... Projektseminar mit dem ensemble modern – S: Bruckners *Neunte Symphonie* (gem. mit Thomas Röder) – S: Schreibwerkstatt mit dem Bayerischen Rundfunk – S: Vom Hören (gem. mit Oliver Wiener) – S: Matthäus/Passion. □ Prof. Dr. Andreas Haug: V/S: Formung einer europäischen Musik im Mittelalter – S: Notationsgeschichte. □ Prof. Dr. Bernhard Janz: S: Die Geschichte der Orgel – S: Editionspraxis – S: Schauspielmusik. □ PD Dr. Michael Klaper: S: Hildegard von Bingen – eine Komponistin? □ Prof. Dr. Ulrich Konrad: Die Musik vom Zeitalter Beethovens bis zur Gegenwart – S: Symphonisches Komponieren im 19. Jahrhundert – S: Musik und Medialität: Überlieferungsformen westlicher Musik. □ Prof. Dr. Eckhard Roch: Gustav Mahler – S: Musikerbiographien – S: Einführung in die Musikästhetik. □ Dr. Thomas Röder: S: Notationsgeschichte – S: Musik und Medialität: Musikdruck. □ Konstantin Voigt: S: Repertorium Musik des Mittelalters. □ Dr. Oliver Wiener: S: Bach/Kontrapunkt – S: (Un)disciplining ears: Kultur- und Diskursgeschichte des Hörens. □ Prof. Dr. Martin Zenck: V/S: Musik des 20. und 21. Jahrhunderts – S: Methoden der musikalischen Analyse: J. S. Bachs *Goldberg-Variationen* – S: Musik und Ritual – S: Wagners *Tristan* inszenieren (operndramaturgisches Seminar).

**Würzburg, Hochschule für Musik.** Dr. Torsten Blaich: S: Programm Musik – S: Von Haydn bis Henze: Die Sinfonie des 18. bis 20. Jahrhunderts. □ Johannes Engels: S: Sinfonische und konzertante Musik des 18. und 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Christoph Henzel: Klassische Musik und ihre Popularisierung im 20. Jahrhundert – Geschichte der Kirchenmusik II – S: Von der *Beggar's Opera* zu *Moulin Rouge*: Populäres Musiktheater. □ Prof. Dr. Andreas Lehmann: Musikalische Akustik – S: Musik und Alter: Möglichkeiten und Hindernisse – S: Musik hören, machen, erleben. Einführung in die Musikpsychologie – S: Singe, wem Gesang gegeben: Anthropologische, soziologische und psychologische Aspekte des Singens. □ Christian Lemmerich: S: Kammermusik im 19. und 20. Jahrhundert: Von der „Unterhaltung vernünftiger Leute“ zur kompositorischen Revolution – S: Klaviermusik und Musik mit Klavier. □ Dr. Panja Mücke: Musikgeschichte 1100–1800 – S: Oratorium im 17. und 18. Jahrhundert. □ Bernhard Pichl: Geschichte der Jazz-Musik. □ Lucy Russell: S: Musiktraditionen der Antike – S: Von *Orfeo* bis *Don Giovanni*. □ Angela Wünsch: S: Grundlagen der Musikanalyse II – S: Das Konzert im 18. und 19. Jahrhundert.

**Zürich.** PD Dr. Dorothea Baumann: S: Zur Geschichte des Opernhauses. □ Dr. Nils Grosch: PS: Einführung in Geschichte und Theorie des Volksliedes. □ Dr. Bernhard Hangartner: PS: Gregorianischer Choral: Überlieferungen vom 10.–13. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen: Geschichte der Sonatenform – Koll: Lektürekurs Th. W. Adorno. □ Dr. Doris Lanz: Ü: Analytische Hörpraxis: Hörend verstehen. □ Prof. Dr. Laurenz Lütten: Streichquartett im 19. Jahrhundert – S: Musikästhetik um 1800 (gem. mit Dr. Melanie Wald-Fuhrmann) – PS: Musikkultur der Karolingerzeit (gem. mit Dr. Cristina Urchueguía). □ Dr. Ivana Rentsch: PS: Die Solokonzerte Ludwig van Beethovens (musikalische Analyse). □ Dr. Cristina Urchueguía: PS: Spanien und die musikalische „Romantik“. □ Dr. Elmar Weingarten: PS: Musikleben und Musiktheorie (Berufspraxis).



## BESPRECHUNGEN

PETER GÜLKE: *Auftakte – Nachspiele. Studien zur musikalischen Interpretation.* Stuttgart – Weimar: Metzler-Verlag / Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2006. X, 294 S.

Als Heinrich Bessler 1969 starb, bemerkte Edward Lowinsky, aus Deutschland verjagt und doch an seinem Lehrer festhaltend, in einem Nachruf, dieser sei eigentlich kein Historiker gewesen, sondern ein Essayist. Wie sehr Lowinsky damit zugleich sich selbst charakterisieren wollte, ist ungewiss, doch vielleicht trifft diese Einschätzung ein lange gering geachtetes Wesensmerkmal dessen, was man bei Bessler neben allem anderen auch lernen konnte, wenn man es denn wollte. Peter Gülke ist ein Schüler Besslers, zudem einer, der dies bei aller kritischen Distanz niemals hintanstellen wollte, im Gegenteil. Und Gülke ist vielleicht, ganz ungeachtet seines so umfangreichen Werkes, ebenfalls ein Essayist im tiefsten Sinne des Wortes. Die höchste Aufmerksamkeit, die meiste Kraft galt stets dem Kapellmeisteramt als dem eigentlichen Beruf, das Schreiben war den Nebenstunden geschuldet – zur Beschämung der schreibenden Zunft, unter denen wohl keiner ist, der seine freie Zeit mit Erfolg dem Dirigieren widmet. Diese gewisse Beiläufigkeit, nicht eine der Ansprüche oder des Ernstes, aber eine der Freiheiten und der Freiräume, zeichnet den Essayisten eigentlich aus. Nie musste oder muss Peter Gülke schreiben und sich damit der Maschinerie eines zuweilen unübersichtlichen und in dieser Unübersichtlichkeit energieverzehrenden Wissenschaftsbetriebes unterwerfen. Der freie Blick ist einer Distanz geschuldet, die stets den Wechsel der Betrachtung und ihrer Standpunkte erlaubt. Der Musiker begibt sich in das Innere der zum Besitztum gewordenen Kunst, ‚seiner‘ Musik; der Essayist versucht, wieder aus ihr herauszufinden, nicht in das zweifelhafte Glück der großen Entwürfe und Gewissheiten, sondern in die Nachdenklichkeit des damit zugleich verbundenen Verlustes.

Es ist sehr auffällig, dass Gülke dabei die kleine Form bevorzugt, das Streiflicht, das Ausloten eines mitunter winzigen Details, das Fragmentarische. Sogar jene Bücher, die sich

‚großen‘ Gegenständen verschrieben haben, Beethoven oder Mozart, weisen die gedrängte Form des Standpunktes auf, sie verdanken sich der perspektivischen Erhellung, wie sie allein das Schlaglicht herbeizuführen vermag. Und umgekehrt, die monumentalen Bücher, die es eben auch gibt, über Schubert und über Dufay, sind vielfältig diversifizierten Sujets gewidmet, solchen, die aus unterschiedlichen Gründen keine Bündelung, kein vollmundiges System erlauben. In den euphorischen, kaum je für denkbar gehaltenen Wendejahren nach 1989, in denen nicht nur eine Mauer fiel, sondern ein versteinertes, verbrecherisches Weltmodell erodierte, reklamierte er, der homo politicus, der Verfolgte und der Emigrant ausgerechnet den „Fluchtpunkt Musik“, in einem Essay, der das Leben des Dirigenten zum Gegenstand hat, das Dasein des Kapellmeisters. Die Verbindung zwischen der Macht desjenigen, der vielstimmigen Partituren Leben zu verleihen vermag, mit der Fähigkeit zum Raisonnement ist eine seltene Qualität, und Peter Gülke ist für diese Gabe inzwischen vielfach geehrt worden. Sie erweist sich aber auch als unverhofftes Glück für die Musikwissenschaft, der solche Außen-sicht, die dennoch aus dem Innersten kommt, nicht nur gut tut, sondern die sie immer wieder aus dem mitunter kleingliedrigen Alltag zurückführt auf das, was doch ihre raison d'être ausmacht.

Das neueste Buch von Peter Gülke, die zweite Aufsatzsammlung nach der *Sprache der Musik*, verrät diese Eigenart bereits im Titel. Die *Auftakte* und die *Nachspiele*, um die es hier geht, und darüber äußert sich der Autor im Vorwort, bilden das, was zur Musik gehört, was diese voraussetzt – und doch nicht ihr Eigentliches sein kann. Der euphemistische Untertitel, es handle sich hier um „Studien“, suggeriert trockene Wissenschaftlichkeit dort, wo es um die pointierte Betrachtung, ja mitunter sogar die Anverwandlung geht. Denn der Gegenstand, das, was ‚musikalische Interpretation‘ heißt, führt nicht nur in das Zentrum von Gülkes musikalischer Existenz. Er berührt vielmehr die Kraft des Deutens, die hermeneutische Energie, die zugleich die Grundlage bildet

für die Entscheidungen des Musikers. In einer kurzen, bewegenden Miszelle über ein „traumatisches Pizzikato“ in Verdis *Rigoletto* tut sich der Abgrund auf vor der Ungewissheit, es könne die deutende Kraftanstrengung sich in unauflösbar scheinende Widersprüche begeben zu einem Handwerk, das sich seiner Wirkungen traumhaft sicher ist und dennoch vor allen Erklärungen, Begründungen und Abwägungen kläglich versagt.

Die hier versammelten Aufsätze umfassen vierzig Jahre des Schreibens, des Deutens – und der damit verbundenen Unwägbarkeiten. Sie wurden ergänzt um einige wenige Texte, die hier erstmals veröffentlicht sind – und um eine stattliche Zahl von „Momentaufnahmen“, von Fragmenten, von Skizzen, von Reflexionen, die allesamt für den Band entstanden sind. Das erscheint disparat: können schon die Aufsätze Kohärenz nur bedingt herstellen, so wollen es die Miniaturen gar nicht erst vortäuschen. Nirgendwo allerdings ist der Essayist Gülke so gegenwärtig, so sehr bei sich selbst wie in dieser Sammlung. So offenbart sich auch, von welchem unsichtbaren Band alle diese Texte zusammengehalten werden: von einer Suche nach Wahrheit im Erklängen, die es absolut nicht gibt, nicht geben darf, die aber in glücklichen Augenblicken aufscheinen kann und die anzustreben die Gültigkeit des Systematischen deswegen geradezu verbietet. Mit bohrender Energie kann sich der Verfasser dabei, bedingungslos verstrickt in diese Paradoxie, in Details geradezu verkriechen, wie im Aufsatz über „Intention und Realisierung bei Beethoven“. Die Sektion der Partitur erweist sich als Voraussetzung für deutende Entscheidungen, deren Tragweite Gülke stets und mit aller gebotenen Disziplin anmahnt. Doch anders als der Wissenschaftler, anders auch als der Essayist hat der Musiker und insbesondere der Dirigent im Augenblick des Vollzugs eben jene Freiheit nicht mehr. Es kann kein ‚sowohl-als-auch‘ geben in der Aufführung, kein ‚vielleicht‘, sondern nur ein mühsam ertrorztes ‚so-und-nicht-anders‘.

Die Sammlung von Texten lässt zwei Verfahrensweisen erkennen. Entweder bringen die Unwägbarkeiten des Geschriebenen den Interpretieren ins Grübeln, ins Nachsinnen und ins Raisonieren, oder es lässt die Beobachtung des Gemachten, des Geschehenen Rückschlüsse zu auf die Verfasstheit der Partituren. Zu

den Sternstunden dessen, was der Band gewährt, gehört deswegen die beglückende Lektüre der Dirigenten-Portraits. Die sorgsame Hartnäckigkeit, mit der Gülke sich den Heroen seiner eigenen Zunft anzunähern vermag, führt zugleich in das tiefste Innere dessen, was eigentlich ‚musikalische Interpretation‘ heißen mag. Und nicht zuletzt hier, im genuinen Feld der Essayistik, im Portrait gelingt es Gülke immer wieder, das vermeintlich Beiläufige zu ordnen, ihm das Gewicht tiefer Einsicht mitzugeben, ohne den Leser unter der damit zweifellos verbundenen Last ächzen zu lassen. Das greift durchaus in die Geschichte aus. Die Virtuosität, mit der es in wenigen Pinselstrichen gelingt, die Existenz Hans von Bülows und damit auch seinen Begriff von der Musik zu umreißen, sucht ihresgleichen. Auch wenn wir alle keine sichere Vorstellung davon haben, wie Bülow tatsächlich dirigiert hat, so erhält gerade diese Vagheit erstaunlich scharf gezeichnete Konturen. Das gilt in ähnlicher, vielleicht etwas weniger entschiedener Weise für Bülows Gegenpol, für Mahler.

Überhaupt erweist sich gerade in diesem Bereich das Prinzip der Pole als zentral. Gegen die pointierten, weil das Unbotmäßige treffsicher auslotenden Studien über Toscanini steht das weiträumig gezeichnete Bild Furtwänglers. Der Anwalt einer vermeintlich objektivierbaren Sache erscheint neben dem Psychologen, der das Ephemere im Moment des Klingens stets neu erschaffen wollte. Der Thomas-Mann-Titel des ‚Erwählten‘, über den Furtwängler-Aufsatz gestellt, veranschaulicht dies sogar in einer Art von kulturgeschichtlicher Metapher. Alles das ist punktgenau beobachtet, feinsinnig präpariert, und doch trifft gerade dies nur einen Teil der Sache. Vielmehr sind die Dirigentenstudien vor allem Versuche über das, was Musik bestenfalls zu sein vermag – und darüber, dass dies eben nicht einer eindimensionalen, monokausalen oder einfach nur geradlinig-formelhaften Verknüpfung unterliegt. Und so steht auch das andere Paar nebeneinander: der für Gülkes eigene Jugend so wichtige Hermann Abendroth, Kapellmeister und Impresario zugleich, neben Eugen Jochum, dem lauterem Anwalt einer im Musikwerk objektivierten Spiritualität. Nur Herbert von Karajan, der ‚Sphinx‘, werden gleich zwei Dirigenten entgegengesetzt, deren Rang sich aber gerade daraus ableiten

lässt. Der Nachruf auf Carlos Kleiber dringt in die Tiefe eines Musikerdaseins, in dem die Deutung zu einer zunehmend unerträglichen existentiellen Belastung werden konnte. Und das konzis gezeichnete Portrait von Günter Wand, das einzige, dem, abgesehen von Abendroth, ein erläuternder Titel vorenthalten wurde, reklamiert das kühne, an alle Grenzen führende Wagnis einer insistierenden Anverwandlung der Partitur, ohne dabei das in ihr enthaltene Maß an Objektivierbarem auch nur im Geringsten anzuzweifeln.

Es sind dies die Herzstücke des vorliegenden Bandes, und die Nuancen der Darstellung veraten dabei durchaus die Haltung des Autors. Es bilden diese Portraits aber zugleich den Versuch, in der Durchdringung des Existierenden, des Klingenden – und Musik heute erklingt eben immer nur als Interpretation – das Geheimnis dessen zu ergründen, was Musik selbst, Musik an sich sein könnte. Man muss dem Autor nicht immer bedingungslos folgen – etwa in den Anmerkungen zur Qualität historischer Orchester –, man liest zuweilen auch, dem unterschiedlichen Zusammenhang der Aufsätze geschuldet, Wiederholungen. Doch stets bleibt gegenwärtig, um was es dabei geht: um das Wesen der musikalischen Interpretation. Sie verweigert sich der Theoriebildung so weit, dass der Verfasser auf alles verzichtet, was einem theoretischen Entwurf ähnlich sein könnte. Selbst dort, wo eine Theorie angesprochen ist, in der „Verjähmung der Meisterwerke“, geht es eben nur um eine Theorie und am Ende sogar bloß um Überlegungen zu ihr. Nicht zuletzt in diesem Sinne kreisen auch die Miniaturen immer um das Problem, ohne den Vorsatz, es systematisch (und damit vergeblich) abzuschreiben. Der Auftakt dieser Miniaturen, eine kurze Betrachtung zu Celibidache, macht dabei ganz unumwunden sogar das Geheimnis des Augenblicks geltend, ganz ähnlich, wie eine wunderbar tiefe Momentaufnahme von Karajans *Meistersinger*-Proben in Dresden.

In einer Zeit entfesselter wissenschaftlich-theoretischer Diskurse, in einer Zeit, in der Interpreten gerne auf ins Unerreichbare entrückten Meta-Ebenen wandeln, in einer Zeit aber auch, in der etwa die das Historische reklamierenden Aufführungspraktiker die Wirklichkeit der Partituren mit leichtfertiger Nonchalance hinter sich lassen können, und in einer Zeit, in

der auf grotesk entstellten Opernbühnen die Verantwortlichkeit des Interpreten in der Regel als prähistorisches Relikt gilt, in solchen Zeiten ist Peter Gülkes Annäherung an die musikalische Interpretation wohlthuend unspektakulär. Das kleine Detail, betreffend etwa die gehaltenen Bässe in der *Don Giovanni*-Ouvertüre, kann Anlass geben zu weitreichenden Überlegungen, in denen die Frage der Interpretation immer auch eine Frage nach der Musik an sich ist. Der Umstand, dass sich aus alledem eben nicht ein zusammenhängender Entwurf ergibt und auch nicht ergeben soll, macht dieses wunderbare Buch so sympathisch. Es ist dies ein Bekenntnis zur interpretatorischen Verantwortlichkeit, die zugleich eine Mahnung zur Besonnenheit darstellt. Das Glück und das Privileg des Dirigenten ist es, im Moment der Aufführung diese Besonnenheit ablegen, sie jedenfalls vertauschen zu können mit der Gewissheit richtig getroffener Entscheidung. Das hohe Ethos, das sich dahinter verbirgt, erweist sich als große Verpflichtung und als schwere Last, eine Last allerdings, die zu tragen sich lohnt. Und hierin verbinden sich nicht nur bei Peter Gülke die wissenschaftliche und die musikalische Tätigkeit, hierin kann auch der Wissenschaftler, der, wie es die Regel ist, nicht dirigiert, das verpflichtende Ethos seines Handelns erblicken. Das Pathos der Nachdenklichkeit, das sich dabei zu erkennen gibt, ist schwierig und angenehm zugleich. Es entstammt den Überlegungen eines Essayisten, der hier, in der Suche nach den Verhältnissen, die der Mensch zur Musik einzugehen vermag, ausgerechnet seinem akademischen Lehrer erstaunlich nahe kommt, bei allen Unterschieden, die es selbstverständlich zu bedenken gilt. Es ist das Privileg des Essayisten, die dazu nötige Präzision nicht aus der weitschweifigen Ausführung, sondern aus der Verdichtung zu beziehen. Und es ist ein Glück für die Musikwissenschaft (und gottlob nicht allein für sie), dass es Bücher gibt wie dieses.

(Februar 2008)

Laurenz Lütteken

*Musikalische Lyrik. Hrsg. von Hermann DANUSER. Laaber: Laaber-Verlag 2004. 2 Bände, 434, 448 S., Abb., Nbsp. (Handbuch der musikalischen Gattungen. Band 8,1 und 8,2.)*

In einem „Nachwort des Verlages“ bezeich-

net Henning Müller-Buscher „die mit zwei Bänden nunmehr vollständig vorliegende ‚Musikalische Lyrik‘“ als „eines der ehrgeizigsten und herausragendsten Editionsprojekte unserer Verlagsgeschichte“ – und zu Recht: Es handelt sich um ein Standardwerk, auf das jeder zurückgreifen wird, der sich mit abendländischer weltlicher Vokalmusik beschäftigt. Intendiert war zunächst – im Rahmen des *Handbuchs der musikalischen Gattungen* – eine Geschichte des Liedes, doch hat man dann (so Hermann Danuser in einer ausgreifenden „Einleitung“ zur Konzeption des Projekts) den Begriff der „musikalischen Lyrik“ als „synthetischen Terminus“ vorgezogen, der eine „nationale Verengung“ (etwa auf das deutsche Lied) ebenso vermeidet wie eine musik- oder literaturtheoretische Festlegung. Dabei greift der Lyrik-Begriff auch über das Vokale hinaus – so enthält Reinhold Brinkmanns Kapitel über das 19. Jahrhundert einen „Ausblick“ auf „Lieder ohne Worte“ und „das lyrische Klavierstück“ und Hermann Danusers Beitrag zur „Moderne“ (1880–1920) einen Abschnitt „Instrumentale Lyrik“. Überdies erlaubt die Ausdehnung auf eine „Supragattung“ eine inhaltliche Öffnung, die es den zahlreichen Mitarbeitern freistellt, eigene Konzeptionen einzubringen. Daher geht denn auch jedes einzelne Kapitel (es handelt sich um selbstständige Beiträge, die sich aber im fortlaufenden Text zu einer Geschichte des Liedes zusammenfügen) eigene Wege, und dennoch ist ein Grundkonzept zu erkennen: Einzelne Epochen, die selbstverständlich nicht so umfassend dargestellt werden können, wie es eine „Supragattung“ verlangte, beschränken sich auf Kernthemen, die einerseits zusammenfassend dargestellt werden (vielfach ausgehend von zeitgenössischen gattungstheoretischen Überlegungen) und andererseits durch Fallanalysen, die durchaus ins Detail gehen können, die Theorie erläutern, sie teils untermauernd, teils auch kritisch an der Realität überprüfend. Dabei setzen kürzere, jedem Epochenartikel beigelegte literarhistorische Essays inhaltliche Kontrapunkte, die etwa zeigen mögen, in welche Richtung das Hauptkapitel sich erweitern ließe: So beschränkt sich etwa Andreas Haugs Kapitel „Musikalische Lyrik im Mittelalter“ wesentlich auf französische Quellen (wobei im theoretischen Teil auch italienische herangezogen werden), während Thomas Cra-

mers „Kontrapunkt“ („Die Lieder der Troubadors, Trouvères und Minnesänger: literarhistorische Probleme“) auch auf deutschsprachige zurückgreift. In den dem 17. bis 19. Jahrhundert gewidmeten Kapiteln dominiert dann allerdings das deutsche Lied, was für das 18. und 19. Jahrhundert begrifflich erscheinen mag, für das 17. aber nur bedingt.

Diese Beobachtung macht bereits deutlich: Vor allem weit zurückliegende, einen großen Zeitraum umfassende Epochen (sie machen den ersten Band aus, der den Zeitraum von der Antike bis zum Ende des 18. Jahrhunderts umfasst) können nur von einem recht eingeschränkten Blickwinkel aus betrachtet werden. So beschränkt sich Wolfgang Rösler („Musikalische Lyrik der Antike“) – nach einigen allgemeinen Hinweisen zu „Form, Darbietung und Inhalt melischer Dichtung“ – im Wesentlichen auf die frühgriechische Lyrik des sechsten und fünften Jahrhunderts v. Chr. und beleuchtet dies an zwei Gedichten der Sappho („Paradigma der melischen Dichtung“) und einem des Theognis („Paradigma der Elegie“). Von Musik ist leider kaum die Rede – sie erläutert sich allenfalls selbst in zahlreichen Abbildungen von Musikinstrumenten auf griechischen Vasen.

Wenn Andreas Haug auf den „Minnesang“ fast völlig verzichtet, obwohl das in einem deutschsprachigen Beitrag zur „Musikalischen Lyrik im Mittelalter“ doch überrascht, dann hat das hingegen gute Gründe. Die theoretische Grundlegung für das französische und italienische Lied, den Troubadour- und Trouvère-gesang, strukturiert die Geschichte der musikalischen Lyrik im Grunde bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts: die Unterscheidung von „großem“ und „kleinem Lied“ und die parallelen funktionsbestimmten Klassen von „cantus coronatus“ (für gekrönte Häupter), „cantus versualis“ (für „untätige junge Leute“) und „cantus gestualis“ (= *chanson de geste*), beides stützt sich im Wesentlichen auf Johannes de Grocheo, kehrt – unter anderen Begriffen und Vorzeichen – in der Folge immer wieder und gilt im Grunde noch heute. Dementsprechend spielt auch der Begriff des „kleinen Liedes“ (abgeleitet von dem „cantus parvus des Tinctoris“) und jeweils inhaltlich neu aufgefüllt immer wieder eine Rolle.

In Nicole Schwindts Kapitel „Musikalische Lyrik in der Renaissance“ spielt das einstimmige

ge Lied kaum mehr eine Rolle. Im Vordergrund stehen Chanson und Madrigal, später auch die Canzonette und die Chanson rustique. Dabei sind anfangs – bis in das 15. Jahrhundert hinein – Formtypen („formes fixes“) entscheidend für das Gattungsbewusstsein (vor allem Refrainformen); bezeichnend dafür ist der Hinweis bei Machaut, die Musik bleibe „paisant a ouir par soy“. Später dann, vor allem im Madrigal, folgt die Musik bekanntlich eng der Textvorlage. Schwindts Darstellung ist – der musikhistorischen Situation entsprechend – ausgreifender als die bei Haug: Neben die Hauptgattungen Chanson und Madrigal (für die Schwindt im 16. Jahrhundert einen Bruch „mit der Erbschaft des Liedhaften“ konstatiert) treten Frottola und Tenorlied, auch der Villancico.

Susanne Rode-Breymanns Kapitel „Musikalische Lyrik im 17. Jahrhundert“ stellt einen Zeitabschnitt an die Stelle einer Epoche. In der Geschichte der Lyrik (wie in der allgemeinen Geistesgeschichte) endet, was man Barock zu nennen pflegt, früher als in der allgemeinen Musikgeschichte, obwohl freilich das Begriffspaar, von dem es ausgeht – „Aria“ und „Lied“ – auch das 18. Jahrhundert noch prägt. „Aria“ ist der grundsätzlich weitere Begriff, unter dem alle Arten musikalischer Lyrik zu fassen sind. Damit kehrt im Grunde die Frontstellung „großes Lied“ versus „kleines Lied“ wieder – und so steht etwa in der ersten Hälfte des Jahrhunderts in Frankreich das höfische „Air de cour“ im Gegensatz zur eher populären „Voix de ville“. Im Zentrum von Rode-Breymanns Darstellungen steht dann allerdings das „Lied“, und zwar, wie gesagt, das deutsche (wenn auch der Blick sich immer wieder und intensiv nach Frankreich, Italien und England wendet). Der literarhistorische Kontrapunkt von Achim Auerhammer und Dieter Martin verstärkt diese Ausrichtung noch: Er beschränkt sich ausschließlich auf deutsche Dichtung – und mit Gewinn, denn solche Beschränkung erlaubt eine literaturtheoretische Vertiefung der von Rode-Breymann vorgetragenen Thesen. Den drei Autoren stellt sich da vor allem die Frage nach der Funktion des Liedes – nicht nur als Gattung (die neuen stadtbürgerlichen Eliten stellen darin ihre „höheren kulturellen Fertigkeiten“ zur Schau), sondern auch bei jedem einzelnen Lied (Lieder dienen zum Ruhme einzelner Persönlichkeiten, bei der Hausandacht,

haben gar – als „Friedenslieder“ – eine „politische Petitionsfunktion“).

Was sich in diesem Kapitel bereits andeutete, prägt auch das folgende, dem 18. Jahrhundert gewidmete von Heinrich Schwab. Natürlich weiß er um die Internationalität des Liedes. Er verweist auch darauf, dass sich „das sangesfreudige Bürgertum“ europaweit „an einem mehrsprachigen Repertoire“ erfreute und belegt dies etwa an Johann Friedrich Reichardts 36 Hefte starker Sammlung *Le Troubadour italien, français et allemand*. In seiner Darstellung allerdings behandelt er, ebenso wie sein germanistischer Partner Norbert Miller, dann doch ausschließlich das deutsche Lied, das nach den liederlosen Dezennien vor etwa 1735 (die von ihm und anderen zwar immer wieder infrage gestellt wurden – Lieder gesungen hat man natürlich auch in diesen Jahren –, mit denen man aber dann doch operiert) in besonderer Weise aufblühte. Die Entwicklung geht vom Tanzlied und von zu Liedern umgeformten Tänzen aus, also von Liedern, in denen Musikalisches dominierte, führt dann aber vor allem zur Vertonung von Gedichten „als Resultat der Zusammenarbeit von Poeten und Komponisten“. Dabei verweist Schwab auf Paarbildungen: Gellert – C. P. E. Bach, Christian Felix Weiße – Johann Adam Hiller, Johann Heinrich Voß – J. A. P. Schulz und natürlich Goethe mit Reichardt bzw. Zelter. Das Kapitel beschränkt sich auf das „kleine Lied“ – dass es daneben auch ein „großes“ gegeben haben mag, deutet der Abschnitt über durchkomponierte Lieder, über Reichardts „Monodien“ und Vertonungen ganzer Theaterszenen nur an.

Der zweite Band ist dem 19. und 20. Jahrhundert sowie „außereuropäischen Perspektiven“ gewidmet. Er setzt zunächst gleichsam neu an: Reinhold Brinkmann stellt seinem Kapitel „Musikalische Lyrik im 19. Jahrhundert“ eine umfangreiche „Einleitung“ voran, in der es um Kanonbildungen geht (es ist bezeichnend für die – von Brinkmann zu Recht hervorgehobene – neue Rolle des Liedes im Ganzen des Musiklebens, dass eine Kanonbildung überhaupt zu diskutieren ist: Brinkmann nennt dabei, das ist kaum überraschend, die Namen Beethoven – Schubert – Schumann – Brahms – Mussorgski – Fauré – Wolf). Darauf folgt noch eine „Grundlegung“, die terminologische und Gattungsfragen behandelt – die Grundbegriffe

Lyrik (als „zeitlose Dichtung“, während Epik und Drama in der Zeit fortschreiten – damit verliert der Begriff Lyrik aber den von dem Herausgeber angestrebten, auf eine „Supragattung“ zielenden umfassenden Charakter; Balladen und Romanzen etwa verlangen dann eine gesonderte Darstellung), Lied und Gesang. Das Lied wiederum entfaltet sich als „Sololied“ (im Gegensatz zum mehrstimmigen Lied), als „Klavierlied“ (das dann sowohl solistisch als auch mehrstimmig aufgeführt werden kann) und als „Kunstlied“ (im Gegensatz zum Volkslied). Hinzu kommen – als (freilich noch kaum behandelte) Ausprägungen des „großen Liedes“ – das Orchesterlied und der Liederzyklus. Breiter Raum ist in diesem Kapitel wieder der Sozial- und Aufführungsgeschichte des Liedes gegeben; dabei spielen Formen der Bearbeitung ebenso eine Rolle wie der an einzelnen Statistiken nachgewiesene langsame Weg des Liedes aus dem häuslichen Bereich in den Konzertsaal. Hans-Joachim Kreutzers umfangreiches ergänzendes Kapitel – „Musikalische Lyrik zwischen Ich-Ausdruck und Rollenspiel: Die romantische Epoche“ – überträgt den musikgeschichtlichen Epochenbegriff auf die Literatur zurück, da Vertonungen (er zeigt dies glänzend an Wilhelm Müllers Gedichtzyklus *Die Winterreise*) die Dichtung für längere Zeit lebendig halten. Das ist entscheidend für das Jahrhundert des Historizismus.

Während einzelnen Komponisten hier nur wenig Aufmerksamkeit gegeben wird (am ehesten noch Schumann; Schubert bei Kreutzer), dienen sie Hermann Danuser der Strukturierung seines ganzen Kapitels „Musikalische Lyrik in der Moderne (1880–1920)“. Die 14 Namen, um die es hier geht – sie reichen von Gabriel Fauré und Claude Debussy bis zu Arnold Schönberg und Anton Webern – machen deutlich, weshalb die Liedkomposition um die Jahrhundertwende als eigene Epoche dargestellt wird. Sie hat Scharnierfunktion, greift auf Traditionen des frühen 19. Jahrhunderts zurück und weist voraus auf das Kommende. Bezeichnend dafür sind die tragenden Gattungen: das traditionelle Klavierlied (das „kleine Lied“, von Hugo Wolf bis zu Richard Strauss), das für die Zeit besonders charakteristische Orchesterlied (das „große Lied“, bezeichnend vor allem für Gustav Mahler und Alban Berg) und das neue Ensemblelied (ausgeprägt vor allem in Arnold

Schönbergs *Pierrot lunaire* und Maurice Ravel's *Trois poèmes de Stephan Mallarmé*), bei dem man freilich gelegentlich zögert, von Lied zu sprechen: Weist das Melodram nicht eigentlich auf Theatertraditionen? Ein wieder umfangreicher, ebenfalls an einzelnen Dichtern orientierter literaturgeschichtlicher Beitrag von Ernst Osterkamp ergänzt das Kapitel, beschränkt sich dabei aber auf ausschließlich deutschsprachige Autoren. Das ist verständlich – rückt aber dann auch die Vertonungen französischer Symbolisten (die ja nicht ohne Einfluss auf George oder Hofmannsthal waren) etwas an die Peripherie.

Wie klar das, was hier begann, die Grundlage für die folgende Entwicklung geworden ist, zeigt Andreas Meyer in seinem Kapitel „Musikalische Lyrik im 20. Jahrhundert“, das er in drei Abschnitte gliedert, die Jahre 1920 bis 1945, 1945 bis 1975 und seit 1975 umfassend. Die drei Epochen erscheinen vor allem als Wege in die zunehmende „Dekonstruktion“ (wobei Folklorismus, „Popular music“ und – vor allem politisch eingesetzte – „Gebrauchsmusik“ durchaus behandelt werden, aber doch eher als Randerscheinungen), eine „Dekonstruktion“, die sich zunächst parodistisch geben kann, dann aber das Ausgangsmaterial aller „Vertonungen“, die Sprache selbst betrifft: Wenn man diese ihrer semantischen Schicht beraubt – und darum geht es in einer Darmstädter Diskussion zur Textverständlichkeit zwischen Pierre Boulez (*Le marteau sans maître*), Luigi Nono (*Il canto sospeso*) und Karlheinz Stockhausen (*Gesang der Jünglinge*) – dann wird Lyrik selbst zu Musik, wirkt nur mehr durch den Klang. Meyer verweist zwar auf eine Gegenbewegung, die zu einer „Renaissance des Liedes“ führte (vor allem bei Wolfgang Rihm und Heinz Holliger) – doch es bleibt offen, inwieweit es sich dabei nicht um Einzelphänomene handelt. In Klaus Reicherts ergänzendem (diesmal keineswegs „kontrapunktierendem“, sondern ähnliche Aspekte behandelndem) Kapitel „Musik und Poesie im 20. Jahrhundert“ jedenfalls spielt eine solche „Renaissance“ keine Rolle mehr: Es verweist auf Paarbildungen (John Cage – James Joyce, Pierre Boulez – René Char, Luigi Nono – Friedrich Hölderlin), bei denen es bezeichnenderweise vornehmlich um jene Komponisten geht, die nur mehr in einem ganz versteckten Sinn Sprache vertonen, für die ein Dichter verantwortlich wäre.

Ein letztes Kapitel – eine Art Epilog – beschäftigt sich mit „Außereuropäischen Perspektiven“. Wenn schon zuvor auf weite Bereiche „musikalischer Lyrik“ naturgemäß verzichtet werden musste (im 19. Jahrhundert etwa nicht nur auf sogenannte „periphere“ Bereiche wie Skandinavien oder die iberische Halbinsel, sondern auch zentrale wie Italien oder Russland), dann gilt dies hier umso mehr. In drei Abschnitten, die Wolfgang Rathert („Musik und Lyrik in der Musikgeschichte der USA“), Hermann und Machiko Gottschewski („Poesie und Musik: Das japanische Klavierlied um 1920“) und Tobias Robert Klein („Lied und musikalische Lyrik in Afrika“) bearbeitet haben, werden jeweils grundsätzliche Überlegungen zum jeweiligen Lied- bzw. Lyrik-Begriff angestellt und diese dann exemplifiziert: für Amerika an Charles Ives, Aaron Copland, George Crumb und Eliot Carter (aber: John Cage etwa spielte schon in dem vorangehenden Kapitel eine gewichtige Rolle), für Japan an der für das japanische Klavierlied bedeutsamen Zeit um 1920, für Afrika an dem Liedgesang in Ghana.

Eine vergleichbar umfassende und ambitionierte Geschichte des Liedes hatte es bislang nicht gegeben – man fragt sich, wie man ohne sie auskommen konnte.

(Februar 2008)

Walther Dürr

*BÉNÉDICTE EVEN-LASSMANN: Les musiciens liégeois au service des Habsbourg d'Autriche au XVI<sup>ème</sup> siècle. Tutzing: Hans Schneider 2006. 302 S., Abb., Nbsp.*

Wohl in allen Hofkapellen europäischer Fürstentümer sind im 16. Jahrhundert Musiker aus dem heutigen Belgien und den Niederlanden anzutreffen. Für einen Teilbereich, über Musiker aus Liège und seinem Umland an Habsburger Höfen, hat Bénédicte Even-Lassmann nun eine umfassende Studie vorgelegt, die auf ihrer Abschlussarbeit an der Universität Liège über Jean Guyot de Châtelet aus dem Jahr 1974 beruht. Ein erstes Kapitel liefert einen historischen Überblick zu Liège, der mit einer knappen Darstellung der lokalen Musik im 16. Jahrhundert endet. Kapitel 2 beschäftigt sich unter dem Blickwinkel der Lütticher Musiker mit den Habsburgischen Hofkapellen von Friedrich III. bis zu Mathias; die Höfe der Erzherzöge (insbesondere Ferdinand in Innsbruck und Karl

in der Steiermark) sind mit einbezogen. Das dritte Kapitel ist den Musikern gewidmet: Die Biographien von Jean Deslins, Jean de Chaynée, Adamus de Ponta, Philippe Schöndorff und Gilles Bassenge werden jeweils knapper abgehandelt, Jean Guyot de Châtelet erhält eine umfangreiche Darstellung, der ein Abschnitt über seine Schüler angegliedert ist. Der zweite Teil der Arbeit besteht aus einem Katalog der Kompositionen der abgehandelten Musiker, von denen nicht mehr als drei Messen, 69 Motetten und 13 französische Chansons nachweisbar sind. Dies lässt indes eine vergleichsweise gründliche Beschreibung eines jeden Stücks zu: Dem Textincipit folgt die Aufzählung der Stimmen sowie die Angabe der Quelle(n) bzw. von Editionen. Vollständig abgedruckt wird der Text, dazu kommen Bemerkungen zum Text (Herkunft, Funktion etc.). Eine musikalische Beschreibung berücksichtigt den formalen Aufbau sowie die Tonart; angegeben wird die Herkunft von motivischem Material. In einer „Conclusion“ fasst die Autorin jeweils charakteristische Merkmale der besprochenen Sätze eines jeden Komponisten zusammen. Auch hier nimmt Jean Guyot de Châtelet eine Sonderstellung ein, da die musikalischen Analysen deutlich umfangreicher ausfallen als diejenigen zum Werk seiner Kollegen; statt einer knapp bemessenen „Conclusion“ liefert Even-Lassmann eine Beschreibung der Satztechnik und des Stils Jean Guyots.

Die vom Verlag Hans Schneider gewohnt solide aufgemachte, übersichtlich gegliederte und aufgrund ihrer Anlage auch zum Nachschlagen vorzüglich geeignete Arbeit basiert offensichtlich zum guten Teil auf umfangreichen Archivstudien zu den einzelnen Musikern (die herangezogenen Dokumente sind in der Bibliographie S. 283 ff. aufgelistet). Diverse offenkundige Flüchtigkeiten (vgl. etwa die Schreibungen Schöndorff und Schoendorff, die sich so schon im Inhaltsverzeichnis gegenüberstehen oder die Seitenangabe „p. 151–151“ in Fußnote 459 auf S. 94) fallen da nicht ins Gewicht.

(August 2007)

Bernhold Schmid

*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.)*

Jubiläen, diese verlockend runden Zahlen, mit denen wir historische Entfernungen so sinnfölig meinen ausmessen zu können, ziehen in unserem Geschäft heutzutage geradezu reflexhaft auch eine Vielzahl von Symposien und Kongressen nach sich. Was als Kotau vor der aktuellen Eventkultur eher Naserümpfen hervorrufen mag, bietet indes oft auch die einzige Gelegenheit zu einer intensiven systematischen Beschäftigung mit Figuren oder Phänomenen, die im alltäglichen Forschungsgang eher marginalisiert werden. Zu diesen gehört – immer noch – auch Athanasius Kircher. Denn der Löwenanteil der wirklich relevanten Forschungen zu dieser nicht ganz einfach zu historisierenden Personallie des 17. Jahrhunderts entstand rund um seine großen Sterbe- und Geburtsjubiläen von 1980 und 2002. Immerhin darf sich die Musikwissenschaft rühmen, hier eine gewisse Vorreiterrolle gespielt zu haben: Eine Monographie über Kirchers musikalische Gedanken wurde bereits 1969 publiziert (Ulf Scharlau: *Athanasius Kircher als Musikschriststeller*, Marburg 1969), und *Musurgia universalis* (MU) sowie *Phonurgia nova* (PhN) sind im Gegensatz zu den meisten anderen seiner Schriften längst durch Faksimilia zugänglich gemacht. Dennoch blieb die musikologische Kircherforschung fragmentarisch und auf wenige Details bezogen. Eine Einbettung in größere, die Fachgrenzen überschreitende Zusammenhänge unterblieb meist ebenso wie weitere Versuche zu einer Gesamtschau. Dabei hätten etliche inspirierende wissenschafts- und philosophiegeschichtliche Sondierungen Anknüpfungspunkte genug geboten. Und so muss man es wohl folgerichtig nennen, dass es für den sage und schreibe ersten rein musikwissenschaftlichen Kircher-Kongress – 2002 vom DHI Rom in Kooperation mit der Dresdner Hochschule „Carl Maria von Weber“ durchgeführt – ebenfalls erst eines Jubiläums bedurfte. Die Ergebnisse liegen nun als 38. Band in der Reihe *Analecta musicologica* vor.

Unter Aussparung einiger bereits anderswo publizierter oder nur am Rand zum Thema gehörender Referate sind zwölf Texte versammelt, die sich Kircher und seinen musikalischen Forschungen auf ganz unterschiedliche Weise nähern. Den Beginn macht ein kenntnisreiches Vorwort, das die zentralen Koordinaten für ein adäquates Verständnis des Kircher'schen Wirkens benennt: die methodische wie inhaltliche Anlehnung an die kombinatorische Universalwissenschaft, das Zahlenfundament der Musik, den römischen und jesuitischen Kontext sowie die Zeitgeschichte. Für Kircher, so betonen die Herausgeber mit Recht, ist Musik in erster Linie eine kosmische Wirklichkeit und nicht nur Kunst. Diese Andeutungen führt die folgende, ideen- und philosophiegeschichtliche Einführung in Kirchers Denken durch Thomas Leinkauf, einen Experten für Universalwissenschaft und Kombinatorik im 17. Jahrhundert, fort. Leinkauf verankert die Systemstelle der Musik innerhalb der methodischen Selbstreflexion der frühneuzeitlichen Wissenstheorien und zeichnet unter dem Stichwort der „Matrix“ die reziproken Vernetzungen sämtlicher Themenbereiche im Kircher'schen Œuvre nach. Bedauerlich ist hierbei lediglich, dass der Text unverändert in seiner Vortragsfassung abgedruckt wird.

Die im eigentlichen Sinne musikwissenschaftlichen Texte beschäftigen sich einerseits mit Details der MU, wobei ‚klassische‘ Themen zur Sprache kommen, so in den Texten von Christina Boenicke zum harmonischen Weltbild im 10. Buch und Susanne Schaal-Gotthardt zur Affektenlehre, aber auch weniger beleuchtete wie in Christoph Beck's Beitrag zur exemplarischen Rolle der Kirchenmusik als Subtext der gesamten zehn Bücher oder in Cecilia Campas Ausführungen zur Psalmodie im Vergleich mit Mersenne (durch den starken Fokus auf Mersenne kommt hier der Bezug auf Kircher leider etwas kurz); andererseits ist eine Reihe von Texten übergeordneten Fragestellungen gewidmet (so vor allem der Beitrag von Sebastian Klotz) oder bietet Studien zu Quellen und Kontexten: Patrizio Barbieri handelt über die jesuitische Akustik und Saverio Franchi über die musikalische Ausgestaltung von Baccalaureatsfeiern an den jesuitischen Collegien in Rom.

Interessant etwa sind die von Claudio Annibaldi und Maria Teresa Cinque aus Kirchers



Nachlass zusammengetragenen brieflichen Reaktionen auf Konzeption und Erscheinen der *MU*. Dieser Text stellt zugleich auch generelle Überlegungen zur hier als missglückt verstandenen Rezeption des Werkes an. Doch wäre der etwas voreilig anmutende Schluss, aus der Unterrepräsentation professioneller Musiker unter den Absendern sei eine allgemein kritische Haltung dieser Gruppe abzuleiten, zu diskutieren. Immerhin gibt es eine durchaus bemerkenswerte Auseinandersetzung mit Kircher im Musikschritttum der folgenden Jahrzehnte.

Die Beiträge von Sebastian Klotz („Superando l'abisso fra teoria e prassi“) sowie Michael Heinemann (zum Komponierkästchen u. a. als lullistische Universalssprache) machen sich das Generalthema des Bandes, die „Universalität der Musik“, am nachdrücklichsten zu eigen. Ihnen gelingt es gleichermaßen, in das Kircher'sche System einer harmonikalen Wissenschaft einzudringen, wie die fundamentalen Themen und Probleme zu benennen, auf die die Musik im 17. Jahrhundert eine Antwort geben sollte. Methodisch einfallsreich wie philologisch sensibel (etwa im Vergleich der beinahe wortidentischen Passagen aus *Ars Magnetica*, *MU* und *PhN*) ist auch Rainer Cadenbachs Versuch einer Ehrenrettung von Kirchers Beschäftigung mit der heilenden Wirkung von Musik, in der er zugleich eine bereits einsetzende „Entfremdung“ des Autors zu seinem Inhalt diagnostiziert.

Einen weiteren vielversprechenden Zugriff versucht Daniela Rota in ihrem Beitrag über die musikalischen Anteile der *Magia universalis* von Kirchers treuem Schüler Caspar Schott (ein Autor, der freilich nicht ganz so vergessen und unerforscht ist, wie die Autorin klagt). Zu Recht stellt sie nicht die so oft gestellte, unergiebige Frage nach der Originalität der kumulierten Inhalte in den Mittelpunkt, sondern diejenigen nach dem Wie und Weshalb solcher aufwändigen Gesamtentwürfe im Kontext des immer auch politisch gemeinten Bildungswerks der Jesuiten.

Abschließend lässt sich befinden, dass dem Band aufs Ganze gesehen zwar so etwas wie ein roter Faden fehlen mag. Doch sind in ihm etliche neue Ideen, bedenkenswerte Überlegungen sowie interessante Quellencorpora versammelt, die, so bliebe zu hoffen, ihrerseits zu weiteren Beschäftigungen mit der ebenso schillernden

wie ergiebigen Figur Kirchers anregen könnten.

(Februar 2008)

Melanie Wald

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

33 Jahre nach Erscheinen der *Kleinen Ausgabe* von Peter Ryoms *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis* (Leipzig 1974, <sup>2</sup>1979) liegt nun endlich die große Ausgabe dieses längst als Standardverzeichnis etablierten Werkkatalogs vor. Es waren Faktoren vielfältiger Art, die der Fertigstellung dieser Fassung lange Zeit im Wege standen; umso erfreulicher, dass es dem dänischen Vivaldi-Forscher jetzt vergönnt war, die Ergebnisse seiner nahezu lebenslangen Arbeit an dem Projekt in Gestalt eines umfassenden Werkverzeichnisses vorzulegen.

So sehr man das Ausbleiben der großen Ausgabe immer wieder bedauert hat – aus heutiger Perspektive erweist sich deren spätes Erscheinen eher als ein Vorteil: Die Verzögerung hat dazu geführt, dass der immense Wissenszuwachs, den die Vivaldi-Forschung in den zurückliegenden Jahrzehnten erzielt hat, in das Werk einfließen konnte. Dazu gehören einmal die zahlreichen Neuentdeckungen bislang unbekannter Kompositionen und Quellen; immerhin hat sich die Zahl der im *RV* verzeichneten Werke seit 1974 von 750 auf 809 erhöht (darunter die in den letzten Jahren in Dresden ans Licht gekommenen Psalmvertonungen *Nisi Dominus RV 803* und *Dixit Dominus RV 807*), und es gab so bedeutsame Quellenfunde wie den einer (unvollständig erhaltenen) Partiturabschrift der verschollen geglaubten Oper *Motezuma*. Hervorhebung verdienen aber ebenso die bedeutenden Erkenntnisfortschritte, die in Fragen der Quellenbewertung, der Werkchronologie und der Echtheitskritik erzielt werden konnten. All dies konnte für das ‚große *RV*‘ berücksichtigt werden, das in seinem Informationsstand damit voll auf der Höhe des aktuellen Wissens über das kompositorische Œuvre des Komponisten steht.

Der Zuwachs an Informationen, den das Verzeichnis gegenüber der *Kleinen Ausgabe* bietet, ist in den einzelnen Werkbereichen und auch von Werk zu Werk unterschiedlich groß. Selbst-

verständlich werden in jedem Fall nunmehr die Incipits aller Einzelsätze mitgeteilt, und die Angaben zur Überlieferung sind dahingehend erweitert, dass sämtliche nachweisbaren Quellen mit ihren Signaturen verzeichnet sind. Soweit dazu Erkenntnisse vorliegen, werden bei Abschriften auch die Namen oder die in der Literatur eingeführten Siglen der Schreiber mitgeteilt. Darüber hinausgehende Angaben zu den Quellen beschränken sich auf knappe Mitteilungen über besondere Merkmale wie größere Korrekturen, spätere Eingriffe in den Text u. ä. Darin unterscheidet sich das Verzeichnis deutlich von dem von Ryom 1986 für die Instrumentalwerke vorgelegten Band *Répertoire des Œuvres d'Antonio Vivaldi. Les compositions instrumentales* mit seinen detaillierten Quellenbeschreibungen. Zu jedem Werk sind die vom Istituto Italiano Antonio Vivaldi verantworteten Neuausgaben verzeichnet; einen großen Gewinn bedeuten die in der Rubrik „Bemerkungen“ gebotenen Informationen über die Wiederverwendung von Teilen des musikalischen Materials der betreffenden Komposition in anderen Werken.

Den entschieden größten Zugewinn an Informationen vermittelt das Verzeichnis der Opern, das – mit ‚nur‘ rund vierzig Werken – nicht weniger als ein Drittel des eigentlichen Katalogteils ausfüllt. Was hier an detaillierten Angaben über die einzelnen Werke in ihren verschiedenen Fassungen, über die oft überaus komplizierte Quellenlage, über Entlehnungen von Werk zu Werk u. ä. mitgeteilt wird, geht weit über das hinaus, was man in dieser Hinsicht bisher aus der Literatur erfahren konnte. Allein die Tatsache, dass nunmehr die Notincipits sämtlicher überlieferter Opernarien Vivaldis (auch der einzeln überlieferten und nicht näher einzuordnenden) in einem Nachschlagewerk zugänglich sind, bedeutet einen riesigen Fortschritt, desgleichen die separate Verzeichnung der unterschiedlichen, an jeweils neue Bühnenproduktionen gebundenen Werkfassungen, die sämtlich in ihrem Szenenaufbau und in der Abfolge der Arien verzeichnet werden. Im Falle des *Farnace* sind nicht weniger als sieben Fassungen (RV 711-A, 711-B usw.) nachweisbar, wobei nur zwei Fassungen durch eine vollständig erhaltene Partitur dokumentiert sind. Namentlich in solchen Fällen nehmen die Angaben im Grunde den Charakter

eines komprimiert gefassten Kritischen Berichts an. Dass hierbei das Bestreben, ein Maximum an Informationen auf engstem Raum unterzubringen, die Überschaubarkeit mitunter beeinträchtigt, ist wohl kaum vermeidbar. Auch wenn der Autor sich auf Vorarbeiten unterschiedlicher Art stützen konnte, basieren die hier aufbereiteten Ergebnisse doch zum großen Teil auf seinen eigenen minutiösen Untersuchungen sämtlicher verfügbaren Quellen.

Ein Nachschlagewerk dieser Art, das immer auch Raum für Ermessensentscheidungen lässt, bietet naturgemäß an dieser oder jener Stelle auch Ansatzpunkte für Fragen und kritische Bemerkungen. Dies gilt z. B. für die Angaben unter dem Stichwort „Entstehungszeit“, die „hauptsächlich der vorliegenden wissenschaftlichen Literatur entnommen“ sind (S. IX). Dass bei der Mitteilung solcher Daten eher mit einer gewissen Zurückhaltung verfahren wird, ist durchaus einsichtig; nicht recht nachvollziehbar sind indes das Übergehen relativ sicherer zeitlicher Orientierungspunkte sowie die unterschiedliche Behandlung gleich gelagerter Fälle. Beispiele für solche Inkonsistenzen liefern etwa die Angaben zu den Sonaten und Konzerten, die in Abschriften Johann Georg Pisendels auf italienischem Notenpapier vorliegen, mit hoher Wahrscheinlichkeit also während dessen einziger Italienreise 1716/17 kopiert wurden. In einer Reihe von Fällen ist die Entstehungszeit entsprechend mit „vermutlich ca. 1716/17“ angegeben, mehrmals erfolgt dagegen keine Datumsangabe, und bei dem später (1725) in op. 8 gedruckten Violinkonzert RV 253 wird als terminus ad quem „spätestens 1725“ vermerkt, ohne auf das mutmaßliche Entstehungsdatum der handschriftlichen Quelle hinzuweisen. Hier (wie auch in mehreren weiteren Fällen) wäre ein differenzierterer Eintrag zur Entstehungszeit angebracht gewesen.

Unterschiedlicher Auffassung kann man darüber sein, ob die in Fällen ungesicherter Werkzuschreibung getroffenen Entscheidungen (Verschiebung des betreffenden Werkes in den Anhang; bloßer Hinweis auf zweifelhafte Echtheit; keine ausdrückliche Erwähnung) der Sachlage immer angemessen sind, und ein gewisser Diskussionsbedarf ergibt sich auch hinsichtlich der Behandlung abweichender Werkfassungen. Wenn – wie bei RV 92 – die alternative Besetzung des einen von drei Instrumen-

ten (Violoncello statt Fagott) die Vergabe einer eigenen Nummer (RV 92a) rechtfertigt, sollten dann nicht erst recht signifikante satzinterne Textabweichungen (R 6, RV 222 u. a.) entsprechend ausgewiesen werden?

Zum Vorgehen in solchen Fragen hätte man sich im einleitenden Text einige Aussagen aus genereller Sicht gewünscht. Die weitgehend pragmatische Ausrichtung dieses Textes („Hinweise zur Benutzung“) hat indes zur Folge, dass die Darlegung und Erörterung manches allgemeineren Aspekts sowie wichtiger prinzipieller Vorgaben und Entscheidungen des Autors nicht in zu erwartendem Maße Berücksichtigung finden. So vermisst man z. B. Erläuterungen zur Anordnung der Instrumentalwerke gleicher Besetzung innerhalb einer Tonartgruppe (die in der *Kleinen Ausgabe* dazu gegebenen Informationen werden gewissermaßen vorausgesetzt), und eine Auskunft hätte man auch dazu erwartet, dass und weshalb auf die in der *Kleinen Ausgabe* neben den fortlaufenden RV-Nummern vergebenen systematischen Werknummern (RV 1 = Aa-1.1) verzichtet wurde. Wenn der Einleitungstext hier und da gewisse sprachlich-stilistische Ungeschicklichkeiten erkennen lässt, so ist dies gewiss nicht dem Autor (als einem Nicht-Muttersprachler), sondern dem Lektorat anzulasten.

Bleibt bezüglich des einleitenden Textteils somit der eine oder andere Wunsch offen, so präsentiert sich das neue, ‚große RV‘ in seiner Gesamtheit als ein Nachschlagewerk von hohem Qualitätsstandard. Zu den bereits genannten Vorzügen treten ein Höchstmaß an Zuverlässigkeit im Faktologischen und eine wohl-durchdachte Erschließung durch Übersichten und Register. Dass bei der immensen Fülle des gebotenen Materials auch die große Ausgabe ein handlicher Band geblieben ist, ist eine weitere höchst begrüßenswerte Eigenschaft dieses neuen, lange erwarteten Grundlagenwerkes zu Vivaldi.

(März 2008)

Karl Heller

UTE POETZSCH-SEBAN: *Die Kirchenmusik von Georg Philipp Telemann und Erdmann Neumeister. Zur Geschichte der protestantischen Kirchenkantate in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.* Beeskow: ortus musikverlag 2006. 411 S., Abb., Nbsp. (Schriften zur mittel-

*deutschen Musikgeschichte der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e. V. Band 13.)*

Mit ihrer 2003 an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg verteidigten und für die Drucklegung leicht überarbeiteten Dissertation leistet Ute Poetzsch-Seban einen wesentlichen Beitrag zur Erforschung der Geschichte der protestantischen Kirchenkantate in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Kenntnis dieses Genres war bisher fast ausschließlich durch den Blick auf das Bach'sche Œuvre geprägt, während das Umfeld kaum wahrgenommen wurde. Erst seit Kürzerem holt die Musikforschung dieses Defizit auf, z. B. in der systematischen Erschließung des Telemann'schen Kantatenschaffens, welches nicht weniger als etwa 20 Kantatenjahrgänge umfasst. Der Ansatz der Autorin, sich auf die sechs gemeinsamen Kantatenjahrgänge von Erdmann Neumeister und Georg Philipp Telemann zu konzentrieren, rückt zum einen musikhistorisch gewichtige Werke in den Blickpunkt, zum anderen bringt er Licht in die Entstehung und Ausprägung dieser Gattung.

Erdmann Neumeister (1671–1756), der mit einem Lexikon *De Poetis Germanicis* promovierte und eine über mehrere Jahrzehnte rezipierte Poetik (Erstdruck Hamburg 1707) verfasste, studierte eigentlich Theologie und trat im Jahr 1697 seine erste Pastorenstelle an, ein Amt, das er an verschiedenen Stellen bis zu seinem Tod ausübte. In seiner poetischen und theologischen Versiertheit ist er als einer der besten Dichter für die protestantische Kirchenmusik seiner Zeit anzusehen. Aufgrund seiner Auffassung, dass die damals moderne madrigalische Operndichtung der Musik am meisten angemessen sei, übertrug er als erster diese Dichtungsform auf geistliche Inhalte, nämlich in seinen Jahrgang über alle Sonn- und Festtage *Geistliche Cantaten* (1702), in welchem er jeweils zwei bis drei Arien mit Rezitativen wechseln ließ. Im Jahr 1710 vermochte er es, aus den vier Textgattungen Arie, Rezitativ, (Kirchen-) Lied und Bibelwort (Dictum) bestehende Kantatentexte zu formen, die in Bezugnahme auf die Tageslesung des Gottesdienstes (Perikope) einer kleinen Predigt mit geschlossenem Gedankengang glichen. Dieser erste ‚gemischt-madrigalische‘ Jahrgang, das *Geistliche Singen und Spielen*, wurde vom damals 30 Jahre alten,

den modernen Opernstil äußerst engagiert vorantreibenden Telemann in kongenialer Weise vertont. Neumeisters und Telemanns innovativ-moderne und musikalisch wie dichterisch überzeugenden Jahrgänge bildeten fortan Muster zur Nachahmung und lösten eine enorme Produktion an Dichtungen und Vertonungen von gemischt-madrigalischen Kantatenjahrgängen aus: Diese Form bildete für Jahrzehnte die Hauptform der protestantischen Kirchenmusik.

In einem ersten Hauptabschnitt umreißt Poetzsch-Seban zunächst Leben und Werke der beiden Künstler und ihr Schaffen für die Kirchenmusik im Besonderen. Daraufhin wendet sie sich den Begriffen „Kirchenmusik oder Kantate“ aus zeitgenössischer Sicht zu. Ihre eingehende terminologische Untersuchung macht klar, dass bis etwa zur Jahrhundertmitte unter „Kantate“ nur rein madrigalisch gedichtete Werke aus Arien und Rezitativen verstanden wurden und erst allmählich dieser Begriff auch für die ‚gemischten‘ Kirchenmusiken gebraucht wurde. Weiterhin arbeitet sie die zeitgenössische Argumentation und Definition der „theatralischen Kirchenmusik“ an Schriften Neumeisters und Gottfried Ephraim Scheibels heraus.

Der zweite Hauptabschnitt bespricht kapitelweise in chronologischer Reihenfolge die einzelnen vertonten Jahrgänge. In klarer, methodisch sinnvoller Gliederung werden Texte und Musik voneinander getrennt und in die Gattungen Dicta, Lieder, Rezitative und Arien unterteilt erläutert. Weitere Unterkapitel widmen sich den „Quellen“, „Vertonungen anderer Komponisten“ und „Bedeutung und Rezeption“. Hier kommen die umfangreichen Kenntnisse und die große Vertrautheit der Autorin mit der Materie, die auch Frucht ihrer jahrelangen Mitarbeit am Magdeburger Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung ist, zum Tragen. Mannigfache Informationen zu Entstehung, dichterischen und kompositorischen Verfahren, philologischen Besonderheiten und der Verbreitung der Werke lassen das Phänomen der Kirchenkantate des frühen 18. Jahrhunderts in seinen vielfältigen Bezügen anschaulich hervortreten. Es wird aufgezeigt, dass die Jahrgänge als große zyklische Gesamtwerke anzusehen sind, denen jeweils eine eigene dichterisch-musikalische Konzeption – vor allem in

der großformalen Anordnung der Teilgattungen – zugrunde liegt. So scheinen das *Geistliche Singen und Spielen* und der *Französische Jahrgang* (1715) mit ihren variablen und oft kleingliedrigen Abfolgen der textlich-musikalischen Abschnitte ganz im Zeichen der Experimentierfreude zu stehen, während der *Italienische Jahrgang* (1717/1720) einem weitgehend festgelegten Schema folgt. Dies tut auch der exemplarische von Telemann 1743–1744 in Druck gegebene Jahrgang *Das musicalische Lob Gottes*, der wiederum eine besonders sorgfältige musikalische Ausgestaltung aufweist. Eine Besonderheit ist schließlich der *Lied-Jahrgang* (um 1744?), dessen strophische Liedvorlagen Telemann in den Binnenstrophen figural, z. B. als Arien, vertont. Stichprobenartige Notenbeispiele tragen zu dem Bild bei, das von der Vielfalt, Originalität und dem Ideenreichtum dieser Werke wie von der fortwährenden Suche Telemanns nach neuen Vertonungsformen für die Kirchenmusik entsteht.

Ihre Darstellung der Zusammenarbeit Telemanns mit Neumeister hätte die Autorin allerdings stellenweise etwas vorsichtiger formulieren können: Ein Austausch der beiden über die Gestaltung der Texte ist teilweise belegt, in den meisten Details jedoch nicht dokumentarisch nachweisbar. Auch die Interpretation Poetzsch-Sebans, welche dichterischen und kompositorischen Verfahren im *Französischen Jahrgang* als genuin französisch anzusehen sind (etwa das Verfahren der Verschränkung von musikalisch-textlichen Abschnitten verschiedener Gattungen als Nachahmung des Lully'schen Opern-Rondeaus) ist in der jüngsten Forschung teilweise kontrovers diskutiert worden.

Der Anhang mit tabellarischen Übersichten der Jahrgänge und dem Abdruck der vollständigen Perikopen sowie mehrere Register machen diesen qualitativen Band zu einem hilfreichen Handbuch für die weitere Erforschung von (Telemann'schen) Kantatenjahrgängen, etwa für detailliertere Analysen, auf die dieser Band aufgrund des Umfangs des behandelten Materials verzichten musste. Darüber hinaus ist zu wünschen, dass dieser Band auch der musikalischen Praxis Impulse für die Erkundung dieses interessanten Repertoires geben wird.

(September 2007)

Nina Eichholz

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

Franz Lachner und seine Brüder Ignaz und Vincenz können im heutigen Musikleben als vergessen gelten, in der Forschung spielen sie kaum mehr als eine Außenseiterrolle. Eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit deren Werk anlässlich des 200. Geburtstages von Franz Lachner hat einerseits den Charakter des Willkürlichen – weshalb hätte diese nicht zwischen dem 191. und 192. Geburtstag beginnen können, wenn sie denn ein solches Desiderat darstellt? –, andererseits unterliegt sie dem Verdacht der wissenschaftlichen Reanimation um ihrer selbst willen. Beide Verdachtsmomente, so viel sei vorab gesagt, erweisen sich im Fall der vorliegenden Publikation als unberechtigt. So legt Hartmut Schick in seiner Einführung zunächst die Koordinaten der Untersuchung fest, die sich aus dem Titel ergeben: Die Namen Schubert und Wagner markieren Wirkungszeitraum und geographische Schwerpunkte des Wirkens der Lachner-Brüder (München und Wien) – aber sie verweisen auch auf ein „musikästhetisches Spannungsverhältnis“, nämlich die Fundierung der Musiksprache aus Wiener Klassik und Frühromantik einerseits und musikalischer Fortschrittspartei (Wagner u. a.) andererseits, wobei alle drei „herausragende Vertreter eines Typus des komponierenden Hofkapellmeisters und Operndirektors“, mithin Repräsentanten einer „bürgerliche[n] Musikkultur“ waren (S. 9). Die Erwartung, die somit an den Band gestellt werden darf, ist nicht gering: Erst in der Einbettung der jeweiligen werkästhetischen, -technischen, -praktischen etc. Phänomene in das zeitgeschichtliche und kulturelle Umfeld lassen sich die Voraussetzungen deduzieren, unter denen das Werk der Brüder Lachner zu betrachten ist. So war Franz Lachner – wie Schick weiter ausführt – im übereinstimmenden Urteil der Zeitgenossen

„eine überragende Dirigentenpersönlichkeit“, attestiert wurde ihm eine „spezielle Beethovenkompetenz“, zu der noch „ein neuer Dirigierstil und eine offenbar neue Art von gründlicher Probenarbeit und Orchesterdisziplinierung“ kamen.

Die Reputation des Komponisten Lachner war dagegen uneinheitlich, da er die verschiedenen musikalischen Gattungen in unterschiedlicher Weise bedient hatte: In der Instrumentalmusik blieb er letzten Endes Beethovenianer, als Opernkomponist dagegen war er „durch und durch ein Romantiker“ (S. 14). Hiermit ist die Vorgabe für die unterschiedlichen Beiträge gemacht, aus der eine gattungshaft differenzierte Anordnung der Beiträge unmittelbar folgt – mit Ausnahme allerdings des Eröffnungsvortrags von Harald Johannes Mann über „Die Organisten-, Dirigenten- und Komponistenfamilie Lachner. Genealogie, Biographie, Nachleben“, der in seinem altväterlichen Sprachstil selbst im Jahrhundert Lachners angesiedelt zu sein scheint und auch vor einer Art Verschwörungstheorie nicht haltmacht, nach der die „progressiven wagnerischen Dirigenten [...] die traditionsgebundenen Kompositionen ihrer kunstideologischen Gegenspieler Franz, Ignaz und Vincenz Lachner in den Notenarchiven verstauben“ ließen (S. 25).

Dann aber gewinnt die Darstellung an Profil, was nicht zuletzt durch die Disposition der einzelnen Beiträge in dem vorbildlich aufgemachten Band erreicht wird. So interpretiert Andrea Gott dang Moritz von Schwinds „Lachnerrolle“, eine reichlich zwölf Meter lange Rolle mit Motiven aus dem Leben Lachners, und dankenswerterweise wird die Darstellung durch ein Faksimile der einzelnen Abbildungen ergänzt, ohne die sich ihr Sinn kaum erschließen würde. Am Beispiel der Sonaten Lachners aus dessen Wiener Jahren kann Hans-Joachim Hinrichsen neben deren Abhängigkeit von Franz Schubert auch ihre Defizite aufzeigen, und Andrea Lindmayr-Brandl erläutert anhand des von Lachner instrumentierten Schubert'schen Klaviersatzes zu *Mirjams Siegesgesang* (D 942) den geringen Anteil an Eigeninitiative, den die ansonsten handwerklich souveräne Bearbeitung aufweist. Auch Friedhelm Krummachers vergleichende Gattungsanalyse lässt Franz Lachners Streichquartette nicht gut aussehen – und er versteht dies zutreffend als Abbild einer

„musikgeschichtliche[n] Konstellation [...], die nicht von Großmeistern allein repräsentiert wird“ (S. 132). Wolfram Steinbeck interpretiert Lachners acht zwischen 1826 und 1851 entstandene Symphonien unter dem Moment des Übergangs zur Suite und sieht ihn damit als talentierten, wenngleich an den Erwartungen der Zeit gescheiterten Symphoniker. Seine zehn Orchestersuiten sieht Robert Pascall wiederum im zeitgemäßen Zusammenhang der Verbreitung des Historismus, wobei er sie von oberflächlichen eklektischen Mischungen unabhängig erklärt. Bernd Edelmann interpretiert die beiden Bläserquintette Lachners hinsichtlich Instrumentation, Kompositionstechnik und ihrer formalen Vorbilder bei Schubert und Beethoven, während Birgit Lodes in ihrer umfangreichen Studie seine *Sängerfahrt* op. 33 über die Rekonstruktion der Werkgenese als ersten großen Heine-Zyklus in der Musikgeschichte darstellt.

In ähnlichem Zeitbezug widmet sich Ulrich Konrad der Münchner Bühnenmusik zur Sophokles-Tragödie *König Oedipus* (1852), und Thomas Betzwieser ermittelt anhand der von Lachner hinzukomponierten Rezitative zu Luigi Cherubinis *Medea* (1854) die Problematik der unterschiedlichen, auch national bestimmten ästhetischen Grundlagen beider Komponisten. Im Bereich der Oper behandelt Egon Voss Franz Lachners erfolgreichste Oper *Catharina Cornaro* in einem bemerkenswerten Vergleich mit Halévys *La Reine de Chypre*, der nicht nur das gleiche Sujet, sondern auch das gleiche Libretto in der gleichen Zeit komponierte. Sieghart Döhning sieht Lachners Werk dagegen als singular in der Gattungstradition und problematisiert gattungsgeschichtliche Klischees und den Vergleich mit Richard Wagner. Robert Braummüllers materialreiche Erläuterungen zum „Bühnenbild am Münchner Hoftheater in der Ära Lachner“, Reiner Nägeles Studie zu „Lachners Stuttgarter Bühnenwerken“ und Klaus Döges Untersuchungen zu den Streichungen Ignaz Lachners in Wagners *Lohengrin*, von letzterem als „Verhunzung“ beklagt, dokumentieren ebenso wie Robert Münsters Erstveröffentlichung zweier Wagner-Briefe an Lachner, dass beide Komponisten trotz aller Unterschiedlichkeit einander in einem geschäftsmäßig-höflichen Ton begegnen konnten.

Jürgen Wulf und Wolfgang Sawodny schließ-

lich widmen sich Franz Lachners geistlichem Werk, und Hans-Josef Irmen erläutert die kaum bekannte Rolle Lachners als Kompositionslehrer von Gabriel Josef Rheinberger und Engelbert Humperdinck. In einer knappen abschließenden Übersicht behandelt Andrea Lindmayr-Brandl „Lachners Briefe in der Österreichischen Nationalbibliothek“.

(November 2007)

Manuel Gervink

MANUELA JAHRMÄRKER: *Comprendre par les yeux. Zu Werkkonzeption und Werkrezeption in der Epoche der Grand opéra. Laaber: Laaber Verlag 2006. XII, 460 S., Nbsp. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater. Band 21.)*

Wie ein roter Faden zieht sich Louis-Désiré Vérons Diktum „Comprendre par les yeux“ durch das inhaltsgewichtige Opus magnum von Manuela Jahrmärker, das sich keineswegs ausschließlich auf die Grand opéra konzentriert, sondern eben jene zentrale Opernform in weitreichende kunstästhetische Debatten einbettet, um ihre optische Konzeption und Rezipierbarkeit erneut vor Augen zu führen. Vermutlich war sich Véron der Dimension seiner Forderung nicht in dem gleichen Ausmaß bewusst wie Jahrmärker, die der zentralen Frage eindringlicher szenischer Ausdrucksgestaltungen – neben eingehenden Libretto- und Partituranalysen – auch auf der Basis ausführlicher Erörterungen der zeitgenössischen Phrenologie, Physiologie, Psychologie und Schauspieltheorien nachgeht. Schließlich werden auch kunsthistorische Analysemodelle herangezogen, die gerade die visuelle Komposition von Musik- und Tanztheater-Inszenierungen des 19. Jahrhunderts in frappierender Art und Weise erleuchten. Da mag sich der rote Faden bisweilen in einen Faden der Ariadne verwandeln, der notgedrungen einige labyrinthische Umwege nehmen muss, um sicher an sein Ziel zu gelangen – doch die Exkurse überraschen und überzeugen nicht weniger als die Ergebnisse, die Jahrmärker hierbei gewinnt.

Ausgehend von ihrer profunden Auseinandersetzung mit dem bekanntermaßen gattungsübergreifend arbeitenden Librettisten Eugène Scribe konzentriert sich Jahrmärker in ihrer 2004 am Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth angenommenen und nun im Druck vorliegenden Habilitati-

onsschrift insbesondere auf die Gestaltung gestisch-pantomimischer Ausdrucksbewegungen einzelner Sänger bzw. Tänzer und Gruppenkonstellationen in Großszenen und Tableaux vivants zwecks wirkungsvoller Steigerung der optischen Verständlichkeit. Mit einer raffinierten Kombination aus Quellenakribie und Phantasie spürt sie dabei jenen vermeintlich unwiederbringlich verlorenen Bewegungsmomenten bis hin zum kunstvoll gestalteten Stillstand nach, die dem musikalischen „Text“ doch erst tiefere Sinnhaftigkeit verleihen, das Musik- und Tanztheater in seiner Gesamtheit als akustisch-optisch bewegte und bewegende Kunstwerke in neuem Licht erscheinen lassen. Insofern steht in den detailreichen Analysen vor allem der innere (psychologische) oder äußere (handlungsdramatische) Bewegungsmotiv der Musik im Vordergrund, der in besonderem Maße eben jene multiperspektivische Herangehensweise erfordert, die Jahrmärker in ihrer Studie so virtuos unter Beweis zu stellen vermag.

Nach generellen Vorbemerkungen zu Vérons Diktum im Kontext „zeitgenössischer Wertungen der Körpersprache“ und der „Vergleichbarkeit – Nichtvergleichbarkeit“ von Oper und Ballet pantomime differenziert Jahrmärker die zentralen Darstellungskategorien „Tableau“, „Coup de théâtre“ und „Großszene“ im Theater des 19. Jahrhunderts aus einer gleichermaßen historischen wie theoretischen Perspektive. Hierbei werden nicht nur produktionsästhetische, sondern auch rezeptionsästhetische Fragestellungen angesprochen. Der „Ausdruck und seine Analyse“ aus einem zeitgenössischen wissenschaftlichen, aber auch künstlerischen Blickwinkel und deren delikates Wechselspiel – beispielsweise innerhalb der Ausbildungspläne für Sänger und Schauspieler – sind Gegenstand der folgenden Großkapitel, die mit definitiven Ausführungen zu Gestik und Pantomime („Begriffsfelder“ und „Klassifizierungen von Bewegungen und allgemeine Einzelanweisungen“), Erörterungen von „Arten und Typen“ pantomimischer Anweisungen in den Livrets de mise en scène sowie zur „physiologisch korrekten Bewegung“ und „Realitätseffekten“ im Theater des 19. Jahrhunderts schließen.

Von der grundsätzlichen Feststellung ausgehend, dass ein Sujet bei seiner Verarbeitung in unterschiedliche Gattungen gerade in Hinblick

auf die „szenisch-optische Vermittlung der Handlung“ „gattungskonstitutive Normen und Prinzipien“ (S. 165) deutlich hervortreten lässt, widmet sich Jahrmärker Opéra comique-Inszenierungen, die anschließend in Ballets pantomimes umgeformt wurden – und umgekehrt –, wobei die jeweiligen Transformationsprozesse an einzelnen Beispielen anschaulich dargestellt werden. Auf der Basis einer Gegenüberstellung von Scribe/Daniel François Esprit Aubers Grand opéra *Le Lac des fées* (Paris 1839) und Antonio Guerra/Auber/Jean-Baptiste Nadauds „Phantastischem Ballett“ *Der Feen-See* (London 1840/Wien 1842) sowie Filippo Taglioni/Auber/Franz Kellers „Großem Ballett“ *Der Zauberinnensee* (St. Petersburg 1840) werden zudem Gattungskonvergenzen eingehend besprochen.

In den drei analytischen Großkapiteln widmet sich Jahrmärker schließlich eigens der Grand opéra, Ballet pantomime und Opéra comique und ihren gattungsspezifischen Visualisierungsmitteln. Gleichermäßen überzeugend und ansprechend ist auch hier ihr Ansatz, von einzelnen Fallbeispielen auszugehen (unter anderen Scribe/Fromental Halévys *La Juive*, 1835, Scribe/Giacomo Meyerbeers *Le Prophète*, 1849, Scribe/Joseph Mazilier/Aubers *Marco Spada*, 1857, Scribe/Aubers *Haydée*, 1847, oder Scribe/Halévys *La Fée aux roses*, 1849) – bedauerlich ist allein, dass für die vielen Notenbeispiele generell Klavierauszüge herangezogen werden, an denen die für die akustischen Farbgebungen zwecks optischer Verständlichkeit so wesentlichen Orchestrierungsfragen nur zu erahnen sind. Dabei ist es Jahrmärkers besonderes Verdienst, auf die Bedeutsamkeit von „Parties de Ballet“ als einer spezifischen Quellensorte hinzuweisen, die für die Zuordnung der musikalischen Abläufe zum Handlungsgeschehen aufschlussreiche Textierungen enthält und vermutlich vor allem zur Erarbeitung der Choreographie erstellt wurde. Die Parties bieten gerade in der Gegenüberstellung mit den Szenarien bzw. Libretti eine wichtige Informationsquelle zur musikalischen Entschlüsselung der Ballets pantomimes, wie Jahrmärker wiederum eindrucksvoll aufzuzeigen vermag – doch auch hier wird sich der mit diesem Quellentypus nicht vertraute Leser vermutlich eine Abbildung eines Partie de Ballet-Ausschnitts wünschen. Nicht ganz unproblematisch ist zudem

Jahrmärkers Verwendung des Begriffs „Sinfonisches Ballett“ (S. 300, 332, 356), der sich hier ausschließlich auf die musikalische Komposition eines Balletts im ausgehenden 19. Jahrhundert bezieht, somit wesentlich enger gefasst ist als sein Verständnis vor dem Hintergrund der Choreographiegeschichte des 20. Jahrhunderts.

In Anbetracht der insgesamt äußerst ergiebigen Studie sind das jedoch zu vernachlässigende Kleinigkeiten: In ihrem methodischen Ansatz, einer faszinierend weit gespannten Kontextualisierung musiktheatraler Phänomene, und in ihren Argumentationen, die durch anschauliche Detailanalysen untermauert werden, bietet Jahrmärker eine im besten Sinne interdisziplinäre Arbeit – (meilen)weit davon entfernt, sich mangels profunder Fachkenntnisse in Allgemeinplätzen verschiedenster Disziplinen zu verlieren.

(September 2007)

Stephanie Schroedter

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

CHRIS WALTON: *Richard Wagner's Zurich. The Muse of Place*. Rochester – New York: Camden House 2007. 295 S., Abb.

Zwei fast gleichzeitig erschienene Studien widmen sich den Jahren, die Richard Wagner von der Flucht aus Dresden (1849) bis zur Flucht aus der Schweiz (1858) in Zürich verbrachte: Jahre, in denen er wichtige Kunstschriften und die *Mittheilung an meine Freunde* verfasste sowie substanzielle Fortschritte am *Ring des Nibelungen* verbuchen konnte; ein Lebensabschnitt aber auch, in dem er sich vom deutschen Kulturleben abgetrennt fühlte und trotz der Begeisterung für die Schweizer Landschaft häufig unglücklich war. Eva Hanke nimmt sich in ihrer Dissertation vor allem der ersten Periode bis 1853 an. Sie beginnt mit der Situation des politischen Flüchtlings und zeigt, wie Wagner mit der Hilfe einflussreicher Freunde rasch Fuß fasste. Er entfaltete eine umfangreiche Dirigiertätigkeit und legte mit seinem Musikfest 1853 die Grundlagen zu seiner Festspielidee. Die Autorin geht auf die Rolle der Presse, Wagners Programmpolitik, seine Selbstinszenierung und Sonderstellung als Dirigent, über-

haupt auf seine Beziehungen zum öffentlichen Kulturleben ein. Die Betrachtung einer regionalen Musikgeschichtsschreibung aus kulturgeschichtlicher Perspektive wird mit dem von Rudolf Vierhaus geprägten phänomenologischen Begriff der „Lebenswelt“ gekoppelt, so dass sich aufgrund von umfangreichen Recherchen, die sich von der schweizerischen Flüchtlingspolitik bis hin zu Kritiken von ihm dirigierter Konzerte und Opern erstrecken, ein farbiges Bild seiner Tätigkeiten ergibt. Es passt zu den Widersprüchen im Leben dieses Künstlers, dass er in den Zürcher Jahren, die zu den produktivsten und wegweisendsten in seinem künstlerischen Schaffen zählen, unter der Isolierung litt. Die Klagen über seine „Einöde“ könnten auch mit seiner recht trostlosen Ehe zusammenhängen sowie mit der unerfüllten Liebe zu Mathilde Wesendonck. Dieser doch gleichfalls zur Lebenswelt gehörende Bereich wird von der Autorin weitgehend ausgespart.

Nicht so bei Chris Walton, der viele Jahre lang in Zürich über Wagner forschte und daher aus dem Vollen schöpft. Im Gegensatz zu Hanke, die ihre Dissertation grundsolide konzipiert und aufgebaut hat, widmet er die einzelnen Kapitel einem jeweils anderen Thema, überspringt Zeit und Raum und verbindet kühn selbst das Privateste mit Wagners Schaffen, wobei er souverän auf eine weit gefächerte Sekundärliteratur zurückgreift. Verbindungen zwischen den Natureindrücken Wagners in der Schweiz und einer möglichen musikalischen Umsetzung werden geknüpft, ohne je etwas zwanghaft beweisen zu wollen. Seine Vergleiche zwischen Musikstücken von Zeitgenossen mit Kompositionen Wagners mögen weit hergeholt erscheinen, die zahlreichen Begegnungen und Berührungen, die Walton zwischen den zeitgenössischen Komponist(inn)en (Hünerwadel, Baumgartner, Kirchner und Eschmann) und Wagner aufspürt und denen er minutiös nachgeht, sind es nicht. Als innovativ kann seine These gelten, wonach Mathilde Wesendonck aufgrund eigener schriftstellerischer Ambitionen in einem durchaus selbstbewussten Dialog „the driving force behind the artist's creativity“ war (S. 211): Sie übte Walton zufolge Macht über Wagner aus, so wie später über Theodor Kirchner, der ihr feurige Liebesbriefe schickte. Es mutet an anderer Stelle eher seltsam an, wenn Walton eine Parallele zwischen dem Rigi-Ge-



spenst (eine Erscheinung auf dem beliebten Berg Rigi, die Minna und Richard Wagner wahrnahmen) und späteren Bühnenbildern herstellt, aber angesichts der ungewohnten Querverbindungen im Denken Wagners haben solche Verknüpfungen und Assoziationen durchaus ihre Berechtigung. Auch wenn Walton, wie er selbst zugibt, ab und zu am Rande philologischer Haarspalterei operiert (S. 90), sind seine Schlussfolgerungen meist erfrischend und öffnen neue Türen.

Beide Arbeiten ergänzen sich somit und liefern Archiv- und gedankliches Material für eine weitere Auseinandersetzung mit einem Künstler, dessen Leben und Werk die Wissenschaft unvermindert fasziniert. Und der Stadt Zürich steht die neue Rolle als „Muse“ des Meisters nicht schlecht.

(Februar 2008)

Eva Rieger

*JOHANNES BEHR: Johannes Brahms – Vom Ratgeber zum Kompositionslehrer. Eine Untersuchung in Fallstudien. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. 426 S., Abb. (Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Band 6.)*

Kein Komponist des 19. Jahrhunderts wird so sehr – und zu Recht – mit einem ausgeprägten Metierbewusstsein in Verbindung gebracht wie Johannes Brahms. Als Instanz in Fragen des Kompositionshandwerks galt er schon seinen Zeitgenossen, die ihn darum immer wieder als Ratgeber, Gutachter und Lehrer bemühten. Umso erstaunlicher mutet es zunächst an, dass das Thema „Brahms als Kompositionslehrer“ die Forschung bislang nur am Rande beschäftigt zu haben scheint. Johannes Behrs Studie setzt hier an: Sie erkundet Ausmaß und Erscheinungsform von Brahms' Tätigkeit als Kompositionslehrer im weitesten Sinne, wobei sie neben dem bekannten Fall Gustav Jenner auch andere, bislang weitgehend unbekannte Namen anführt. Ihrer Fragestellung kommt dabei zugute, dass sie Begriff und Tätigkeit des Kompositionslehrers im Hinblick auf Brahms sehr weit fasst und dessen Gutachtertätigkeit für diverse Kompositionsstipendien und Preis-ausschreiben ebenso berücksichtigt wie fallweise Stellungnahmen im Bekanntenkreis. In dieser Ausweitung der Quellenbasis und ihrer extensiven Dokumentation liegt denn auch eine der Stärken der Arbeit.

Gegliedert ist sie in fünf Teile, deren erster und zweiter sich mit Brahms' Rolle als Ratgeber im Freundeskreis (mit Fallstudien zu Julius Stockhausen, Heinrich von Herzogenberg, Richard Heuberger und Robert Fuchs) bzw. als öffentlicher Ratgeber (u. a. gegenüber Hugo Wolf, Wilhelm Kienzl und Iwan Knorr) befassen. Im Falle Wolfs macht Behrs minutiöse Rekonstruktion der Begegnung die Beweggründe transparent, die jenen veranlassten, Brahms um Rat anzugehen. Gleiches gilt für Wilhelm Kienzl, wenngleich bei beiden vieles im Bereich (plausibler) Vermutungen verbleibt: Einzelheiten über den Inhalt von Brahms' Kritik an den ihm vorgelegten Werken (die in beiden Fällen niederschmetternd war) sind aufgrund der Quellenlage nicht oder nur sehr pauschal eruiert. Dafür aber kommen andere Aspekte zum Tragen, so z. B. die soziale Dimension der Brahms zugewiesenen Rolle als kompositorische Autorität, die einerseits von diesem erwartet und goutiert wurde (so im Zusammenhang mit Robert Fuchs und Eduard Behm), die aber andererseits im engeren Bekanntenkreis, namentlich gegenüber Heinrich von Herzogenberg, zu einer wahren Zumutung werden konnte und ihm diplomatische Verrenkungen abnötigte, die sich nicht ohne Komik lesen. Einfacher hatte er es da in seiner – im dritten Teil der Arbeit ausführlich dokumentierten – Funktion als Gutachter und Preisrichter beispielsweise für das Künstlerstipendium des Königlich-Kaiserlichen Ministeriums für Kultus und Unterricht oder für den Beethoven-Kompositionspreis der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Behrs umfassende Darstellung (die sich allerdings manchmal in Details verliert) erschließt hier ein reiches Quellenmaterial, das Brahms' durchaus machtbewusstes Agieren bei der Vergabe von Fördergeldern zeigt. Über den Kompositionslehrer, gar über grundlegende Aspekte seines kompositorischen Denkens schweigt es sich naturgemäß aus.

Anders dagegen die Erinnerungen des Komponisten Eduard Behm, denen sich der kurze vierte Teil widmet: Für die Frage nach dem Inhalt von Brahms' Kompositionsunterricht böten sie einige bemerkenswerte Ansatzpunkte, so dass man die Entscheidung des Autors, Behms Schülerschaft ausschließlich unter der soziologischen Perspektive eines Meister-Jünger-Verhältnisses zu behandeln, bedauern muss.

Der umfangreiche letzte Teil gehört schließlich dem Brahms-Schüler Gustav Jenner. Und hier wird nun tatsächlich versucht, anhand des Vergleichs von frühen mit späteren Fassungen ausgewählter Werke (Liedern, Klaviervariationen und der *Violinsonate* op. 8) die Inhalte seines Unterrichts bei Brahms zu erschließen. Die dabei gewählte Vorgehensweise, Jenners Erinnerungen an den Unterricht bei Brahms zu konkretisieren, „seinen allgemeinen Ausführungen exemplarische Einzelfälle gegenüberzustellen“ (S. 281), ist keineswegs fruchtlos, muss jedoch eingeständenermaßen hypothetisch bleiben. Dies auch deshalb, weil – um das Beispiel der *Violinsonate* op. 8 aufzugreifen – weder der Zeitpunkt ihrer Umarbeitung feststeht noch geklärt ist, ob zwischen der Brahms vorgelegten Erst- und der Druckfassung von 1903 weitere Zwischenstadien existiert haben.

„[E]ine Art ‚Kompositionslehre‘ von Brahms“ (S. 12) kann die Studie also nicht liefern, weil schon die Quellenlage es einstweilen nicht hergibt: Die philologische ‚smoking gun‘, ein etwaiges Manuskript eines Schülers mit Korrekturen von Brahms' Hand, scheint bislang nicht gefunden. Auf werkanalytischem Wege ließen sich aber doch noch weitergehende Einsichten gewinnen, z. B. durch einen genaueren Vergleich des im Eingangskapitel kursorisch behandelten Liedes von Julius Stockhausen und seiner Brahms'schen Rekomposition. Es macht andererseits eine der Stärken des Buches aus, diese Leerstelle anzuerkennen und nicht mit pauschalen Aussagen zu verdecken. Es regt dazu an, den mit ihm erreichten Forschungsstand zu überschreiten: Das ist viel.

(Dezember 2007) Markus Böttgermann

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.)

Gegenstand der Arbeit sind Kompositionen Paul Hindemiths aus den Jahren zwischen 1917 und 1922: Die drei *Gesänge für Sopran und Orchester* op. 9, die drei Einakter *Mörder, Hoffnung der Frauen, Sancta Susanna* und *Das Nusch-Nuschi* sowie der Liederzyklus *Die junge Magd* op. 23,2. Die Autorin verfolgt dabei das Ziel, die genannten Werke in dem Maße als

expressionistische zu erweisen, wie sich in ihnen Bezüge zum Kontext eines spezifischen „Frankfurter Expressionismus“ just dieser Jahre ergeben. Es geht also um die Offenlegung und den Nachvollzug von Vernetzungen zwischen einem Teil von Hindemiths Frühwerk und dem kulturellen Umfeld, in dem es entstand. Das geschieht mit einem Schwerpunkt auf dem Opern-Triptychon und im Wesentlichen anhand dreier Aspekte: der Textwahl, der Inszenierung der drei Einakter bei ihrer Frankfurter Erstaufführung im März 1922 und ihrer Rezeption in der Presse. Hinzu kommen analytische Betrachtungen der Werke unter der Fragestellung, inwieweit „dieser Kontext für die Vertonungen von Bedeutung ist“ (S. 69).

Was die Textwahl betrifft, so kann die Arbeit einmal mehr zeigen, dass Hindemith hier durchaus nicht weniger künstlerische Sensibilität zeigt als andere Komponisten; seine Quellen – für Oskar Kokoschkas *Mörder, Hoffnung der Frauen* die Reihe *Der jüngste Tag* des Leipziger Kurt Wolff Verlags, für August Strammss *Sancta Susanna* der erste Band der von Herwarth Walden edierten Gesamtausgabe, für *Das Nusch-Nuschi* Franz Bleis bei Georg Müller in München erschienener Band *Das schwere Herz* – weisen jedoch ebenso wenig wie die gewählten Autoren auf einen spezifischen Frankfurter Kontext hin. Die Möglichkeit, dass Hindemith durch lokale Publikationen oder Hinweise aus seinem Bekanntenkreis auf sie aufmerksam wurde, wird allerdings eingeräumt. Ergiebiger ist der Aspekt der Inszenierung: Als „Frankfurter Expressionismus“ gelten der Theaterwissenschaft die Frankfurter Bühnenproduktionen zwischen 1917 und 1922, maßgeblich getragen von einer bestimmten personellen Konstellation (insbesondere Rudolf Weichert als Regisseur und Ludwig Sievert als Bühnenbildner). Zumal Sieverts Beteiligung an der Frankfurter Aufführung der drei Einakter (seine Bühnenbilder sind im Abbildungsteil der Arbeit wiedergegeben) dient als Argument, Hindemiths Werke in diesen Kontext einzureihen. Andererseits erlebten zwei der drei Stücke ihre Uraufführung nicht in Frankfurt, sondern in Stuttgart in der Inszenierung Oskar Schlemmers, was eher für eine Koinzidenz als für einen engen kontextuellen Zusammenhang zwischen Hindemiths Triptychon und dem „Frankfurter Expressionismus“ spricht. Hin-

sichtlich der Rezeption macht die Arbeit schließlich eine Gleichzeitigkeit von institutioneller Etablierung des Expressionismus und seiner ästhetischen „Überwindung“ aus. Diese Denkfigur findet sich sowohl in Theodor W. Adornos Besprechung als auch in überregionalen Rezensionen, wobei insbesondere in der Hindemith'schen Musik eine Verabschiedung des Expressionismus erkannt wird. Sie wirkt mithin auch andernorts rezeptionsbestimmend.

Statt von einem „Frankfurter Expressionismus“ sollte man also wohl besser von einem ‚Expressionismus in Frankfurt‘ sprechen. Inwieweit dieser für Hindemiths Schaffen eine Rolle spielt, hängt von seiner inhaltlichen Bestimmung ab, zu der auch die Betrachtung des lokalen Kontexts etwas beisteuern kann.

(Dezember 2007) Markus Böttgermann

*FLORIAN HEESCH: Strindberg in der Oper. August Strindbergs Opernpoetik und die Rezeption seiner Texte in der Opernproduktion bis 1930. Göteborg: Göteborgs universitet, Institutionen för kultur, estetik och medier 2006. VI, 506 S., Abb., Nbsp. (Schriftenreihe des Instituts für Musikwissenschaft der Universität Göteborg. Nr. 83.)*

Eine anspruchsvolle methodologische Einleitung und neun monographische Studien zu Opernprojekten unter dem Einfluss von August Strindbergs Dramen ergeben eine beachtliche gedankliche Dichte und einen für eine schwedische Dissertation bemerkenswerten Umfang von über 500 Seiten (ohne Register oder andere Anhänge, Verzeichnisse o. ä.). Im ersten Teil beeindruckt die Intensität des Umgangs mit literaturwissenschaftlichen Diskursen und Terminologie. Ohne Zweifel trägt diese Arbeit zur Selbstreflektiertheit der Opern- und Librettoforschung bei. Manches sollte man auch als Diskussionsangebot auffassen. So überrascht etwa die Art der Erläuterung des „eindeutigen“ und „kaum einer Erklärung“ bedürftigen Opernbegriffs (S. 6), zumal von einer nicht immer offen artikulierten, aber gewiss begrußenswerten Distanzierung von Carl Dahlhaus' „Operntheorie“ (so mein Eindruck) begleitet. Gerade im Falle Strindbergs überrascht mich jedoch die strikte Ausblendung des offenen Musiktheaterbegriffs sowie der Theatermusik.

Der Grund muss der später eingeführte und zentrale Begriff des „Medienwechsels“ sein, denn dafür benötigt der Autor getrennte mediale Ebenen, „distinkte Medien“ (S. 39 ff.). Abgesehen von der Schauspiel- und Theatermusik, deren konzeptuelle Berücksichtigung gerade bei Strindberg auch zu ganz anderen Akzenten führen könnte, wird die Zeitspanne des monographisch behandelten Materials (Opern von Axel Strindberg, Ture Rangström, Julius Weismann, Julius Röntgen, Paul Hindemith, Richard Strauss und Arnold Schönberg) von 1905 bis 1930 weniger systematisch als vielmehr als historisch wichtigste Phase der Strindbergrezeption (zumal in Deutschland) erklärt.

Wie wichtig geschlossene Medienebenen für die Logik der Arbeit sind, wird deutlich, wenn Heesch schreibt (S. 39): „Indem Opern gegenüber Dramen über die zusätzliche Ebene der Musik verfügen, unterscheidet sich ihre mediale Struktur signifikant, so dass es Sinn macht, sie als distinkte Medien zu begreifen. Dementsprechend ist die Veroperung eines Dramas eine intermediale Transformation.“ Eine Transformation setzt einen Gegenstand voraus. Wer dagegen von offenen Textgattungen ausgeht und auch bei Dramen die Möglichkeit der Musikalität (ob bei Shakespeare oder Strindberg) nicht grundsätzlich ausschließt (anders Heesch, S. 43: „Dramen sind aufzuführende Texte, Opern aufzuführende Text-Musik-Kombinationen“), sieht fließende Übergänge.

Allein die texttheoretische Debatte gestaltet sich, zumal wenn so ernst genommen wie hier, erwartungsgemäß komplex, so dass der Autor an manchen Stellen wohl die Notbremse ziehen musste. So bleibt der gewiss nicht unwichtige Hinweis auf Carolyn Abbates Überlegungen zu den dramaturgischen und musikalischen Rollen der Opernfiguren lediglich ein Reflex ohne Konsequenzen (S. 46).

Trotzdem sollten die einleitenden 70 Seiten zur Pflichtlektüre der Operntheoretiker und -analytiker werden, und auch die folgenden 40 Seiten zu Strindbergs eigener Opernpoetik reagieren auf Desiderate, indem sie uns Strindberg als Theoretiker und Essayisten vorstellen. Erstaunlich wenig ist hierzulande bekannt von diesem führenden Modernisten. Nur dessen Berliner Symposien „Zum schwarzen Ferkel“ als eine sehr spezielle Form der „intermedialen Kulturgeschichte“ des Nordens und der Spree-

metropole sind als Anekdote weit verbreitet. Heesch stellt nun also theoretische Fragmente und kleine Abhandlungen vor, verzichtet aber oft auf deutsche Übersetzungen. Manchmal ist Schwedisch verständlich, aber etwa der Titel „Det Ondas musikaliska Representant“ oder aber auch der Ausdruck „onatur alltigenom“ dürften sich einigen Lesern erst mithilfe des Wörterbuches erschließen.

Im Kapitel über Strindbergs Poetik ist es natürlich nicht mehr möglich gewesen, die Schauspielmusik als Problem auszuklammern. Besonders hervorgehoben wird *Kronbruden* – „Schauspiel oder Singspiel?“ (S. 73 ff.). Auch Harriet Bosse wird erwähnt, die im Falle eines anderen wichtigen Projekts, nämlich *Svanevit*, zu der am Ende übrigens Jean Sibelius die Musik komponieren durfte, ebenfalls zumindest als „Muse“ der Forschung aufgefallen ist. Behandelt wird in diesem Kapitel auch die allgemeine Frage „Strindberg und die Musik“. Noch ausführlicher hätte dieser Teil wohl werden müssen, wenn nicht auch hier die Frage im Vordergrund gestanden hätte, „wie er [Strindberg] über die Vermittlung und die mediale Transformation seiner Werke dachte und sich dafür engagierte“ (S. 69). Wenn es stimmt, dass Strindberg das an Frau Bosse gewidmete Drama *Svanevit* eigentlich hätte selbst vertonen wollen, aber Dank Frau Bosses Intervention die Aufgabe einem Profi überließ, bedürfte Strindbergs musikalische Bildung näherer Beleuchtung. Auch Heesch bezeichnet ihn als einen Dilettanten, der „zum Beispiel“ Klavier spielte (S. 70). Zur „Intermedialität“ des Künstlers zählt zudem sein Interesse für die Malerei, das ebenfalls (meines Erachtens) ermutigt, den Werk- und Textbegriff von anderen als „distinkten“ Gestalten abzuleiten. Die komplexe Intermedialität wird natürlich auch dort deutlich, wo Strindberg Musik in seinen literarischen Werken thematisiert, was oft geschieht.

Während Ausführungen zu den nahezu unbekanntem Opern von Axel Strindberg, Julius Weismann u. a. schon allein als Pionierarbeit zu würdigen sind, gilt es im Falle von Schönberg u. a. bereits vorliegende Forschung zu berücksichtigen, was Heesch auch leistet. Blickt man am Ende auf die zweiten Seiten „Ausblick“ als Zusammenfassung, wird klar, dass die theoriellastige, aber als Theorie nicht ganz „runde“ Einleitung als Klammer dienen soll, die die

Einzeluntersuchungen beinahe im Stil einer kumulativen Dissertation zusammenhält oder zumindest vom Umfeld abgrenzt. Das ist natürlich auch legitim. Weil das Thema aber auch unter historiographischen Gesichtspunkten wertvoll erscheint, vermisste ich zwei Maßnahmen: einen Ausblick mit Erkenntnischarakter und einige Register, die die Würde des Buches als eines brauchbaren Grundlagenwerks etwas markanter akzentuieren würden. Wenn der Autor gegen Ende aber zugibt: „Strindberg in der Oper“ – das ist eine Geschichte in vielen verschiedenen Fäden, die mal mehr, mal weniger miteinander verknüpft sind“ (S. 480), betont er den geschichtswissenschaftlichen Grund der Untersuchung. Angesichts der vorausgehenden Ausführungen wäre eine Vertiefung der theoretischen Positionen und eine Zusammenfassung der mithilfe der Theorie gewonnenen fundamentalen Erkenntnisse als Abschluss überzeugender als die Erläuterung der Liste wichtigster Strindberg-„Veroperungen“ bzw. „Operntransformationen von Strindbergtexten“ und „markierter hypertextueller Transformationen“ bis 2005 (S. 480 f., zu ergänzen etwa durch Ilkka Kuusistos *Fröken Julie* von 1993).

(November 2007)

Tomi Mäkelä

MISHA ASTER: „Das Reichsorchester“. *Die Berliner Philharmoniker und der Nationalsozialismus. Mit einem Vorwort von Wolf LEPE-NIES.* München: Siedler Verlag 2007. 400 S.

Die Geschichtswissenschaft, die im Gegensatz zur Musikwissenschaft kein bequemes Rückzugsgebiet einer angebliehen, sich allen sozialen Determinanten entziehenden ‚reinen‘ Musik besitzt, war wesentlich früher gezwungen, das starre Bild eines auf wenige politische Machthaber verkürzten, stilisierten Nationalsozialismus zu hinterfragen. In dieser erweiterten Sichtweise der sozialen und politischen Umstände erweist sich der Nationalsozialismus als ein geschichtliches Phänomen, das nicht nur auf die NSDAP-Regierungszeit in den Jahren 1933 bis 1945 beschränkt bleibt, sondern sich auch weit vor das Gründungsjahr der Partei im Jahr 1920 sowie der darauf folgenden begrifflichen Prägung ausdehnt und sich in der Geschichte der vom Nationalismus gekennzeichneten Zeit vor dem Ersten Weltkrieg verliert.

Durch den Titel „*Das Reichsorchester*“. *Die Berliner Philharmoniker und der Nationalsozialismus* trägt der Autor genau den beiden Sichtweisen auf den Nationalsozialismus Rechnung. Zum einen geht es ganz allgemein um einen Teil der Geschichte der Berliner Philharmoniker. In diesem Sinn wird der Hauptteil des Buchs durch das Kapitel 1 „Der Weg zum Reichsorchester“ und ein Epilog-Kapitel „Erbe des Reichsorchesters“ eingerahmt und verweist dadurch auf die erstaunlich homogene geschichtliche Kontinuität des Orchesters vor 1933 und nach 1945. Zum anderen geht es aber auch um die von Wolf Lepenies im Vorwort bezeichnete „fast symbiotische Beziehung zwischen dem nationalsozialistischen Staat und dem Orchester“ (S. 11) und damit der ausnehmenden Rolle als „Reichsorchester“ unter der direkten Einflussnahme von Joseph Goebbels' Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda ab dem Jahr 1933.

Von den beiden chronologischen Rahmenkapiteln unterscheidet sich die Gestaltung der restlichen thematischen Kapitel: „2. Die Orchestermusiker als musikalische und politische Gemeinschaft, 3. Die wechselnde finanzielle Situation des Orchesters, 4. Die verschiedenen Aufführungsorte und Zuhörer des Orchesters, 5. Künstlerische und politische Beschränkungen der Programmgestaltung des Orchesters; verbannte und gefeierte Komponisten, Dirigenten und Solisten. Schließlich 6. Die internationalen Tourneen des Orchesters als Synthese vorher behandelter Bereiche und Kristallisationspunkte der gefährlichen Dualität von Propagandadienst und künstlerischer Vollendung“ (S. 35). Nach Aster soll durch diese Vorgehensweise, „sich Kapitel für Kapitel in thematischen Komplexen durch die Geschichte zu bewegen, [...] ein Muster paralleler Stränge und einander überlagernder Themen entstehen, das einen kumulativen Eindruck von den historischen Personen und ihrer unruhigen Epoche bietet“ (S. 35).

Die thematische Schwerpunktsetzung bei der höchst verdienstvollen, hauptsächlichen Bezugnahme auf bisher nicht gesichtetes Archivmaterial ist ein sehr gelungener Ansatzpunkt. Gleichwohl stellt sich dem Leser der „kumulative Eindruck“ an manchen Stellen als eine ‚Akkumulation‘ von Informationen dar, die von Aster bezeichnete „unruhige Epoche“

offenbart sich teilweise eher als uneinheitliche Zusammenknüpfung verschiedenster Quellen, wodurch dem Leser streckenweise der rote Faden entgleitet. Möglicherweise hätten Unterteilungen in kleinere schwerpunktmäßige Unterkapitel diesem Eindruck entgegenwirken können. Die Entscheidung, die Anmerkungen als Endnoten in den Anhang zu stellen, bietet dem Leser zwar ein schöneres Bild des Fließtextes, erschwert aber – vor allem angesichts der umfangreichen Quellenfülle – ihre Sichtung, da man ständig umblättern muss. Auffallend ist Asters Dokumentation der NSDAP-Mitgliedschaften, die er nicht direkt anhand der Zentral- bzw. Gaukartei belegt, sondern immer indirekt über Bezugnahme zu Sekundärliteratur und Äußerungen zweiter Personen über eine Mitgliedschaft. Oswald Kabastas Parteizugehörigkeit wird gar nicht durch die Quellen belegt (vgl. S. 249). Der Rezensent fragt sich, ob die NSDAP-Mitgliedschaften der Berliner Musiker nicht anhand der Primär-Dokumente belegbar sind, ob es sich um dezente Zurückhaltung gegenüber den Angehörigen handelt oder ob es mit der geringen Bedeutung zu tun hat, die der Autor der Partei-Mitgliedschaft beimisst. Zur besseren Nachvollziehbarkeit der Argumentation wäre es bei manchen Quellen hilfreich gewesen, weitere Erklärungen zu den wenig aufschlussreichen Archiv-Kürzeln anzufügen bzw. Schlüsseltexte gar in Gänze in einem Anhang anzufügen. Die dreiseitige kurze Bibliographie beinhaltet die auf das Thema konzentrierte Literatur. Zwar gibt es ein Personenregister, ein Sachregister hingegen fehlt. In Hinblick auf den Verzicht einer strikt-chronologischen Darlegung des Arguments erweist sich eine Zeit-Tabelle im Anhang als sehr hilfreich. Eine Auflistung der Orchester-Musiker hätte diese Tabelle sinnvoll ergänzen können.

In der Konzentration auf das Wesentliche, nämlich die Geschichte des Orchesters, verzichtet Aster weitestgehend auf längere Ausführungen und Erklärungen zu den allgemeinen politischen und geschichtlichen Ereignissen. Die Erfassung der Kompetenzen einzelner Einrichtungen und der Aufgabenbereiche verschiedener NS-Politiker erfordert beim Leser gute Vorkenntnisse. Der Außenblickwinkel auf Wilhelm Furtwängler aus der Warte des Orchesters eröffnet eine ganz neue Zugangsweise zur Biographie des Dirigenten.

Klugerweise entzieht sich Aster einer ethischen Stellungnahme und vertiefenden Untersuchung zu seiner Person und verweist auf entsprechende biographische Literatur. Insgesamt handelt es sich um eine sehr differenzierte kritische Aufarbeitung der Orchester-Geschichte. Dort wo die Quellen schweigen, verliert sich Aster weder in Spekulationen, noch drückt er dem Leser eine persönliche Sichtweise auf, sondern lässt Fragen offen oder wägt auf äußerst sensible Weise verschiedene Positionen ab. Der gelungene Sprachstil der Übersetzung (das Manuskript wurde von Aster in Englisch verfasst) geht auf Reinhard Lühje zurück, den es hier im Besonderen zu erwähnen gilt. Es wird der Musikwissenschaft einiges an Forschungsarbeit abverlangt, diese zentrale Schrift durch kritische Studien ergänzend zu kommentieren und die Verknüpfungen zu Dirigenten und Musikern der NS-Zeit zu schaffen. „Erstaunlich, dass es dieses Buch erst jetzt gibt – und nicht schon längst gegeben hat“ (Lepenes, S. 11). (Oktober 2007) Gunnar Wiegand

BORIS VON HAKEN: *Der „Reichsdramaturg“. Rainer Schlösser und die Musiktheater-Politik in der NS-Zeit.* Hamburg: von Bockel Verlag 2007. 234 S.

*Musiktheater im Exil der NS-Zeit. Bericht über die internationale Konferenz am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg 3. bis 5. Februar 2005.* Hrsg. von Peter PETERSEN und Claudia MAURER ZENCK. Mit Beiträgen von Barbara VON DER LÜHE, Burcu DOGRAMACI, Fiamma NICOLODI, Beate Angelika KRAUS, Barbara BUSCH, Michael FEND, Jutta RAAB HANSEN, Friedrich GEIGER, Claudia MAURER ZENCK, Albrecht GAUB, Friederike FEZER, Albrecht DÜMLING, Ingo SCHULTZ, Peter PETERSEN, Christoph DOMPKE, Sophie FETTHAUER. Hamburg: von Bockel Verlag 2007. 422 S. (Musik im „Dritten Reich“ und im Exil. Band 12.)

Die Veröffentlichung zweier Bücher im selben Verlag über einen vergleichbaren thematischen Zusammenhang ist der Ausgangspunkt für die vorliegende Doppelrezension. Doch bevor die beiden Publikationen in Beziehung gesetzt werden sollen, sei zunächst ein Blick auf ihren jeweiligen selbstständigen Inhalt geworfen.

Boris von Hakens Dissertationsschrift lenkt ihr Augenmerk auf eine bisher in der NS-Forschung kaum beachtete Person: Rainer Schlösser als zentrale Machtfigur in den verschiedensten Ämtern, darunter die Abteilung „Theater, Musik und Kunst“ im Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda sowie das Präsidentenamt der Reichstheaterkammer ab 1935. Der Titel *Der Reichsdramaturg. Rainer Schlösser und die Musiktheater-Politik in der NS-Zeit* lässt im ersten Moment eine biographische Arbeit zu Rainer Schlösser mit Schwerpunkt auf seine Musiktheater-Politik vermuten. Diese Vermutung wird jedoch gleich zu Beginn der Studie in einer Gegenstandseingrenzung durch den Autor korrigiert: „Der spezielle Untersuchungsgegenstand ist die Tätigkeit des Reichsdramaturgen Dr. Rainer Schlösser, Leiter der Theaterabteilung im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda. Im Mittelpunkt steht somit die Institutionengeschichte der Reichsdramaturgie als einer der zentralen Instanzen der Kulturpolitik des NS-Staats“ (S. 8). Seine Tätigkeit als „Reichsdramaturg“ wird auf das „Musiktheater, also Oper und Operette“ (S. 8) konzentriert. Durch die begriffliche Gleichsetzung der Institution der Reichsdramaturgie mit der Tätigkeit Schlössers drängen sich dem Leser im Laufe der Lektüre vor allem drei grundlegende Fragen bzw. Anmerkungen auf.

Erstens, wenn es in der Untersuchung in erster Linie um das institutionelle Tätigkeitsumfeld Schlössers geht – was am Ende auch der Fall ist –, wäre es dann nicht geschickter gewesen, den Namen Schlössers im Titel außen vor zu lassen und sich von vornherein auf die Institutionen zu konzentrieren? Zumal der Begriff des „Reichsdramaturgen“ nach von Hakens eigener Auskunft gar nicht streng an Schlössers Person, sondern am Amt hing: „Obwohl die üblichen Dienstvorschriften und Regularien für den Schriftverkehr der Verwaltung im Propagandaministerium grundsätzlich berücksichtigt wurden, zeigt die Korrespondenz jedoch [hinsichtlich der Reichsdramaturgie] eine ausgesprochene Willkür und Freizügigkeit. Hier ist nur zu erwähnen, daß sogar die Amtsbezeichnung ‚Reichsdramaturg‘, ‚Reichsdramaturgie‘ und ‚Theaterabteilung‘ offenkundig auch von den Verantwortlichen im Ministerium beliebig verwendet wurden“ (S. 11).

Zweitens, in den chronologischen Kapiteln „Etablierung der Reichsdramaturgie“ und „Erste Aktivitäten“ werden die zentrale Sonderstellung der Abteilung „Theater, Musik und Kunst“ mit ihrem Leiter Schlösser im Ministerium Goebbels' und die damit verbundene Konkurrenzstellung gegenüber der Reichstheaterkammer und Reichsmusikkammer ab November 1933 sowie dem Amt Rosenberg vom Autor herausgearbeitet. Die darauf folgenden Kapitel zu „Aufführungsverbote“, „Berufsverbote“, „Spielplanpolitik“ und „Ausländische Musik“ unterbrechen die chronologische Darstellung der Gesamtuntersuchung zugunsten der im Titel anvisierten systematischen Problemstellungen. Die Vorgehensweise in den Abschnitten „Kulturpolitik im Krieg“, „Machtverschiebungen“ und „Deutsche Besatzungspolitik“ behält die systematische Ausrichtung der Darstellung bei, diesmal jedoch auf dem Boden der veränderten historischen Umstände ab dem Kriegsbeginn. Durch die oben erwähnte unscharfe Abgrenzung der Person Schlösser vom Amt des „Reichsdramaturgen“ sowie dem methodischen Wechsel von einer chronologischen zu einer systematischen Darstellung der Ereignisse ab dem 3. Kapitel fällt es dem Leser schwer, die Kompetenzen der einzelnen Einrichtungen im Verlauf des Textes zu unterscheiden. Z. B. wird nicht deutlich, welche Folgen Schlössers Einsetzung in das Amt des Präsidenten der Reichstheaterkammer hatte, die ja zunächst sogar im Konkurrenzverhältnis zur Propagandaministeriumsabteilung „Theater, Musik und Kunst“ stand. Zwar erwähnt von Haken die Neuregelung der Kompetenzen zwischen den beiden Abteilungen ab dem April 1938 (S. 136); worin diese Neuregelung – außer der Versetzung der leitenden Beamten – jedoch genau bestand, wird nicht weiter ausgeführt. Auch welche Stellung Rainer Schlösser nach dieser Umstrukturierung in seinem neuen Amt als Ministerialdirigent hatte, geht aus dem folgenden Text nur indirekt hervor.

In der konkreten Darstellung bedient sich von Haken dann unterschiedlichster Quellen, wahlweise aus der Reichstheaterkammer, mit dem neuen Leiter Ludwig Körner, der Theaterabteilung im Propagandaministerium, persönlicher Briefe Schlössers u. a. Doch vielleicht mag gerade die Schwierigkeit einer deutlichen Kompetenzenunterscheidung ein Abbild der

tatsächlichen, personenzentrierten, zum Teil willkürlichen Machtstrukturen der NS-Diktatur sein.

Hieraus geht drittens hervor, dass die Abhandlung gar nicht auf den in der Einleitung anvisierten Untersuchungsgegenstand, nämlich die Theaterabteilung des Propagandaministeriums, beschränkt bleibt, sondern im Verlauf der Arbeit implizit weiter auf die restlichen Wirkungsstätten Schlössers ausgedehnt wird.

Der Verdienst der Arbeit dürfte vor allem in der bisher unterbeleuchteten Wahrnehmung der Person Schlössers stehen, der sich durch von Hakens Schrift als eine der Schlüsselfiguren der deutschen Musiktheaterpolitik der NS-Zeit entpuppt. Somit bietet von Hakens Arbeit neue Anknüpfungspunkte zur weiteren Erforschung der Biographie des Protagonisten. Die zentralen systematischen Kapitel verdeutlichen anhand vieler Einzelbeispiele deutscher Theater und Opernhäuser sowie der Bezüge zum Ausland das politische Fadenspiel der subtilen „Menschenführung“ (S. 15) der Beamten des Propagandaministeriums mit dem Hauptziel der Durchsetzung der unsäglichen „Blut- und Boden“-Ideologie. Zudem macht von Haken auf zahlreiches, bisher für die Musikwissenschaft noch kaum ausgewertetes Quellenmaterial aufmerksam, von dem es jedoch teilweise wünschenswert gewesen wäre, Übertragungen in einem Anhang(sband) zu finden.

Der Sammelband stellt sich dem Thema des Musiktheaters zur NS-Zeit von einer gänzlich anderen Betrachtungsweise, nämlich dem Exil. Im Gegensatz zu von Hakens Abgrenzungsdefinition des Musiktheaters, das in erster Linie Oper und Operette umfasst, wird der Begriff hier um das Singspiel, Musical, Ballett und Kabarett bzw. Revue erweitert. Der Begriff der NS-Zeit gibt hier zum einen die groben zeitlichen Randkoordinaten und die ursächliche Rahmenbedingung, nämlich die potenzielle Künstlerverfolgung vonseiten der deutschen NS-Regierung, vor; der jüdische Kulturbund und das KZ Theresienstadt werden eigentümlicherweise unter den Exilbegriff gefasst (S. 8). Insgesamt breitet der Sammelband eine Weltkarte mit detailliert recherchierten, themenzentrierten Artikeln zu den unterschiedlichsten Ländern Asiens, Europas, Amerikas und Australiens aus, die man im Lauf des Lesevorgangs durchreist.

Barbara von der Lühes Beitrag stellt die Phasen der Entwicklung der Oper im Mandatsgebiet Palestina von 1923 bis 1946 vor und die damit verbundenen Schwierigkeiten der Integration der diversen Musiker/Theaterleute unterschiedlichster geographischer sowie sozialer Provenienzen. Der mit Paul Hindemith bekannte Exil-Regisseur Carl Ebert, der durch die Beauftragung der türkischen Regierung maßgeblichen Einfluss auf die Begründung des Konservatoriums in Istanbul hatte, steht im Zentrum von Burcu Dogramacis Artikel. In ihrem englischsprachigen Artikel „Aspects of Italian Musical Theater under the Fascist Dictatorship“ zeichnet Fiamma Nicolodi die Entwicklung der italienischen Opernszene ausgehend von der zentralen Komponisten-Bewegung der „Giovane Scuola“ nach und geht der Frage auf den Grund, inwieweit sich der italienische Faschismus in der Musik kompositorisch niedergeschlagen hat. Unter der Berücksichtigung der beiden Zeitabschnitte vor und nach dem Beginn der deutschen Besatzung beschreibt Beate Angelika Kraus die Schwierigkeiten der deutschen Exilmusiker in Paris, die aufgrund der regen avantgardistischen französischen Eigenproduktion häufig kaum vom Publikum wahrgenommen wurden. Die besondere Qualität dieses Artikels besteht darin, dass die Autorin den Leser offen auf die Lücken ihrer Rechercheeinsichten hinweist und auf diese Weise auch auf die methodischen Grenzen und eingeschränkten Möglichkeiten der Erforschung der breiten Stoffmenge der Exilmusik aufmerksam macht.

Drei weitere Texte widmen sich dem Exiland Großbritannien: Barbara Busch begibt sich mit ihrem Beitrag unter Bezugnahme auf die Biographien des Choreographen Kurt Jooss und des Komponisten Berthold Goldschmidt auf die Spurensuche nach der im Exil entstandenen Ballettmusik *Chronika*. Michael Fend schreibt über die Ursprünge des Glyndebourne Opernfestivals und die Zusammenarbeit zwischen Carl Ebert und dem Dirigenten Fritz Busch in den 1930er-Jahren. Ein Artikel von Jutta Raab Hansen unternimmt den Versuch die historischen Umstände um die Aufführungen von Musiktheaterstücken in den Internierungslagern auf der Ilse of Men, in die deutsche Staatsangehörige seit Kriegsbeginn vorübergehend inhaftiert wurden, zu eruieren. Die zwei folgenden Artikel rücken die Umstände des Mu-

siktheaters in den USA zur Exilzeit ins Zentrum: Friedrich Geiger widmet sich dem Musikschaffen des bisher wenig beachteten Komponisten Richard Mohaupt, Claudia Maurer Zenck zeichnet die Spuren der 35-köpfigen Operntruppe Salzburg Opera Guild von den biographischen Daten einzelner Musiker über die Nordamerikatournee bis in die Zeit nach ihrer Auflösung nach.

Mit einem Blick auf die schwierigen Einwanderungsbedingungen für Musiker-Exilanten in Kanada im Artikel von Albrecht Gaub wird der Leser durch die wechselhafte Exilbiographie des Opernregisseurs P. Walter Jacob nach Argentinien geführt. Die Mehrheit der in den australischen Gefangenenlagern Hay und Tatura inhaftierten Deutschen waren bereits Gefangene in den erwähnten englischen Lagern auf der Ilse of Men und wurden durch das Schiff „Dunera“ von Europa nach Australien transportiert. Albrecht Dümlings Artikel untersucht die dort entstandenen Musiktheaterstücke, worunter die Rekonstruktion der historischen Umstände der Disneyfilm-Parodierevue *Sergeant Snow White* den thematischen Schwerpunkt bildet. Durch eine erneute detaillierte Sichtung des historischen Quellenmaterials um Viktor Ullmanns *Kaiser von Atlantis* versucht Ingo Schultz das von Teilen der Musikwissenschaft vertretene Persönlichkeitsbild des Komponisten „als eine[s] Weltfremden, blindlings in die Katastrophe stolpernden Künstler[s]“ (S. 323) zu widerlegen. Peter Petersen vergleicht historisch und analytisch die beiden Exil-Kompositionen *Der Weg der Verheißung* von Kurt Weill, Franz Werfel sowie Max Reinhardt und *Hagadah shel Pessach* von Paul Dessau und Max Brod. Der Band wird durch Christoph Dompkes eher überblicksartigen Artikel zu „Operette, Musical und Kabarett im Exil“ sowie Sophie Fetthauers Untersuchung zu „Opernsänger und -sängerinnen im Exil am Beispiel der Ensemblemitglieder des Hamburger Stadttheaters“ beschlossen.

Vergleicht man die künstlerische (Zwangs-)Produktivität vieler Exilanten unter enorm schwierigen Bedingungen mit dem Bemühen der Reichsbeamten im Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda um die Reglementierung der Theaterkulturszene Deutschlands, so tritt die Engstirnigkeit und Einseitigkeit der ideologisch geleiteten Nationalsozialis-



ten deutlich zutage. Mit einem Blick auf das Namenregister des Sammelbandes ist auffällig, dass der Name Rainer Schlösser nur ein einziges Mal erwähnt wird. Die beiden Publikationen eines sehr nahen Themas stehen wie zwei Blöcke, geteilt durch einen unsichtbaren Graben, nebeneinander. Der Rezensent hält dies für bezeichnend in Bezug auf die Erforschung der deutschen Musik seit 1933, zu der Verfolgte wie Verfolger gehörten. Wie lässt sich dieser Graben sachlich überwinden?

(Januar 2008)

Gunnar Wiegand

*DAVID MONOD: Setting Scores. German Music, Denazification, & the Americans, 1945–1953. Chapel Hill: The University of North Carolina Press 2005. 325 S.*

Der US-amerikanische Historiker David Monod hat sich erklärtermaßen das Ziel gesetzt, einen erweiternden und korrigierenden Beitrag zur Erforschung der Besatzungszeit in Deutschland zu leisten. Im Zentrum steht die Frage von Kontinuität und Wandel nach 1945 unter besonderer Berücksichtigung des längerfristigen Einflusses der Militäradministration auf die Musikverhältnisse Westdeutschlands zwischen Entnazifizierung und Antikommunismus (S. 8). Obwohl die Re-education von Anfang an strukturelle Mängel in sich barg, gelang es den Amerikanern, trotz vieler Rückschläge, Enttäuschungen und Kompromisse, Veränderungen im Musikleben ihrer Besatzungszone auf den Weg zu bringen, die langsamer als erwartet, teilweise bis in die 60er-Jahre Auswirkungen zeitigten. Für seinen Untersuchungszeitraum der ersten acht Nachkriegsjahre geht Monod von fünf Phasen aus. Einer Vorbereitung der „Music Control“ in Deutschland, einer kurzen Phase der „revolutionären Entnazifizierung“, einer Reformperiode bis Ende 1946, dem darauf folgenden faktischen Scheitern der Entnazifizierung vor allem unter prominenten Musikern und schließlich dem Abschied vom ambitionierten Projekt der Entnazifizierung, mit dem Versuch, längerfristig auf informeller Ebene im Zeichen des Systemkonflikts mit der Sowjetunion amerikanische Musik, stellvertretend für amerikanische Kultur, in Deutschland weiter zu etablieren.

Gemeinsam mit den Besatzungstruppen hatte die US-Regierung bereits vor der deutschen

Kapitulation im Mai 1945 Musikoffiziere in die befreiten Staaten Europas entsandt (S. 18). Sie sollten helfen, das Musikleben im Sinne einer künftigen Demokratisierung in Deutschland wieder aufzubauen und die Bevölkerung auf dem Gebiet der Musik von den guten Absichten der Amerikaner zu überzeugen. Mit dieser Aufgabe waren fast durchweg profilierte Komponisten (z. B. Roy Harris), Interpreten (z. B. John Bitter) und Musikmanager (z. B. Nikolas Nabokov) betraut. Sie hatten zumeist durch Ausbildung oder Herkunft einen ausgesprochen europäischen Hintergrund und standen dem deutschen System der staatlichen Subventionierung von Theatern, Opernhäusern und Orchestern weit weniger skeptisch gegenüber als ihre Auftraggeber im State Department, die ursprünglich eine Angleichung des Musiklebens in Deutschland an das privatwirtschaftliche System der USA anstrebten. Monod verdeutlicht, dass, während die Musik-Offiziere meist im Dienste der Sache der Musik und aus Hilfsbereitschaft oder auch Bewunderung für prominente Kollegen in Deutschland Einzelne und Institutionen bei der Reorganisation des Musiklebens unterstützten, ihr Engagement nicht selten mit den geheimdienstlichen und militäradministrativen Bestrebungen der Entnazifizierung in Konflikt geriet. Hatten die Soldaten zum Teil im Rahmen der Befreiung der Konzentrationslager hautnah die Gräueltaten der Nazi-herrschaft erfahren, waren die vom Fraternisierungsverbot ausgenommenen Musikoffiziere vorrangig an einem möglichst bald funktionierenden Musikleben interessiert. Die Mehrzahl der prominenten Interpreten durfte den Regelungen der amerikanischen Entnazifizierung entsprechend nicht auftreten. Monod zeigt, wie damit zwei wesentliche Ziele der Besatzer miteinander in Konflikt gerieten: zum einen die Bestrebungen, jene, die von der NS-Diktatur profitiert hatten, aus der im Aufbau befindlichen demokratischen Gesellschaft fernzuhalten, zum anderen der Wunsch, den Deutschen zu zeigen, dass das amerikanische Volk mindestens so kunstsinnig wie das deutsche sei und dabei keine Methoden in der Kulturverwaltung anzuwenden, die etwa an die Zensurpraxis der Nazis oder der Sowjets erinnern könnten (S. 31). Anhand der Fallbeispiele etwa Walter Giesekings (S. 157 ff.), Herbert von Karajans (S. 92), Elly Ney (S. 164 ff.) und Wil-

helm Furtwänglers (S. 128 ff.) verdeutlicht Monod die vielschichtige Problematik der Entnazifizierung. Ein zentrales Paradox war dabei strukturell bedingt: Bei gleichzeitiger Anerkennung einer Kollektivschuld aller Deutschen an der Nazibarbarei hatten sich die um Entschuldigung Bemühten als unbelastet, ja meist als in Opposition zum Hitlerregime darzustellen.

Spätestens 1947 kam die Entnazifizierung der Amerikaner in Deutschland zum Erliegen. Desgleichen wurden die Versuche der Musikoffiziäre, das Musikleben in Deutschland im Sinne der USA zu gestalten, nicht mehr als außenpolitische Priorität erachtet. In Art eines Ausblicks verdeutlicht Monod, wie nach 1948 die Musikdiplomatie der USA fortwirkte. War Austauschprogrammen mit eher zweitklassigen amerikanischen Musikern gerade im Bereich der Amerikahäuser nur bescheidener Erfolg beschieden, konnte das Gastspiel von *Porgy und Bess* in Berlin 1951 und der Auftritt von Leonard Bernstein in München 1948 den Amerikanern bei den Deutschen große Sympathien einbringen. Dennoch verdeutlicht Monod anhand des Vokabulars des deutschen Pressechos, dass die alten Vorurteile gegenüber dem Musikleben der USA in Deutschland zu dieser Zeit noch weitgehend bestanden.

Auf einer sehr breiten Quellenbasis gelingt es Monod, die vielschichtigen Ereignisse um Entnazifizierung, Re-education und auswärtiger Kulturpolitik der USA im besetzten Deutschland plastisch darzustellen. Wenigstens ein kurzer Blick auf die Vorgeschichte dieses kulturellen Kreuzzuges, wie er lange vor Kriegsende, gerade auf dem Gebiet der Musik, in den USA mit großem Medienecho geführt wurde, hätte das Verständnis dieses Ausschnittes kulturpolitischer Zeitgeschichte noch weiter abgerundet. Die Frage, ob das deutsche Publikum dem ein oder anderen Erzeugnis komponierter Musik von der anderen Seite des Atlantiks einfach nur in unverändertem Musikchauvinismus gegenüberstand oder ob die von Monod genannten Stücke, welche die amerikanische Kulturadministration ins besetzte Deutschland lancierte, einfach nicht erstklassig waren, stellt Monod nicht, da er es durchweg beim Benennen von Kompositionen belässt. Das schlägt – ebenso wie das unvollständige Register – nicht weiter negativ zu Buche. Monod ist Historiker, und es ist ihm gelungen, ein lesenswertes,

wenn auch in Verwaltungsdetails zuweilen etwas langatmiges Buch für Historiker, Musikwissenschaftler und interessierte Laien zu schreiben.

(Februar 2008)

Matthias Tischer

*ELISABETH JANIK: Recomposing German Music. Politics and Musical Tradition in Cold War Berlin. Leiden – Boston: Brill 2005. 354 S.*

Nachdem Elisabeth Janik bereits vor der Veröffentlichung ihrer überarbeiteten Dissertation von 2001 das Kapitel 5 „The Golden Hunger Years“ als Aufsatz veröffentlicht hatte, waren die Erwartungen an ihr Buch groß; sie werden nur teilweise erfüllt.

In den ersten drei Kapiteln gibt Janik eine Heranführung an ihr eigentliches Thema, welches nach ihrer eigenen Aussage das Studium der Strategien der Berliner und der Besatzungsmächte zur Rehabilitierung sowie zum Wiederaufbau einer „elite German musical tradition between 1945 and 1951“ darstellt (S. X).

Zunächst rekapituliert sie die Ideengeschichte der Musik im Berlin des 19. Jahrhunderts. Diesen weiten Rückgriff in die Geschichte der Musikverhältnisse begründet die Autorin mit der Behauptung, die Wurzeln des musikalischen Kalten Krieges in Berlin lägen mehr als ein Jahrhundert vor dem Jahr 1945. Die Ausführungen zu Musik und Bedeutung (S. 17 ff.) sowie zum musikalischen Fortschrittsgedanken bleiben in weiten Teilen auf einer Metaebene, die den mit der Materie nicht Vertrauten ebenso verunsichert wie sie den Kenner unbefriedigt lässt. Ähnlichen, bestenfalls resümierenden Charakters sind die folgenden Kapitel über die Musik in der Weimarer Zeit (S. 31 ff.) sowie die Abhandlung des Themas Nazismus und Exil auf engstem Raum. Geradezu verstörend wirkt es, wenn Janik konstatiert, dass in den frühen 30er-Jahren Entwicklungen des musikalischen Fortschrittes, der neuen Klänge, der neuen Ideen und einer neuen sozialen Basis stagniert hätten, wenn nicht gar in eine Sackgasse geraten seien. Dabei sei die Machtübernahme der Nazis für die avantgardistische Musikkultur nur der letzte Sargnagel eines lang angekündigten Verfalls gewesen (S. 57). Belege für ihre provokante These bleibt die Autorin dem Leser schuldig. Mit Befremden liest man gleich an zwei Stellen des Buches von einem

„gescheiterten nationalsozialistischen kulturellen Experiment“ (S. 149 und 170), ohne zu erfahren, was damit gemeint ist.

Wesentlich konsistenter wird Janiks Studie ab dem vierten Kapitel. Noch einmal greift sie im Abschnitt über Wiederaufbau und Besetzung (S. 81 ff.) auf die Vorgeschichte des Kalten Krieges zurück. Aufschlussreich sind ihre kurzen ideengeschichtlichen Abrisse über die musikkulturelle Entwicklung in Russland und der Sowjetunion sowie insbesondere ihre sehr dichten Ausführungen über die Erfindung einer amerikanischen musikalischen Tradition (S. 106–115). In Kapitel 5 gelingt es der Autorin, die höchst komplexe Situation im besetzten Berlin unter Berücksichtigung der verschiedenen Besatzungsmächte, ihrer jeweiligen Interessen sowie der Musikverhältnisse im eigenen Land, die Fragen von Remigration, der Verbindung musikalischer und politischer Ideen sowie das Ringen um Entnazifizierung ebenso multiperspektivisch wie differenziert darzustellen. Die Dichte der Darstellung lässt nach dem Kapitel über die Jahre 1950/51 den vergleichsweise großen Untersuchungszeiträumen (1951–1965 und 1965–1990) geschuldet nach. Die Aufführungsstatistiken im Anhang sind wie auch der umfangreiche Index äußerst hilfreich.

Grundsätzlich bleibt unklar, warum Janik über Musik schreibt; letztlich könnte es auch um Literatur oder Malerei gehen. Beschreibungen und Einschätzungen von Musik in Janiks Text stammen mehrheitlich aus zweiter Hand. Dabei begegnet sie den Kompositionen nicht ohne Sensibilität. So ist ihr die Rolle von Eisler/Bechers *Neuen Deutschen Volksliedern* in der Nachkriegszeit durchaus bewusst (S. 199). Wenn es jedoch darum geht, kompliziertere musikalische Sachverhalte zu verbalisieren, wirkt die Autorin hilflos. So habe Eisler in den *Hollywood-Liedern* und der *Deutschen Symphonie* sich einer komplexen, oft dissonanten Tonsprache bedient, um eine Einheit von Form und Inhalt zu erreichen (S. 200). Mit solchen Gemeinplätzen läuft die Autorin Gefahr, den Laien in die Irre zu führen und den Kenner zu verärgern. Zu Recht stellt Janik fest, dass in der frühen DDR vor allem avancierte Kompositionen mit einer opportunen politischen Botschaft geschätzt worden seien. Als Beispiel führt sie u. a. Schönbergs *Moses und Aron* an. Was die für die DDR opportune politische Botschaft

dieser Oper ist, erfährt der Leser jedoch nicht. Man muss nicht Partituren lesen können, um solchen Missgeschicken zu entgehen. Auch eine Studie von mehr allgemeinhistorischem Interesse kommt, allemal wenn sie das Wort Musik im Titel führt, an der Auseinandersetzung mit Klingendem nicht gänzlich vorbei. (Februar 2008) Matthias Tischer

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

„Maximum Clarity“ and other writings on music. Ben Johnston. Hrsg. von Bob GILMORE. Urbana – Chicago: University of Illinois Press 2006. 275 S., Abb., Nbsp. (*Music in American Life*.)

GYÖRGY LIGETI: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Monika LICHTENFELD. Mainz u. a.: Schott Music 2007. Band 1: 523 S., Abb., Nbsp.; Band 2: 351 S., Abb. (*Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung. Band 10,1 und 10,2.*)

Gemeinsam mit Kollegen wie Wolfgang Rihm, Detlev Müller Siemens, Wolfgang von Schweinitz und Ulrich Stranz gehört Manfred Trojahn, Jahrgang 1949, jener Komponistengeneration an, die man in den Siebzigerjahren – sicherlich allzu voreilig und auf rubrizierendes Schubladendenken bedacht – mit dem Etikett „Neue Einfachheit“ belegt hat. Angesichts der an analytischen Diskursen serieller und postserieller Komponisten ansetzenden Kritik gegenüber dem Theoretisieren, hinter der sich nicht zuletzt das Wollen verbirgt, die Musik aus sich selbst heraus wirken zu lassen und anstelle der handwerklichen Aspekte die unmittelbare ästhetische Erfahrung in den Mittelpunkt zu stellen, ist es beachtlich, welche Menge von Texten einige dieser Komponisten mittlerweile hervorgebracht haben. Und wo sich Rihm inzwischen seit vielen Jahren immer wieder wortgewaltig darüber auslässt, dass Musik keiner Worte bedarf, bleibt Manfred Trojahn vergleichsweise substanzreich, indem er – gerade in den jüngeren Beiträgen der von Hans-Joachim Wagner herausgegebenen *Schriften zur Musik* – zwar weniger sein eigenes Schaffen adäquat beleuchtet als einen selektiven Blick auf die Arbeit anderer Komponisten wirft. Die Auswahl dieses zu unterschiedlichen Anlässen entstandenen und daher recht heterogenen Re-

dens und Schreibens über Musik ist reizvoll, weil sie sich mitunter quer zum Mainstream stellt: Am Beispiel von Jean Sibelius zeigt Trojahn etwa, wie heute idealerweise mit der Tradition – in seinem Sinne mit den „musikalischen Sprachen der Vergangenheit“ (S. 169) – umzugehen wäre, und in den Bühnenwerken *Capriccio* und *Die Ägyptische Helena* von Richard Strauss findet er diskussionswerte Perspektiven, wie er überhaupt in einem umfangreicheren Aufsatz der Strauss'schen Metierkenntnis eine Vorbildfunktion für heutiges Komponieren zuerkennen möchte. Vieles hiervon ist nachdenkenswert und wird zudem durch den meist geschliffenen Stil von Trojahns Texten unterstrichen.

Wenn es indes um das eigene Komponieren geht, bleibt die Kluft zwischen der generellen Begriffslosigkeit von Musik und dem Wunsch, sich darüber mitzuteilen, unüberwindbar. Substantielle analytische Details sucht man denn auch in den eigenhändig verfassten Werkkommentaren vergeblich; an ihre Stelle tritt eher Assoziatives, das sich beim Lesen zumindest ansatzweise zu einem mosaikartigen Bild von Trojahns ästhetischen Überzeugungen zusammenfügt. Das ist nicht uninteressant, weil man hier einiges über die Psychologie des Schaffensprozesses lernen kann. Die biographischen Texte des ersten Teils, oft nur kurze Skizzen oder tagebuchartige Erinnerungen, sind mit Fingerspitzengefühl formuliert und enthalten einige Edelsteine wie „Omas Radio. Über mein Bemühen ein Komponist zu werden“. Störend wird es jedoch, wenn das selbstbezügliche und manchmal auch ein wenig narzisstisch anmutende Kreisen um die eigene Person mit einer stark verallgemeinerten, in vielen Fällen argumentativ kaum nachvollziehbaren Schelte der älteren Komponistengeneration verknüpft wird. In solchen Fällen neigt Trojahn dazu, historische Ereignisse mit stark vergrößernden Pinselstrichen zu malen, um seinen eigenen Ansatz ins rechte Licht zu rücken. Gerade die Texte zu Komposition und Ästhetik zeigen aber aus einer Distanz von 30 Jahren heraus, wie problematisch die ästhetische Legitimierung der damaligen Komponisten gewesen ist. Vielfach entsteht der Eindruck, als habe sich Trojahn überhaupt nicht die Mühe geben wollen, die musikalische Wirkung serieller und postserieller Musik genauer zu befragen: Hier werden

Pauschalurteile an der Perlenkette aufgereiht und – das erstaunt im Nachhinein am meisten – in völliger Unkenntnis von Arbeiten der unmittelbaren Zeitgenossen wie etwa der französischen Komponisten der *École sp ctrale* ein Diskurs eröffnet, der völlig unreflektiert und eindimensional mit Begriffen wie ‚Ausdruck‘ und ‚Emotion‘ hantiert, um sie zur Charakterisierung des einzig richtigen, am Rezipienten orientierten Weg des Komponierens anzuführen. Dies ist vielleicht das aufschlussreichste Moment dieser Textsammlung: Sie kann dazu beitragen, die ehemals scharfe Frontlinie zwischen Alt und Neu aufzuweichen, indem sie ein wichtiges Kapitel bundesdeutscher Musikgeschichte aus der Perspektive einer der treibenden Kräfte beleuchtet und dabei (wahrscheinlich eher unbeabsichtigt) zeigt, auf welchen tönernen F u en die damaligen kompositorischen Entwürfe standen. Unter Berücksichtigung dieser Umstände kann der Band durchaus auch als Orientierung für eine Einführung in Trojahns Arbeit dienen.

Dass der von Bob Gilmore herausgegebenen Band mit Essays des Komponisten Ben Johnston auf einer ganz anderen Reflexionsebene angesiedelt ist, wird schon beim raschen Durchbl tern des Buches deutlich: Der hierzulande wenig bekannte, 1926 geborene Amerikaner, dessen Arbeit von dem experimentellen Ansatz seines Lehrers Harry Partch beeinflusst ist, den er jedoch zugleich erweiterte, bevorzugt für seine Musik die reine Stimmung und entwickelte dafür auch ein eigenes Notationssystem. Den weitaus gr o ten Raum nehmen diesem Schwerpunkt entsprechend die Beiträge zu Musiktheorie und -Ästhetik ein, darunter vor allem die drei bedeutenden Aufsätze „Scalar order as a compositional resource“ (1962/63), „Proportionality and expanded musical pitch relations“ (1965) und „Rational structure in music“ (1976), die sich ausführlich mit den akustischen Bedingungen und musikalischen Möglichkeiten der reinen Stimmung befassen. Dass Johnston dieses System nicht etwa am Schreibtisch entwickelt hat, sondern es gedanklich immer in Wechselwirkung mit historischen und kulturellen Entwicklungen betrachtet hat – woraus auch die stilistische Offenheit seiner Musik resultieren mag –, wird darüber hinaus in anderen Texten angesprochen, und anders als in den sehr theoretisch gehaltenen Aufsätzen

nähert sich Johnston hier auf kluge und manchmal auch pointierte Weise einer ganzen Reihe von aktuellen Fragestellungen. Diese aufgrund ihrer Entstehungskontexte weit weniger rigide formulierten Beiträge, in denen es auch um die Ansätze anderer Komponisten (John Cage, Harry Partch und La Monte Young) geht, ermöglichen zusammen mit den ausgewählten Werkcommentaren die wohl leichteste Annäherung an Johnstons Denken. Zwar ähnelt Gilmores Textzusammenstellung in vielerlei Hinsicht – wie er in seiner Einleitung betont – einer „collection of snapshots of unfamiliar terrain“ als einer „fullscale map“ (S. XIII); dennoch aber erweist sie sich als lohnend, zumal die Texte außerhalb der Vereinigten Staaten bislang eher schwer zugänglich waren. Ihre Lektüre eröffnet wertvolle Einblicke in die ästhetischen und kompositionstechnischen Probleme eines Komponierens, das sich konsequent von der gleichschwebenden Temperierung abwendet. Angesichts des relativ spärlichen Bekanntheitsgrades von Johnstons Musik (und aus der Perspektive des europäischen Benutzers) wäre darüber hinaus jedoch als Ergänzung zu den aufgelisteten diskographischen Angaben ein detailliertes Werkverzeichnis wünschenswert gewesen.

Ein großes Lob verdient schließlich die von Monika Lichtenfeld betreute, zweibändige Ausgabe der gesammelten Schriften György Ligetis. Das hier auf nahezu 900 Seiten ausgebreitete Material belegt eindrucksvoll die besondere Qualität von Ligetis musikalischem Denken und zeigt, wie er für sich die Sackgassen serieller Verfahrensweisen lokalisierte, um in seiner eigenen Musik konsequent einen Weg des Widerspruchs zu gehen: einen Weg, der – und dies ist ein gravierender Unterschied zu den Komponisten der Generation um Trojahn – nicht auf das mehr oder minder gedankenlose Aufzeigen von „Ausdruck“ und „Emotion“ im Zuge einer Re-Etablierung tonaler Strukturen verwies, sondern der sich unbeirrt von Werk zu Werk in andere Richtungen vorantastete und dabei durchaus auch vom Komponisten später als falsch beurteilte Entwicklungen in Kauf zu nehmen hatte. Dass Ligeti in übergreifenden Zusammenhängen dachte, die er durch ein reichhaltiges Wissen aus den unterschiedlichsten Bereichen untermauerte, macht die Lektüre der hier versammelten Beiträge so außerordentlich kurzweilig, auch wenn sich der Kom-

ponist in Bezug auf bestimmte Urteile als starrsinniger und vielleicht auch wenig flexibler Denker erweist: Immer sind die Texte als Spiegelbild ihrer jeweiligen Entstehungszeit und -situation erkennbar, angefangen von den noch naiven, aber dennoch selbstreflexiven Berichten, die der junge Ligeti vom Musikleben in der ungarischen Hauptstadt in den Westen vermittelte, bis hin zu den komplexen analytischen Diskursen aus späteren Jahren.

Lichtenfeld strebt in ihrer Edition, die vor allem bezüglich der Textauswahl vom Komponisten noch maßgeblich mitbestimmt wurde, obgleich er deren Erscheinen nicht mehr erleben konnte, eine möglichst lückenlose Erfassung der zentralen Texte aus rund fünf Jahrzehnten an, darunter auch solche aus schwer zugänglichen Quellen, die teils zum ersten Mal in deutscher Sprache erscheinen. Um den Umfang der Bände nicht übermäßig anschwellen zu lassen, musste dabei allerdings auf vieles verzichtet werden, wie der Blick in die im Anhang abgedruckte Liste nicht aufgenommener Schriften und Gespräche unmissverständlich klar macht. Im Hinblick auf wertvolle Quellen wie das 2003 erschienene Gespräch mit Eckard Roelcke („*Träumen Sie in Farbe!*“ György Ligeti im Gespräch mit Eckard Roelcke, Wien: Zsolnay) ist das zwar außerordentlich schade, aber letzten Endes doch verständlich. Sehr überzeugend ist die thematische Bündelung der Texte in sechs größere Abteilungen, innerhalb derer die Quellen wiederum in historischer Abfolge angeordnet sind: In den beiden Bereichen „Geschichte – Ästhetik – Kompositorisches Metier“ und „Vorbilder – Zeitgenossen – Freunde“ versammelt der erste Band Veröffentlichungen zur Neuen Musik oder zu einzelnen Komponisten, deren Herzstück die redaktionell überarbeiteten Manuskripte bilden, mit denen Ligeti zwischen 1958 und 1964 in diversen Rundfunkvorträgen das Schaffen Anton Weberns beleuchtete. Andere Beiträge, so etwa zur Dissonanzbehandlung in Wolfgang Amadeus Mozarts *Streichquartett* KV 465, zur Collagetechnik im Komponieren von Gustav Mahler und Charles Ives, zum Komponieren von Béla Bartók, zur Mikrotonalität bei Harry Partch oder auch die detaillierte Analyse von Pierre Boulez' *Structures Ia* für zwei Klaviere aus dem Jahr 1957, stecken den weiten Rahmen von analytischen Zugängen ab, die Ligeti erprobt hat.

Demgegenüber widmet sich der in die Rubriken „Autobiografisches“, „Rückblicke – Bekenntnisse – Ausblicke“, „Zur eigenen Arbeit“ und „Werkkommentare“ unterteilte zweite Band dem eigenen Schaffen des Komponisten. Was die Lektüre hier besonders spannend macht, ist die bisweilen sehr suggestive und bilderreiche Sprache, die – damit den Wirkungen der Musik vergleichbar – sich an die Imaginationskraft wendet und dennoch gleichzeitig auch zum tieferen Verständnis des Komponierten beitragen kann. Insofern legt Ligeti in diesen Texten Spuren aus, die der Hörer aufgreifen und am klingenden Werk selbst nachvollziehen kann, wenn er dies möchte. Darüber hinaus lassen die biographischen Ausführungen und ästhetischen Positionsbestimmungen wichtige Einblicke in die Werkstatt des Komponisten zu, geben aber auch den Blick auf die zahlreichen Anregungen frei, die sein Schaffen im Laufe der Jahre immer wieder geprägt haben. Dass die Herausgeberin darüber hinaus in einem rund 40-seitigen Essay kompetent in Ligetis literarisches wie musikalisches Schaffen einführt, rundet die beiden Bände zu einer höchst empfehlenswerten Veröffentlichung ab.  
(Dezember 2007) Stefan Drees

## Eingegangene Schriften

HERMANN ABERT: Johann Sebastian Bach. Bausteine zu einer Biographie. Hrsg. von Michael HEINEMANN. Köln: Verlag Dohr 2008. 187 S., Nbsp. (Bach nach Bach. Vol. 1.)

About Bach. Hrsg. von Gregory G. BUTLER, George B. STAUFFER und Mary DALTON GREER. Urbana – Chicago: University of Illinois Press 2008. XI, 216 S., Abb., Nbsp.

KURT ANGLER: Detonation des Schweigens. Galina Ustwolskaja zum Gedächtnis. Würzburg: Echter Verlag 2008. 80 S.

PATRIZIO BARBIERI: Enharmonic Instruments and Music 1470–1900. Revised and Translated Studies. Latina: Il Levante Libreria Editrice 2008. XII, 616 S., Nbsp., CD

Begegnungen. The World Meets Jazz. Eine Veröffentlichung des Jazzinstituts Darmstadt. Hrsg. von Wolfram KNAUER. Hofheim: Wolke Verlag 2008. 315 S., Abb. (Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung. Band 10.)

Catalogue de la Musique Instrumentale du „Collegium Wilhelmitanum“ de Strasbourg (ca. 1742–1783). Hrsg. mit Einführung und Kommentar von Eugène K. WOLF. Mit einem Vorwort von Christian MEYER. Paris: Société Française de Musicologie 2008. 154 S., Abb. (Publications de la Société Française de Musicologie.)

SERGIU CELIBIDACHE: Über musikalische Phänomenologie. Ein Vortrag und weitere Materialien. Augsburg: Wißner-Verlag 2008. 80 S., Nbsp. (Celibidachiana I. Werke und Schriften. Band 1.)

Communication in Eighteenth-Century Music. Hrsg. von Danuta MIRKA und Kofi AGAWU. Cambridge: Cambridge University Press 2008. IX, 345 S., Nbsp.

LUCIÁ DÍAZ MARROQUÍN: La retórica de los afectos. Kassel: Edition Reichenberger 2008. 328 S., Abb.

HAZEL DICKENS / BILL C. MALONE: Working Girl Blues. The Life and Music of Hazel Dickens. Urbana – Chicago: University of Illinois Press 2008. 102 S., Abb.

Carl von Dittersdorf: Briefe, ausgewählte Urkunden und Akten. Gesammelt, hrsg. und kommentiert von Hubert UNVERRICHT. Tutzing: Hans Schneider 2008. XIV, 186 S. (Studien zur Musikwissenschaft. 54. Band.)

MARIE-AGNES DITTRICH: Grundwortschatz Musik. 55 Begriffe, die man kennen sollte. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. 119 S., Nbsp. (Bärenreiter Basiswissen.)

ROLAND EBERLEIN: Orgelregister, ihre Namen und ihre Geschichte. Köln: Siebenquart Verlag 2008. 768 S.

ANDREAS EICHHORN: Felix Mendelssohn Bartholdy. München: Verlag C. H. Beck 2008. 127 S. (C. H. Beck Wissen 2449.)

Espaces et lieux de concert en Europe 1700–1920. Architecture, musique, société. Hrsg. von Hans ERICH BÖDEKER, Patrice VEIT und Michael WERNER. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2007. XV, 495 S., Abb. (Musical Life in Europe 1600–1900. Circulation, Institutions, Representation. Bd. 12.)

Facets of the Second Modernity. Hrsg. von Claus-Steffen MAHNKOPF, Frank COX und Wolfram SCHURIG. Hofheim: Wolke Verlag 2008. 245 S., Nbsp. (New Music and Aesthetics in the 21st Century. Volume 6.)

MARCUS FELSNER: Operatica. Annäherung an die Welt der Oper. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. 293 S.

DANIELE V. FILIPPI: „Selva Armonica“. La Musica Spirituale a Roma tra Cinque e Seicento. Turnhout: Brepols 2008. XV, 484 S., Nbsp. (Speculum Musicae. Volume XII.)

Follow Your Heart. Moving with the Giants of Jazz, Swing, and Rhythm and Blues. Hrsg. von Joe EVANS und Christopher BROOKS. Urbana – Chicago: University of Illinois Press 2008. XIV, 167 S., Abb.

Fux-Forschung. Standpunkte und Perspektiven. Bericht des wissenschaftlichen Symposions auf Schloss Seggau 14.–16. Oktober 2005 anlässlich des Jubiläums „50 Jahre Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft“. Hrsg. von Thomas HOCHRADNER und Susanne JANES. Tutzing: Hans Schneider 2008. 195 S., Abb., Nbsp.

Geschichte, Bauweise und Spieltechnik der Querflöte. 27. Musikinstrumentenbau-Symposium Michaelstein, 6. bis 8. Oktober 2006. Hrsg. von Boje E. Hans SCHMUEHL in Verbindung mit Monika LUSTIG. Augsburg: Wißner-Verlag / Michaelstein: Stiftung Kloster Michaelstein – Musikinstitut für Auführungspraxis 2008. 382 S., Abb. (Michaelsteiner Konferenzberichte. Band 74.)

Vinko Globokar. 14 Arten einen Musiker zu beschreiben. Hrsg. von Werner KLÜPPELHOLZ und Sigrid KONRAD. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2008. 152 S., Nbsp.

Goethe Handbuch. Supplemente Band 1: Musik und Tanz in den Bühnenwerken. Hrsg. von Gabriele BUSCH-SALMEN unter Mitarbeit von Benedikt JESSING. Stuttgart – Weimar: Verlag J. B. Metzler 2008. 562 S., Abb.

DETLEF GOJOWY: Musikstunden. Beobachtungen, Verfolgungen und Chroniken neuer Tonkunst. Köln: Verlag Dohr 2008. 704 S., Abb.

Edvard Grieg (1843–1907). Thematisch-Bibliographisches Werkverzeichnis. Vorgelegt von Dan FOG †, Kirsti GRINDE, Øyvind NORHEIM. Frankfurt/M. u. a.: Henry Litolf's Verlag / C. F. Peters 2008. XXXVI, 591 S., Nbsp.

TILO HÄHNEL: Auf der Suche nach der inneren Uhr. Musikalische, psychologische und neurologische Konzepte des Timings. Osnabrück: Electronic Publishing 2008. VIII, 147 S., Abb., Nbsp. (Osnabrücker Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft. Band 14.)

Hamburger Mendelssohn-Vorträge. Band 2. Hrsg. von Hans Joachim MARX. Wiesbaden: Reichert Verlag 2008. 238 S., Abb., Nbsp.

CHRISTIANE HAUSMANN: Zwischen Avantgarde und Kommerz. Die Kompositionen Ennio Morricones. Hofheim: Wolke Verlag 2008. 345 S., Nbsp. (sinefonia 8.)

DANIEL HEARTZ: Mozart, Haydn and Early Beethoven. 1781–1802. New York – London: Norton 2008. 800 S., Abb., Nbsp.

EBERHARD HEYMANN: Wörterbuch zur Auführungspraxis der Barockmusik. Zweite, erweiterte

und revidierte Auflage. Köln: Verlag Dohr 2008. 286 S., Abb., Nbsp.

Hindemith-Interpretationen. Hindemith und die zwanziger Jahre. Hrsg. von Dominik SACKMANN. Bern u. a.: Peter Lang 2007. 308 S., Abb. (Zürcher Musikstudien. Band 6.)

CHRISTOPHE HINZ: Analyse und Performance mit der Software „Rubato“. Zur Synthese einer computergestützten Interpretation zweier Etüden von Chopin. Osnabrück: Electronic Publishing 2006. 208 S., Abb., Nbsp. (Osnabrücker Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft. Band 10.)

RAINER HOMANN: Die Partitur als Regiebuch. Walter Felsensteins Musiktheater. Osnabrück: Electronic Publishing 2005. 177 S., Nbsp. (Beiträge zur Medienästhetik der Musik. Band 6.)

Italian Opera in Central Europe 1614–1780. Volume 2: Italianità: Image and Practice. Hrsg. von Corinna HERR, Herbert SEIFERT, Andrea SOMMER-MATHIS und Reinhard STROHM. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2008. XVI, 344 S., Nbsp. (Musical Life in Europe 1600–1900. Circulation, Institutions, Representation.)

ANNE JOSTKLEIGREWE: „The Ear of Imagination“. Die Ästhetik des Klangs in den Vokalkompositionen von Edgard Varèse. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2008. 566 S.

JIN HYUN KIM: Musikwissenschaft in der Postmoderne. Zur Legitimationsproblematik von Musikwissenschaft. Osnabrück: Electronic Publishing 2004. 88 S. (Osnabrücker Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft. Band 7.)

Klangkunst. Hrsg. von Ulrich TADDAY. München: edition text + kritik in Richard Boorberg Verlag 2008. 199 S., Abb. (Musikkonzepte. Neue Folge. Sonderband.)

JÖRG KLUSSMANN: Musik im öffentlichen Raum. Eine Untersuchung zur Musikbeschallung des Hamburger Hauptbahnhofs. Osnabrück: Electronic Publishing 2005. 107 S., Abb. (Beiträge zur Medienästhetik der Musik. Band 8.)

Kompositionen für den Film. Zu Theorie und Praxis von Hanns Eislers Filmmusik. Hrsg. von Peter SCHWEINHARDT. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2008. 280 S., Abb., Nbsp. (Eisler-Studien. Band 3.)

SAVERIO LAMACCHINA: Il vero Figaro o sia il falso factotum. Riesame del „Barbiere“ di Rossini. Turin: De Sono Associazione per la Musica – EDT srl 2008. XVI, 318 S., CD (Collana EDT / De Sono. Tesi 9.)

SILKE LEOPOLD / DOROTHEA REDEPENNING / JOACHIM STEINHEUER: Musikalische Meilensteine. 111 Werke, die man kennen sollte. Band 1: Von Hildegard von Bingen „Ordo virtutum“

bis zu Haydns Streichquartett op. 33,1. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. 138 S., Nbsp. (Bärenreiter Basiswissen.)

SILKE LEOPOLD / DOROTHEA REDEPENNING / JOACHIM STEINHEUER: Musikalische Meilensteine. 111 Werke, die man kennen sollte. Band 2: Von Mozarts „Dissonanzenquartett“ bis zu Sofia Gubaidulinas „Johannes-Passion“. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. 278 S., Nbsp. (Bärenreiter Basiswissen.)

GAYLE SHERWOOD MAGEE: Charles Ives Reconsidered. Urbana – Chicago: University of Illinois Press 2008. XIII, 231 S., Abb. (Music in American Life.)

KARL H. MENZEL: PC-Musiker. Der Einsatz computergestützter Recording-Systeme im Amateurssektor. Osnabrück: Electronic Publishing 2005. 202 S., Abb. (Osnabrücker Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft. Band 8.)

FELIX MEYER / ANNE C. SHREFFLER: Elliott Carter. A Centennial Portrait in Letters and Documents. Woodbridge, Suffolk: The Boydell Press 2008. XI, 367 S., Abb., Nbsp. (Publikation der Paul Sacher Stiftung.)

DIDIER VAN MOERE: Karol Szymanowski. Paris: Librairie Arthème Fayard 2008. 695 S.

ROBERT MÜNSTER: Herzog Clemens Franz von Paula von Bayern (1722–1770) und seine Münchener Hofmusik. Tutzing: Hans Schneider 2008. 102 S., Abb.

Musik im Protektorat Böhmen und Mähren (1939–1945). Fakten, Hintergründe, Historisches Umfeld. Hrsg. von Andreas WEHRMEYER. München: Ricordi 2008. 468 S., Abb. (Veröffentlichungen des Sudetendeutschen Musikinstituts. Berichte. Band 6.)

Musik in Bayern. Jahrbuch der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte. Band 71, Jahrgang 2006. Redaktion: Christian LEITMEIR, Stephan HÖRNER und Bernhold SCHMID. Tutzing: Hans Schneider 2008. 301 S., Abb., Nbsp.

Musik-Kulturen. Texte der 43. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 2006. Hrsg. von Jörn Peter HIEKEL im Auftrag des Internationalen Musikinstituts Darmstadt. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2008. 179 S., Nbsp.

JEAN-MICHEL NECTOUX: Gabriel Fauré. Les voix du clair-obscur. Paris: Librairie Arthème Fayard 2008. 847 S., Abb., Nbsp.

DANIELA NEUHAUS: Perspektive Musiklehrer/in. Der Berufswahlprozess von Lehramtsstudierenden mit dem Unterrichtsfach Musik. Köln: Verlag Dohr 2008. 341 S. (musicologia. Band 3.)

Non consumiamo Marx. Luigi Nono: Musik · Bildende Kunst · politische Utopie. Hrsg. von Sigrid

KONRAD und Heinzjörg MÜLLER für Netzwerk Musik Saar. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2008. 192 S., Abb. (Schriftenreihe Netzwerk Musik Saar. Band 3.)

Organisateurs et formes d'organisation du concert en Europe 1700–1920. Institutionnalisation et pratiques. Hrsg. von Hans Erich BÖDEKER, Patrice VEIT und Michael WERNER. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2007. XV, 361 S., Abb. (Musical Life in Europe 1600–1900. Circulation, Institutions, Representation. Bd. 11.)

Rathgeber im Kontext. I. Internationales Rathgeber-Symposium am 3. Juni 2007 in Oberelsbach. Festschrift für Franz Krautwurst zum 85. Geburtstag. Hrsg. von Erasmus und Berthold GASS. Oberelsbach: Valentin-Rathgeber-Gesellschaft 2008. 328 S., Abb., Nbsp.

Rebellische Musik. Gesellschaftlicher Protest und kultureller Wandel um 1968. Hrsg. von Arnold JACOBSHAGEN und Markus LENIGER unter Mitarbeit von Benedikt HENN. Köln: Verlag Dohr 2007. 320 S., Abb. (musicologia. Band 1.)

Regards sur la musique ... La naissance du style français (1650–1673). Texte gesammelt und hrsg. von Jean DURON. Wavre: Éditions Mardaga 2008. 190 S., Nbsp. (Publications du Centre de Musique Baroque de Versailles.)

ERICH REIMER: Musicus und Cantor. Beiträge zur Gattungs- und Sozialgeschichte der Musik vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Köln: Verlag Dohr 2008. 228 S., Nbsp. (musicologia. Band 2.)

ERICH REIMER: Die Ritornell-Arien der Weimarer Kantaten Johann Sebastian Bachs 1714–1716. Köln: Verlag Dohr 2007. 163 S., Nbsp.

BERND SCHABBING: Musik- und Audiotechnologien zwischen Technik, Marketing und Kundenwunsch. Praxisstudien zur Einführung von Quadrophonie, Dolby Surround, Compact Disc und Music on Demand auf dem deutschen Markt. Osnabrück: Electronic Publishing 2005. 106 S.

PATRICK L. SCHMIDT: Interne Repräsentation musikalischer Strukturen. Zur Bedeutung motorischer Prozesse im Stimmapparat bei musikalischen Klangvorstellungen. Osnabrück: Electronic Publishing 2008. X, 192 S., Abb., Nbsp. (Osnabrücker Beiträge zur Musik und Musikerziehung. Band 6.)

GOTTFRIED SCHOLZ: Haydns Oratorien. Ein musikalischer Werkführer. München: Verlag C. H. Beck 2008. 128 S. (C. H. Beck Wissen.)

DOROTHEA SCHRÖDER: Georg Friedrich Händel. München: Verlag C. H. Beck 2008. 128 S., Abb. (C. H. Beck Wissen.)

Hermann Schroeder. Komponist – Lehrer – Interpret. Bericht über die Tagung der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte und der Hermann-Schroeder-Gesellschaft in Köln am 19. Juni



2004. Hrsg. von Peter BECKER und Wilhelm SCHEPPING. Kassel: Verlag Merseburger 2008. XII, 353 S., Abb., Nbsp., CD (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Band 170.)

MICHIEL SCHUIJER: *Analyzing Atonal Music. Pitch-Class Set Theory and Its Contexts.* Rochester: University of Rochester Press 2008. 306 S., Abb. (Eastman Studies in Music.)

INGO SCHULTZ: Viktor Ullmann. *Leben und Werk.* Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag / Stuttgart u. a.: Verlag J. B. Metzler 2008. 279 S., Abb., Nbsp.

Schumann Briefedition. Serie III: Verlegerbriefwechsel. Band 3: Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Leipziger Verlegern III. Hrsg. von Petra DIESSNER, Irmgard KNECHTGES-OBRECHT und Thomas SYNOFZIK. Köln: Verlag Dohr 2008. 442 S.

Schumann Briefedition. Serie III: Verlegerbriefwechsel. Band 5: Briefwechsel Robert und Clara Schumanns mit Verlegern in West- und Süddeutschland. Hrsg. von Hrosvith DAHMEN und Thomas SYNOFZIK. Köln: Verlag Dohr 2008. 528 S.

Les sociétés de musique en Europe 1700–1920. Structures, pratiques musicales, sociabilités. Hrsg. von Hans Erich BÖDEKER und Patrice VEIT. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2007. XV, 513 S., Abb. (Musical Life in Europe 1600–1900. Circulation, Institutions, Representation. Bd. 5.)

JÜRGEN STENZL: *Der Klang des Hohen Liedes. Vertonungen des „Canticum Canticorum“ vom 9. bis zum Ende des 15. Jahrhunderts.* Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. Textband: 231 S., Notenband: 214 S.

HENRICO STEWEN: *The Straube Code. Deciphering the Metronome Marks in Max Reger's Organ Music.* Helsinki: Sibelius Academy, Church Music Department – Helsinki University Print 2008. 32 S. (Church Music Department Publications 30.)

JAN STRACK: *Musikwirtschaft und Internet.* Osnabrück: Electronic Publishing 2005. 126 S. (Beiträge zur Medienästhetik der Musik. Band 7.)

CHRISTOPH TAGGATZ: *Gesang des Greises. Ernst Krenek und die historische Notwendigkeit des Serialismus. Schliengen: Edition Argus 2008. 357 S., Nbsp. (Ernst Krenek Studien. Band 4.)*

Telemanns Vokalmusik – Über Texte, Formen und Werke. Hrsg. von Adolf NOWAK und Andreas EICHHORN. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2008. XII, 444 S., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 49.)

Tempus Musicae – Tempus Mundi. Untersuchungen zu Seth Calvisius. Hrsg. von Gesine SCHRÖDER. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2008. 275 S., Abb., Nbsp.

R. LARRY TODD: *Felix Mendelssohn Bartholdy.*

*Sein Leben · Seine Musik.* Aus dem Englischen übersetzt von Helga BESTE unter Mitwirkung von Thomas SCHMIDT-BESTE. Stuttgart: Carus-Verlag – Philipp Reclam jun. 2008. 798 S., 116 Abb., 339 Nbsp.

Transkription und Fassung in der Musik des 20. Jahrhunderts. Beiträge des Kolloquiums in der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, vom 5. bis 6. März 2004. Hrsg. von Gabriele BUSCHMEIER, Ulrich KONRAD und Albrecht RIETHMÜLLER. Mainz: Akademie der Wissenschaften und der Literatur / Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2008. 210 S., Abb.

The Unknown Schubert. Hrsg. von Barbara M. REUL und Lorraine BYRNE BODLEY. Hampshire – Burlington: Ashgate Publishing 2008. XXX, 263 S., Nbsp.

Sándor Veress. *Komponist – Lehrer – Forscher.* Hrsg. von Doris LANZ und Anselm GERHARD. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. 294 S., Nbsp.

EMMANOUIL VLITAKIS: *Funktion und Farbe. Klang und Instrumentation in ausgewählten Kompositionen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Lachenmann – Boulez – Ligeti – Grisey.* Hofheim: Wolke Verlag 2008. 237 S., Nbsp. (sinefonia 11.)

MICHAEL WACKERBAUER: *Sextett, Doppelquartett und Oktett. Studien zur groß besetzten Kammermusik für Streicher im 19. Jahrhundert.* Tutzing: Hans Schneider 2008. 508 S., Nbsp. (Regensburger Studien zur Musikgeschichte. Band 6.)

ANDREAS WACZKAT: *Georg Friedrich Händel: Der Messias.* Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. 146 S., Nbsp. (Bärenreiter Werkeinführungen.)

RICHARD WAGNER: *Sämtliche Briefe. Band 18: Briefe des Jahres 1866.* Hrsg. von Andreas MIELKE. Redaktionelle Mitarbeit: Isabel KRAFT. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2008. 736 S.

Weberiana. *Mitteilungen der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V. Heft 18 (Sommer 2008).* Redaktion: Frank ZIEGLER. Tutzing: Hans Schneider 2008. 240 S., Abb.

KLAUS WEILER: *Celibidache – Musiker und Philosoph. Eine Annäherung.* Augsburg: Wißner-Verlag 2008. 328 S., Abb. (Celibidachiana II. Dokumente und Zeugnisse. Band 1.)

TOBIAS WOLLERMANN: *Musik und Medium. Entwicklungsgeschichte der Speicherung, Publikation und Distribution musikspezifischer Informationen.* Osnabrück: Electronic Publishing 2006. 358 S., Abb. (Osnabrücker Beiträge zur systematischen Musikwissenschaft. Band 9.)

LAURENCE WUIDAR: *Musique et Astrologie après le Concile de Trente.* Brüssel – Rom: Belgisch Historisch Instituut te Rom 2008. 222 S. (Studies over Kunstgeschiedenis. Band X.)

HANSJAKOB ZIEMER: Die Moderne hören. Das Konzert als urbanes Forum 1890–1940. Frankfurt/M. – New York: Campus Verlag 2008. 410 S., Abb. (Campus Historische Studien. Band 46.)

## Eingegangene Notenausgaben

JOHANN SEBASTIAN BACH: J. S. Bach zugeschriebene Werke für Tasteninstrumente. Hrsg. von Ulrich BARTELS und Frieder REMPP. Urtext. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. IV, 156 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Messe h-moll BWV 232. Studienpartitur. Hrsg. von Joshua RIFKIN. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2008. XXV, 253 S.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Werke zweifelhafter Echtheit für Tasteninstrumente. Hrsg. von Ulrich BARTELS und Frieder REMPP. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. XIII, 143 S.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Werke. Abteilung VI, Band 1: Kammermusik mit Blasinstrumenten. Hrsg. von Egon VOSS. München: G. Henle Verlag 2008. XI, 369 S.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Werke. Abteilung VIII, Band 1: Christus am Ölberge Opus 85. Hrsg. von Anja MÜHLENWEG. München: G. Henle Verlag 2008. XI, 303 S.

FRANZ BERWALD: Sämtliche Werke. Band 17c: Estrella de Soria. Große romantische Oper in drei Akten von Otto Prechtler. Kritischer Bericht und Anhänge. Hrsg. von Bonnie und Erling LOMNÄS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. XVIII, S. 845–1404

JOHN BLOW: Venus and Adonis. Hrsg. von Bruce WOOD. London: Stainer & Bell 2008. XXXV, 137 S. (Purcell Society Edition. Companion Series. Volume 2.)

NORBERT BURGMÜLLER: Sämtliche Klavierwerke. Hrsg. von Klaus Martin KOPITZ. Köln: Verlag Dohr 2008. 72 S., CD (Denkmäler Rheinischer Musik. Band 30.)

NORBERT BURGMÜLLER: Sämtliche Lieder. Duo für Klarinette und Klavier. Ständchen für Klarinette, Viola und Gitarre. Hrsg. von Klaus Martin KOPITZ. Köln: Verlag Dohr 2008. 112 S. (Denkmäler Rheinischer Musik. Band 31.)

GIOVANNI CROCE: Quatercentenary Edition of the sacred music. Volume I: Messe a 5 e 6 voci 1596/1599. Hrsg. von Michael PROCTER. Weingarten: Edition Michael Procter 2008. XL, 93 S.

CHRISTIAN FLOR: Vokalwerke. Band VII: Gelegenheitsmusiken. Drei Werke für Singstimmen, Vio-

linen und Basso continuo. Hrsg. von Arndt SCHNOOR und Jörg JACOBI. Bremen: edition baroque 2008. 11 S. (eba6078.)

CARL LEIBL: Messe Nr. 3 Es-Dur. Hrsg. von Eberhard METTERNICH. Köln: Verlag Dohr 2007. 192 S. (Denkmäler Rheinischer Musik. Band 29.)

SIMON BAR JONA MADELKA: Sieben Bußpsalmen für fünf Stimmen. Hrsg. von Miloslav KLEMENT. Praha: Editio Bärenreiter 2007. XV, 127 S.

JOHANN MATTHESON: Henrico IV. Oper in 5 Akten. Kritische Ausgabe. Hrsg. von Hansjörg DRAUSCHKE. Beeskow: ortus 2008. XLVII, 257 S. (Musik zwischen Elbe und Oder. Band 19.)

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Konzert in e für Klavier und Orchester. Rekonstruiert und vervollständigt von R. Larry TODD. Partitur. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. XIII, 121 S.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Lieder für hohe und mittlere Stimme und Klavier. Hrsg. von Eugene ASTI. Urtext. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. LXXX, 152 S.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Kritische Berichte. Serie X, Werkgruppe 28, Abteilung 2: Bearbeitungen von Werken verschiedener Komponisten. Klavierkonzerte und Kadenzen. Vorgelegt von Martina HOCHREITER. Fertiggestellt von Ulrich LEISINGER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. 158 S.

HENRY PURCELL: Purcell Society Edition. The Works of Henry Purcell. Volume 1: Three Occasional Odes. Hrsg. von Bruce WODD. London: Stainer & Bell 2008. XXIX, 152 S.

JEAN-PHILIPPE RAMEAU: Opera Omnia. Série III, volume 1: Cantates · Canons · Airs. Hrsg. von Jean-Paul C. MONTAGNIER und Sylvie BOUIS-SOU. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. LVIII, 259 S.

FRANZ SCHUBERT: Rosamunde, Fürstin von Zypern. Zwischenaktmusiken D 797 Nr. 1, 3a und 5. Partitur. Hrsg. von Peter HAUSCHILD. Urtext. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2008. 56 S.

JEAN SIBELIUS: Sämtliche Werke. Serie V: Klavierwerke. Band 2: Klavierwerke Opp. 58, 67, 68, 74, 75, 76. Hrsg. von Kari KILPELÄINEN. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2008. XVII, 188 S.

## Mitteilungen

Es verstarb:

Professor Dr. Siegfried SCHMALZRIEDT am 9. Dezember 2008 in Karlsruhe.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Eva BADURA-SKODA zum 80. Geburtstag am 15. Januar,

Prof. Dr. Giselher SCHUBERT zum 65. Geburtstag am 24. Januar,

Prof. Dr. Klaus-Jürgen SACHS zum 80. Geburtstag am 29. Januar,

Prof. Dr. Algirdas AMBRAZAS zum 75. Geburtstag am 11. Februar,

Prof. Dr. Jürgen HUNKEMÖLLER zum 70. Geburtstag am 20. Februar,

Prof. Dr. Klaus HOFMANN zum 70. Geburtstag am 20. März.

\*

Dr. habil. Claus BOCKMAIER wurde durch das Bayerische Staatsministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst am 9. Juli 2008 zum Honorarprofessor an der Hochschule für Musik und Theater München bestellt.

Mit dem Georg-Philipp-Telemann-Preis der Landeshauptstadt Magdeburg wurde am 1. März 2009 der CARUS-VERLAG Stuttgart geehrt. Mit der Auszeichnung würdigt die Landeshauptstadt Magdeburg die hervorragenden Verdienste des Verlagshauses um die Veröffentlichung und Verbreitung der Werke Georg Philipp Telemanns.

Dr. Kathrin EBERL-RUF hat sich am 3. Dezember 2008 an der Philosophischen Fakultät II der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg im Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Musik und bürgerliches Bewusstsein. Untersuchungen zur Funktion und Stellung des städtischen Musikers im ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhundert am Beispiel Daniel Gottlob Türks in Halle an der Saale.*

PD Dr. Stefan MORENT wurde am 5. Dezember 2008 vom Rektor der Eberhard Karls Universität Tübingen zum außerplanmäßigen Professor ernannt.

Der mit € 500 dotierte Mariann Steegmann Förderpreis „History|Herstory“ wurde am 8. Dezember 2008 an der Hochschule für Musik Köln an Nicole K. STROHMANN verliehen. Die Doktorandin von Prof. Dr. Matthias Brzoska und ehemalige Mitarbeiterin von Prof. Dr. Beatrix Borchard im Projekt „Musik und Gender im Internet“ erhielt den Preis für

ihren hervorragenden Aufsatz zum Thema: *Zwischen Salon und Palais Garnier: Zur Professionalisierung weiblichen Komponierens im Frankreich des ausgehenden 19. Jahrhunderts am Beispiel der Dichterkomponistin Augusta Holmès.*

\*

Vom 25. bis 29. März 2009 findet in Kloster Ebstorf bei Uelzen das Ebstorfer Kolloquium zum Thema *Passion und Ostern in den Lüneburger Klöstern* statt. Die interdisziplinäre Tagung widmet sich den spätmittelalterlichen Quellen aus den sechs Lüneburger Klöstern; abgedeckt werden die Bereiche Theologie, Liturgie, Musik, Kunst und Literatur. Veranstalter: Institut für Musikwissenschaft der Universität Frankfurt am Main (wissenschaftliche Leitung), Kloster Ebstorf, Leuphana-Universität Lüneburg. Anmeldung: Kloster Ebstorf, Äbtissin Erika Krüger, Kirchplatz 10, 29574 Ebstorf; presse@kloster-ebstorf.de; Auskünfte zum Programm: Prof. Dr. Linda Maria Koldau, Universität Frankfurt/Main, L.Koldau@kunst.uni-frankfurt.de.

Am 3. April 1834 erschien die erste Nummer der *Neuen Zeitschrift für Musik (NZfM)*.

Dies bedeutete eine Kampfansage an den hergebrachten Musikjournalismus, was bereits durch den Titelzusatz „Neue“ augenfällig wird. Wie Robert Schumann rückblickend formuliert hat, sollte die *NZfM* dabei helfen, „eine neue poetische Zeit vorzubereiten“. Anlässlich des 175-jährigen Bestehens dieser noch heute erscheinenden Musikzeitschrift veranstaltet die Robert-Schumann-Forschungsstelle zusammen mit der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften und der Künste mit Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung am 2. und 3. April 2009 ein Symposium zu diesem Thema unter dem Obertitel *Eine neue poetische Zeit*, das im Karl-Arnold-Haus der Wissenschaften in Düsseldorf stattfindet. Gewürdigt werden soll das Musikanschauung des 19. Jahrhunderts prägende Wirken der Komponisten, die als Musikschriststeller tätig waren und sich gleich Schumann auch als Literaten verstanden.

Auf dem internationalen Symposium werden Germanisten und Musikwissenschaftler fachübergreifend das ‚Neue‘ und ‚Literarische‘ der Musikkritik im 19. Jahrhundert an Hand der *NZfM* beleuchten, der bedeutendsten Musikzeitschrift dieser Epoche. Zugleich soll der Blick geöffnet werden für das parallel zu ihrer Entstehung aufkommende Interesse vieler Komponisten an eigenem schriftstellerischem Schaffen, aber auch für die Verweigerung anderer Künstler wie Mendelssohn Bartholdy gegenüber dieser Tendenz.

Weitere Informationen zu dem Symposium sind auf der Homepage der Robert-Schumann-Forschungsstelle [www.schumann-ga.de](http://www.schumann-ga.de) zu finden.

Vom 13. bis 16. Mai 2009 findet an der Universität der Künste Berlin der *Internationale Edvard-Grieg-Kongress 2009 Berlin* statt. Veranstaltet wird der Kongress von der Internationalen Edvard-Grieg-Gesellschaft in Kooperation mit der Edvard-Grieg-Forschungsstelle an der Universität der Künste Berlin unter der Leitung von Prof. Dr. Patrick Dinslage. Das Generalthema des Kongresses lautet „*Grieg in the European Context*“. *Individual and common traits in the European artistic scene – with emphasis on the period ca. 1880s to 1930s*. 33 Referenten sind eingeladen, ihre Forschungsergebnisse in den fünf Themenkreisen „Chamber music“, „Individual and common traits in European Music“, „Lyricism“, „Recordings“ und „Songs“ vorzustellen und zu diskutieren. Ganz bewusst haben die Veranstalter auch jüngere Forscherinnen und Forscher in das Kongressprogramm aufgenommen, um die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem norwegischen Komponisten Edvard Grieg lebendig zu halten. Der Kongress wird vom Königlich Norwegischen Außenministerium in Oslo und von der Königlich Norwegischen Botschaft in Berlin gefördert. Kongressprogramm und weitere Informationen unter: [www.griegsociety.org](http://www.griegsociety.org).

Im Rahmen des Händel-Gedenkjahres 2009, in dem sich der Todestag des Komponisten zum 250. Mal jährt, veranstalten die Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft e.V. und die Stiftung Händel-Haus Halle sowie das Institut für Musik, Abteilung Musikwissenschaft, der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg vom 7. bis 10. Juni 2009 eine internationale wissenschaftliche Konferenz zum Thema *Händel, der Europäer*. Fachgelehrte aus aller Welt sollen aus verschiedenen Perspektiven Händels Bedeutung für die europäische Musikkultur des 18. Jahrhunderts und seine Wirkungsgeschichte bis in die Gegenwart hinein erörtern. Es nehmen 46 Referentinnen und Referenten aus Frankreich, Großbritannien, Italien, den Niederlanden, Österreich, Polen, Schweiz und Tschechien, den USA und Australien teil. Das Hauptreferat wird Prof. Dr. Reinhard Strohm (Oxford) zum Thema „Händel und der Diskurs der Moderne“ halten. Der Kongress wird von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) und vom Land Sachsen-Anhalt gefördert. Die Teilnahme an der Konferenz ist kostenlos. Informationen: Prof.

Dr. Wolfgang Hirschmann, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, [wolfgang.hirschmann@musikwiss.uni-halle.de](mailto:wolfgang.hirschmann@musikwiss.uni-halle.de); Dr. Konstanze Musketa, Stiftung Händel-Haus Halle, [konstanze.musketa@haendelhaus.de](mailto:konstanze.musketa@haendelhaus.de).

*Lortzing und Leipzig. Musikleben zwischen Öffentlichkeit, Bürgerlichkeit und Privatheit* ist das Thema einer internationalen Tagung, veranstaltet von Prof. Dr. Thomas Schipperges an der *Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig*. „Daß seine Musik in die Zukunft hineintönen werde“, so Johann Christian Lobe einige Jahre nach Lortzings Tod, „hat er sicherlich niemals gehofft“. Und der Leipziger Musiker und Musikschriftsteller fährt in seinem fiktiven *Gespräch mit Lortzing* ergänzend fort: „Er war ein Mann der Gegenwart“. Dieser Einschätzung nachzugehen, ist das Anliegen der Tagung. Ihr Blick gilt Albert Lortzing als „Mann der Gegenwart“, als Person und Künstler seiner Leipziger Zeit und seiner kulturellen und zeitgeschichtlichen Gegenwart. Die Tagung findet vom 25. bis 28. Juni 2009 statt, zusammen mit dem 4. Mitgliedertreffen der *Albert-Lortzing-Gesellschaft* und einer Hochschulaufführung von Lortzings Einakter *Die Opernprobe*. Informationen: [schipperges@hmt-leipzig.de](mailto:schipperges@hmt-leipzig.de). Die Tagung wird von der Deutschen Forschungsgemeinschaft unterstützt.

Vom 2. bis 4. Juli 2009 findet an der Universität Frankfurt/Main in Zusammenarbeit mit dem Zentrum zur Erforschung der Frühen Neuzeit das Symposium *Internationale Monteverdi-Interpretationen* mit Referentinnen und Referenten aus Italien, England, Deutschland und den USA statt. Fragen der Analyse und Interpretation von Claudio Monteverdis Werken werden aus musikwissenschaftlicher, musikpraktischer und kirchenmusikalisch-theologischer Sicht erörtert; am 3. Juli um 20 Uhr bietet die Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt/Main im Rahmen des Symposiums ein Konzert mit Madrigalen von Monteverdi. Anmeldung: Dr. Gisela Engel, Zentrum zur Erforschung der Frühen Neuzeit, [G.Engel@em.uni-frankfurt.de](mailto:G.Engel@em.uni-frankfurt.de); Auskünfte zum Programm: Prof. Dr. Linda Maria Koldau, Universität Frankfurt/Main, [L.Koldau@kunst.uni-frankfurt.de](mailto:L.Koldau@kunst.uni-frankfurt.de)

Presseerklärung der Fa. Laaber Verlag GmbH und Frau Prof. Dr. Sabine Henze-Döhring bezüglich Band 3 „Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert“ von Herrn Prof. Dr. Sieghart Döhring und Frau Prof. Dr. Sabine Henze-Döhring, in: „Geschichte der Oper“ in 4 Bänden, herausgegeben von Silke Leopold, Laaber 2006.

Die Ausgabe in vorliegender Form, d. h. vom Layout sowie der Tilgung von Unterzeichnung und der Datierung des Vorwortes abgesehen, unverändert, unter dem Titel „Geschichte der Oper“ (es handelt sich um eine „Gattungsgeschichte der Oper“), unter Wechsel der Herausgeberschaft, Weglassung der Autorenangabe auf dem Cover, Fehlen eines anfänglichen Hinwei-

ses im Buch auf die Originale Publikation und deren Erscheinungsdatum, erfolgte ohne Wissen der Autoren. Am 05. März 2005 informierte der Verlag die Mitautorin, Prof. Dr. Sabine Henze-Döhring, über die Absicht eine Sonderausgabe zu publizieren. Bedauerlicherweise hat dieses Schreiben die Mitautorin nicht erreicht. Aus diesem Grund fand ein weiterer Kontakt nicht statt. Sollte jemand diesen Band in der Annahme gekauft haben, er sei eine korrigierte und ergänzte Neuauflage des Originalbands aus der Reihe „Handbuch der musikalischen Gattungen, herausgegeben von Herrn Siegfried Mauser, Band 13, Laaber 1997 und sich getäuscht fühlen so bedauern dies die Autoren und der Verlag.

## Die Autoren der Beiträge

WALTER JARECKI, geboren 1948 in Vehrte (Kr. Osnabrück); Studium in Münster, Göttingen und Leiden; Staatsexamen für das höhere Lehramt 1974; Promotion zum Dr. phil. in Göttingen im Fach Lateinische Philologie des Mittelalters 1981; seit 1974 an verschiedenen Gymnasien im Land Niedersachsen tätig, seit 1994 als Leiter des Ratsgymnasiums Rotenburg (Wümme); Dissertation: *Signa loquendi*, Baden-Baden 1981, verschiedene Aufsätze zur monastischen Zeichensprache und zur Geschichte des St. Andreasstiftes in Verden (Aller); derzeit mit der Erstellung des Urkundenbuches zum Andreasstift befasst.

RASHID-S. PEGAH, von 1993 bis 2003 freier Mitarbeiter der Redaktion für Alte Musik des ehemaligen Sender Freies Berlin (Hörfunk); seit 1994 Forschungen zur barocken Hofkultur in West- und Südeuropa (darunter besonders der kurfürstlich-königliche Hof in Berlin, die markgräflichen Höfe in Bayreuth 1603–1769 und Ansbach, der landgräfliche Hof in Kassel, die Höfe der Welfen in Hannover, Braunschweig-Wolfenbüttel und Celle) sowie zum kulturellen Austausch zwischen vorderem Orient (Osmanisches Reich und Persien) und Okzident (vor allem Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation und Frankreich, sowie England und die Niederlande), während des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts; seit 1998 Teilnahme an verschiedenen internationalen wissenschaftlichen Konferenzen in Magdeburg, Warschau, Washington und Zerbst; 1999–2001 freier Mitarbeiter bei zwei Ausstellungen der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg; seit dem WS 2006/07 Studium an der Bayerischen Julius-Maximilians-Universität Würzburg; Geschichte der Frühen Neuzeit, Historische Hilfswissenschaften, Italo-romanische Philologie.

PAUL THISSEN, geboren 1955; Studium der Kirchenmusik, Schulmusik und Germanistik an der Folkwang-Hochschule und der Universität Essen; Studium der Musikwissenschaft am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold bei Detlef Altenburg; 1995 Promotion (*Zitattechniken in der Symphonik des 19. Jahrhunderts*); seit 1987 Leiter des Referats Kirchenmusik im Erzbischöflichen Generalvikariat Paderborn; Lehrbeauftragter an der Hochschule für Musik Detmold.

## Hinweise für Autoren

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

Bei wiederholter Nennung eines Titels:

  - Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, S. 58.
  - Dahlhaus, „Eine wenig beachtete Formidee“, S. 250.
  - Meier, S. 60 ff.
  - Ebd., S. 59.

Standardreihen und -zeitschriften sollten möglichst nach *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.