

Die Musikforschung

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

63. Jahrgang 2010 / 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: www.musikforschung.de, Tel. 0561/3105-255, Fax 0561/3105-254.

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

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

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

Inhalt dieses Heftes

Martin Fontius: Musiker als Zeitungsleser? Zu einem vergessenen Brief Emanuel Bachs an Diderot in Hamburg	1
Nicola Schneider: Christian Heinrich von Watzdorf als Musikmäzen. Neue Erkenntnisse über Albino- ni und eine sächsische Notenbibliothek des 18. Jahrhunderts	20
Andreas Pfisterer: Überlegungen zu Corellis Orchestermusik	35

Berichte

Bern, 19. bis 21. März 2009: „Anekdote – Biographie – Kanon. Zur Geschichtsschreibung in den schönen Künsten“	53
Prag, 29. bis 31. Mai 2009: „Kontinuität des Wandels. Bohuslav Martinů in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts“	55
Jyväskylä (Finnland), 12. bis 16. August 2009: „Seventh Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music“	56
Bonn, 31. August bis 2. September 2009: „3. Beethoven-Studienkolleg: Aspekte der Beethoven- Editorik“	57
Oxford, 17. Oktober 2009: „Musical Nationalism and Modernism in Russia and Eastern Europa“ ...	58
Wien, 31. Oktober bis 2. November 2009: „Performanz musikwissenschaftlichen Arbeitens“	59
Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotion- recht	61

Fortsetzung des Inhaltsverzeichnisses Umschlagseite III

Besprechungen

J. M. Cooper: Mendelssohn, Goethe, and the Walpurgis Night (Loeser; 75) / P. Russell: Johannes Brahms and Klaus Groth (Struck; 76) / V. Ravizza: Brahms. Spätzeitmusik. Die sinfonischen Chorwerke (Gerards; 79) / Skizzen einer Persönlichkeit: Max Kalbeck zum 150. Geburtstag (Loeser; 80) / Wagner und Nietzsche. Kultur – Werk – Wirkung. Ein Handbuch; Nietzsche und Wagner. Geschichte und Aktualität eines Kulturkonflikts; D. Borchmeyer: Nietzsche, Cosima, Wagner. Porträt einer Freundschaft (Klein; 82) / Fr. Hentschel: Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung 1776–1871 (Schipperges; 85) / Les sociétés de musique en Europe 1700–1920; Organismes et formes d'organisation du concert 1700–1920; Espaces et lieux de concert en Europe 1700–1920 (Schaarwächter; 88) / M. Schmidt: Schönberg und Mozart. Aspekte einer Rezeptionsgeschichte (Henke; 90) / Spurensicherung. Der Komponist Ernst Toch (1887–1964) – Mannheimer Emigrantenschicksale; H. Schneider: Wahrhaftigkeit und Fortschritt: Ernst Toch in Deutschland 1919–1933 (Schader; 91) / E. Kahlke: Das symphonische Werk Gerhard Frommels (Klein; 93) / Letters of Ralph Vaughan Williams 1895–1958 (Schaarwächter; 94) / Landscapes of the Mind. The Music of John McCabe (Schaarwächter; 95) / Zwischen bürgerlicher Kultur und Akademie. Zur Professionalisierung der Musikausbildung in Stuttgart seit 1857 (Loeser; 96) / P. Dirksen: Heinrich Scheidemann's Keyboard Music: Transmission, Style, and Chronology (Flamm; 98) / J. Mattheson: Henrico IV. Oper in 5 Akten (Werr; 99) / G. Fr. Händel: Hallische Händel-Ausgabe II/32: Ariodante und II/26: Ezio (Zywietz; 99) / J. Haydn: Werke XIX/XX: Klavierstücke und Werke für Klavier zu vier Händen (Flamm; 101) / G. Rossini: Works. Chamber Music without piano (Heitmann; 102) / J. Brahms: Neue Ausgabe sämtlicher Werke III/7: Klavierwerke ohne Opuszahl (Flamm; 103)

Eingegangene Schriften	105
Eingegangene Notenausgaben	108
Mitteilungen	109
Die Autoren der Beiträge	111
Hinweise für Autoren	112

Musiker als Zeitungsleser? Zu einem vergessenen Brief Emanuel Bachs an Diderot in Hamburg

von Martin Fontius (Berlin)

Das seit einiger Zeit verstärkte Interesse für die Fragestellung, in welchem Verhältnis Musik und Aufklärung im 18. Jahrhundert standen, geht fast durchweg von einem Ansatz aus: In welcher Beziehung haben die Veränderungen der musikalischen Sprache und die sie begleitende ästhetische Reflexion zueinander gestanden? Als Problemstellung von Carl Dahlhaus 1985 auf die Tagesordnung gesetzt, hat Michel Noiray die für diese Forschungsorientierung bestehenden Schwierigkeiten und Probleme souverän auf wenigen Seiten in dem der Musik gewidmeten Artikel des *Dictionnaire européen des Lumières* (1997) zusammengefasst.¹ Demgegenüber ist die gewählte Fragestellung, die dem einen abwegig, dem anderen provokatorisch erscheinen mag, bescheiden und nur punktuell dokumentiert. Aber wenn es darum geht festzustellen, wie die Musiker in ihrem Jahrhundert standen und wie sie zu dessen Ideen Stellung bezogen, sollte ihr Verhältnis zur Zeitung prinzipiell aufschlussreich sein.

Im Unterschied zum Leipziger Thomaskantor, von dem die Bach-Forschung nicht weiß, ob er „überhaupt Zeitungsleser war“², kann es in diesem Punkte bei dessen Zweitältesten kaum Zweifel geben. Wenn er „einer der ersten Musiker, wenn nicht der erste überhaupt“ genannt werden kann, „der nicht nur als Komponist im engeren Sinne Anerkennung“ fand, „sondern zugleich eine bedeutende Rolle im größeren Künstler-, Literaten- und Theologenkreis“³ gespielt hat, war Aufgeschlossenheit gegenüber den Problemen der Zeit unabdingbar. Tatsächlich ist Emanuel, wie sein Brief zeigen wird, in Hamburg ein Zeitungsleser gewesen. Er hat sich des Mediums aber auch schon in seiner Berliner Periode zu bedienen gewusst, um seine Überzeugung von der Bedeutung der Musik mit Mitteln der Satire verteidigen. Die Absicht, auch den Fragenkomplex „Musiker als Satirenschreiber?“ in diese Studie zu integrieren, war mit Blick auf den thematischen Zusammenhalt nicht zu realisieren. Wenn im folgenden Versuch Diderot und die Diderot-Forschung vielleicht zu intensiv berücksichtigt worden, ist das dem Interesse des Literarhistorikers zuzuschreiben.

1.

Die beiden Briefe, die Diderot auf der Rückreise von Petersburg Ende März 1774 in Hamburg an den „größten Komponisten für Klavierinstrumente“⁴ seiner Zeit gerichtet

¹ *Dictionnaire européen des Lumières*, hrsg. von Michel Delon. Paris 1997, S. 751–757, vgl. auch Anselm Gerhard, „Zwischen Aufklärung und Klassik. Überlegungen zur Historiographie der Musik des späten 18. Jahrhunderts“, in: *Das achtzehnte Jahrhundert* 24 (2000), S. 37–53 sowie Laurenz Lütteken, „Mozart und das 18. Jahrhundert. Deutungsprobleme und Forschungsperspektiven“, in: *Das achtzehnte Jahrhundert* 30 (2006), S. 13–29.

² Hans-Joachim Schulze, „Bemerkungen zur Leipziger Literaturszene – Bach und seine Stellung zur schönen Literatur“, in: *Johann Sebastian Bach und die Aufklärung*, hrsg. von Reinhard Szeskus, Leipzig 1982, S. 156–169, hier: 156 (*Bach-Studien* 7).

³ Martin Geck, *Die Bach-Söhne*, Reinbeck 2003, S. 75.

⁴ Charles Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise ... 1770–1772*, Leipzig 1975, S. 458.

hat, sind bereits sieben Tage nach seiner Abreise, wie Barbara Wiermann nachweisen konnte, im Druck erschienen.⁵ Den Zeitgenossen galten beide als Prominente, der französische Philosoph und Schriftsteller wie der deutsche Musiker. Die Briefe konnten mit gesteigertem Interesse rechnen, sie wurden in den Zeitungen der Hansestadt mehrfach gedruckt und auch ins Deutsche übersetzt. Dass die eigene Antwort vom Komponisten zurückgehalten wurde und so am Anfang einer völlig disparaten Wirkungsgeschichte steht,⁶ ist die erste Merkwürdigkeit dieser Korrespondenz, was die Bach-Forschung freilich wenig interessiert hat. Weder in der kritischen, leider wenig benutzerfreundlichen Ausgabe *Briefe und Dokumente* von Ernst Suchalla noch in der schönen englischen Übersetzung der *Letters* durch Stephen L. Clark hat Bachs Antwort eine eigene Nummer erhalten, obwohl erschlossene Briefe sonst gezählt werden, Bachs Reaktion zweifellos zu dieser Kategorie gehört und Diderots Name in der Liste der Korrespondenten zu den klangvollen zählt.⁷

Als weitere und nicht weniger erklärungsbedürftige Merkwürdigkeit fällt auf, mit welcher Schnelligkeit beide Briefe an die Öffentlichkeit gelangten. Nun wird unter den Philologen über das erst im 18. Jahrhundert auftauchende Phänomen des privat-familiären Briefes noch lebhaft diskutiert. Und mit Blick auf die Usancen der Pariser Salons wird vor allem von Seiten französischer Forscher nachdrücklich die These vertreten, „la correspondance est donc à certains époques dont le XVIII^e siècle, une activité publique, et non seulement une activité privée“.⁸ Ohne Einwilligung des Absenders bzw. des Empfängers einen Brief oder gar Briefserien einseitig der Öffentlichkeit preiszugeben, galt aber schon damals als taktlos, in Frankreich wie in Deutschland. Von Diderot sind im 18. Jahrhundert nur wenige Briefe bekannt geworden, wenn man von jenen für die Halböffentlichkeit von Friedrich Melchior Grimms *Correspondance littéraire* bestimmten Schreiben und einigen ohne Zustimmung ihres Autors gedruckten absieht. Zu dieser letzteren Gruppe gehören die Briefe an Bach. Dessen Verhalten war und ist also fragwürdig, und er muss Gründe dafür gehabt haben.

Betrachten wir zunächst nur den ersten Punkt, so kommen verschiedene Motive in Betracht, die Bach zu einer Zurückhaltung veranlassen konnten. Der Chef der Enzyklopädie war ein Autor von europäischem Rang, auch wenn seine heute gefeierten

⁵ Barbara Wiermann, *Carl Philipp Emanuel Bach: Dokumente zu Leben und Wirken aus der zeitgenössischen hamburgischen Presse (1767–1790)*, Hildesheim 2000, S. 83 f., der Erstdruck erfolgte am 7. April 1774 im *Altonaischen gelehrten Mercurius*, also auf damals dänischem Gebiet, während die Hamburger Zeitungen die Briefe erst am folgenden Tag brachten.

⁶ So ließ sich der Journalist Fréron, der den Kampf gegen die Enzyklopädisten in seiner einflussreichen Zeitschrift seit Jahrzehnten geführt hatte, die Gelegenheit nicht entgehen, das bizarre Kleidungsproblem im Brief an Bach für einen gehässigen Bericht „sur le voyage de Messieurs D... et G... dans le Nord“ auszuschlachten. Über den mit dem Initialbuchstaben bezeichneten Diderot in Petersburg, das G. steht für seinen Freund Grimm, hieß es: „Ailleurs, piqué de ce qu'on ne prenait seulement pas garde à lui, il parcourait les jardins publics, les edifices, les galeries de Tableaux, vêtu de la manière la plus bizarre; ici, en robe de chambre, là en mules jaunes, partout en bonnet de nuit, publiant dans chaque ville où il arrivait qu'il avait oublié sa perruque dans celle qu'il venait de quitter: tout cela pour se donner un air important de distraction philosophique.“ *Lettre à l'auteur de ces feuilles sur le voyage de Messieurs D... et G... dans le Nord* (A Stockholm, le 30 avril 1774) *Année littéraire* 1774, Band 7, 115-122, 12. novembre 1774. Zit. nach Alexandre Stroev/ Goerges Dulac, „Diderot vu par Grimm: Deux lettres à la princesse de Golitsyna et au comte Roumiantsev“, in: *Dix-Huitième Siècle* 25 (1993), S. 275–293, hier: S. 289, Anm.49.

⁷ Carl Philipp Emanuel Bach, *Briefe und Dokumente*. Kritische Gesamtausgabe, hrsg. von Ernst Suchalla, Band 1, Göttingen 1994, Nr. 157 und 159; *The Letters of C. P. E. Bach*. Translated and Edited by Stephen L. Clark, Oxford 1997, Nr. 54 und 54a.

⁸ Benoit Melancon, *Diderot épistolier. Contribution à une poétique de la lettre familière au XVIII^e siècle*. Québec 1996, S. 47.

Alterswerke, *Das Paradox über den Schauspieler*, *d'Alemberts Traum* oder *Rameaus Neffe*, damals noch in der Schublade lagen. Neben den Briefen dieses Autors mit einem eignen Text zu erscheinen, konnte einem Musiker, dessen Medium die Welt der Töne und nicht die Sprache war, als unangemessen erscheinen. Auch die verblüffende Geringschätzung, mit der Bach an ihn gerichtete Briefe aufbewahrt hat – von den 338 von Stephen Clark übersetzten *Letters* sind es ganze sieben! – könnte man in diesem Sinne interpretieren.⁹ Nicht abwegig ist aber auch der prosaische Gedanke, dass Bach aus Reklamegründen seine Antwort zurückbehält. Denn konnte ein Musiker, der seine Kompositionen im Selbstverlag vertrieb, sich eine so günstige Gelegenheit entgehen lassen, für die eigene Publizität zu sorgen? Bot sich auf diese Weise nicht elegant die Möglichkeit, die Briefe noch ein weiteres Mal, und nun mit der eigenen Antwort versehen, bekannt zu machen? Denkbar ist schließlich auch, dass Bach sofort entschlossen war, seine Korrespondenz mit Diderot vollständig nur am Ort seines langjährigen Wirkens, in der Hauptstadt Preußens zu publizieren, wo es eine Akademie gab, deren Mitglied Diderot seit 1750 war und wo der Franzose auf der Rückreise von Russland eigentlich erwartet worden war. Welches der Motive den Ausschlag gegeben haben mag, muss hier nicht weiter erörtert werden. Es genügte, auf dieses Bündel von Beweggründen hinzuweisen, da 2007 eine völlig neue Situation eingetreten ist.

In diesem Jahr erschien das beeindruckende französisch-russische Gemeinschaftswerk *Les Archives de l'Est et la France des Lumières*.¹⁰ Für die Beziehung Diderot-Bach hat es insofern eine paradoxe Wendung gebracht, als der bislang unbekannte Bachbrief plötzlich in zwei russischen Sammlungen nachgewiesen ist. Allerdings ist diese Entdeckung auch gleich wieder in Frage gestellt, die Authentizität bezweifelt und von einer Fälschung („lettre supposée“) gesprochen worden.

Um diesen verwirrenden Befund besser einschätzen zu können, müssen wir uns das Unternehmen etwas näher ansehen. Es ist das Ergebnis langjähriger Forschungen, an dem neben den beiden Herausgebern, dem Literaturhistoriker Dulac (Montpellier) und dem Historiker Karp (Moskau) aus beiden Ländern eine Equipe von 22 Mitarbeitern beteiligt war. Neben einer Gesamtübersicht über die einschlägigen Archivbestände und Sammlungen von Autographen des alten Russland, *Guide des archives* genannt, die vor wenigen Jahren noch unvorstellbar gewesen wäre, enthält das Werk einen starken zweiten Band *Inédits*, in dem Funde über die Beziehungen der französischen Aufklärer mit Russland aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Mittelpunkt stehen. Diderots seit 1975 erscheinende *Œuvres complètes* darf man als den eigentlichen Antrieb dieser systematischen Archiverschließung ansehen, die ohne den nach seinem Tod nach Petersburg gelangten Nachlass nicht machbar wären. Die Frage, welche Resultate die große Russlandreise 1773/1774 für sein politisches Denken mit sich brachte, ist seit

⁹ Vgl. Bach, *The Letters* (Anm.7), VIII. Auch Gellerts Dankbrief für die Vertonung seiner *Oden und Lieder* war Bach nicht des Aufhebens wert, obwohl der Dichter damals eine Berühmtheit war. Vgl. Gellert an Borchward, 9.3.1758: „Wegen der Freude über meine componirten Lieder verweise ich Sie auf den Brief an den trefflichen Bach, Ihren Freund.“ *Briefwechsel*, hrsg. von John F. Reynolds, Band II (1756–1759), Berlin 1987, S. 155.

¹⁰ Georges Dulac/Serguei Karp, Ed. *Les Archives de l'Est et la France des Lumières*. I. *Guide des archives*, II. *Inédits*, Fercy-Voltaire 2007, insgesamt 870 Seiten.

Jahren Gegenstand intensiver Recherchen.¹¹ Wenn man weiß, dass beide Editoren dem neuen Herausgeberkreis der Werkausgabe angehören, ist auch die Kennzeichnung des Briefes als ‚satirischer Scherz‘ nicht einfach abzutun.

Beim genaueren Hinsehen lassen sich jedoch Anhaltspunkte finden, die an diesem Urteil Zweifel nähren. So findet sich zum Nachlass Jacob von Stählins (1709–1785) in der Russischen Nationalbibliothek in Petersburg unter Nr. 709 der Eintrag: „Sept billets d’Etienne Maurice Falconet (1771 et s.d.): demandes de prêt de livres, les *Observations sur la statue de Marc-Aurèle*, la réponse d’Emanuel Bach à Diderot (avril 1774) etc.“¹² Der Beschreibung zufolge wurde die Antwort also vom Schöpfer des berühmten Reiterdenkmals Peters I. mit eigener Hand kopiert, vermutlich, um einer Bitte Stählins zu entsprechen. Als Freund Diderots dürfte Falconet die Antwort Bachs interessiert haben. Darüber hinaus befinden sich im gleichen Nachlass 365 Briefe, die Stählin zwischen 1771 und 1785 an seinen Sohn, den russischen Diplomaten Schtelin, geschickt hat. Auf die Vermittlung von Grüßen reagierend, schrieb er ihm am 20. Juli 1784: „Je suis charmé du souvenir du célèbre Eman. Bach de notre mutuelle amitié et conversation presque journalier à Leipzig où je jouois quelquefois un solo ou un concert dans le college Musical de feu son père“.¹³

Der aus Memmingen stammende Stählin hatte als Student in Leipzig nicht nur im Gottsched-Kreis verkehrt,¹⁴ sondern im Collegium musicum des Thomaskantors auch Querflöte geblasen. Als Adjunkt der Akademie kam er 1735 nach Russland, wurde 1737 Professor für Rhetorik und Poesie und bekleidete zwischen 1765 und 1767 den Posten des Sekretärs der Akademie der Wissenschaften in Petersburg. Es fällt schwer zu glauben, dass ein fiktives Antwortschreiben seines Jugendfreundes Emanuel an Diderot ihm so wichtig gewesen wäre, Falconet um eine Kopie davon zu bitten.

Während Georges Dulac und Vladimir Somov, die für diesen Teil des Archivführers verantwortlich zeichnen, die Authentizitätsfrage hier nicht ansprechen, findet sich das negative Votum in der Beschreibung des Nachlasses der Familie Vorontsov im Russischen Staatsarchiv Alte Akten in Moskau. Verantwortliche Autorin ist hier Ekaterina Guerassimova, während Dulac und Karp als Mitarbeiter genannt sind. Von den verschiedenen Mitgliedern der Familie der Vorontsov, die dem Staate in herausgehobenen Funktionen dienten, ist Alexander Romanovitsch Vorontsov (1741–1805) einer der profiliertesten Politiker gewesen, der seit 1773 als Präsident das Handelskollegium leitete. Zwischen 1761 und 1768 hatte er als Diplomat Russland in Wien, London und Den Haag vertreten und zwischen 1759 und 1767 eine Serie von Briefen an Stählin in Petersburg gerichtet. Zu ‚Opis 3‘ des Fonds Vorontsov lautet der Eintrag unter Nr. 1804:

¹¹ Um einige Titel zu nennen: G. Dulac, „L’édition des textes politiques de Diderot“, in: *Les Œuvres complètes de Diderot: éditer les manuscrits. Etudes recueillies par G. Dulac*, in: *Studi Settecenteschi* 14(1994), S. 303–327; Gianluigi Goggi, „Civilisation et expériences de référence: à propos de la genèse du fragment politique *Sur la Russie*“, ebenda, S. 329–298. Zuvor erschienen: G. Dulac, „Le discours politique de Pétersbourg“, in: *Recherches sur Diderot et l’Encyclopédie* 1(1986), S. 32–58, G. Dulac, „Les relations de Diderot avec la Russie: transcription et identification des noms de personnes“, in: *Editer Diderot. Etudes recueillies par G. Dulac*, Oxford 1988, S. 317–341 sowie G. Dulac, „Pour reconsidérer l’histoire des *Observations sur les Nakaz* (à partir des réflexions de 1775 sur la physiocratie)“, ibid. S. 467–514.

¹² *Les Archives de l’Est et la France des Lumières* (Anm. 10), *Guide des archives*, 251

¹³ Zit. nach: Marc Vignal, *Les fils de Bach*, Paris 1997, S. 29.

¹⁴ Vgl. Ulf Lehmann, *Der Gottschedkreis und Russland. Deutsch-russische Literaturbeziehungen im Zeitalter der Aufklärung*, Berlin 1966, wo Briefe Stählins an Georg Friedrich Müller in Moskau aus den Jahren 1765 bis 1777 wiedergegeben oder referiert sind (S. 180–327).

„Lettre de Diderot à Carl Philipp Emanuel Bach (Hambourg, mars 1774), réponse supposée d'E. Bach (cette dernière est une plaisanterie satirique), 4f^o.¹⁵ Es ist möglich, dass die Kopie über Stählin oder über die mit Diderot bekannte Fürstin Ekaterina Daschkova, eine Schwester Vorontovs, in dessen Unterlagen gelangt ist.

Solange die Quelle unbekannt war, aus der die Kopien in Petersburg und Moskau stammten, waren die Zweifel der Archivarin und die unentschiedene Haltung der Diderotforscher nicht unbegründet.

Die kuriose Geschichte dieses Briefwechsels lässt sich jedoch schon seit einigen Jahren weiterschreiben. Beim Aufklärungskongress 1995 in Münster stellte der Romanist Jens Häsel der Ergebnisse seiner Analyse einer seltenen Wochenschrift vor, die unter dem Titel *Gazette littéraire de Berlin* zwischen 1764 und 1790 erschienen ist. Ein 1742 nach Preußen gekommener Franzose namens Francheville, ein Mitglied der Akademie, hatte sie begründet, und Nachrichten aus der Akademie, die durch den Siebenjährigen Krieg mit ihren Abhandlungen im Rückstand lag, nahmen einen privilegierten Platz ein. Hier erschien am 31.12.1764 und am 7.1.1765 zum ersten Mal Eulers Abhandlung „Du véritable caractère de la musique moderne“, am 5.8.1771 eine bislang der Mendelssohn-Forschung unbekannte Erklärung des Philosophen und im Sommer 1774 zusammen mit Diderots Briefen auf den Seiten 186–188 auch Bachs umstrittene Antwort. Ihr Entdecker hat sich mit einem knappen Hinweis auf „la réponse spirituelle et positive de Bach“ begnügt.¹⁶ Er hatte demnach keinen Zweifel an der Echtheit, obwohl er annahm, Francheville habe die Briefe handschriftlich zirkulierenden Nachrichten entnommen, was nicht zutrifft, wie die Bach-Forschung seit 1931 weiß.¹⁷ Da nun Bachs Schreiben nur in seinem Antwortcharakter zu verstehen ist und auch Diderots zweites Billet sich im Zusammenhang etwas anders liest, folgt hier der ganze Artikel mit den Begleittexten samt einer Übersetzung.

2.

De Hambourg

Il y a quelque temps que Mr. Diderot revenant de Russie prit sa route par Hambourg, où étant arrivé il fit remettre à Mr. Emmanuel Bach Maître de chapelle en cette Ville, un paquet de lettres parmi lesquelles étoit celle-ci: „Monsieur, je suis Francois. Je m'appelle Diderot. Je jouis de quelque consideration dans mon pays, comme homme de lettres. Je suis l'auteur de quelques pieces de théâtre, parmi lesquelles *le Pere de Famille* ne vous sera peut-être pas inconnu. C'est moi qui ai publié l'Encyclopédie. Je suis l'ami de Jean Bach (note: Frere du Maître de chapelle à Londres); et il y a longtems que ma fille qui joue vos ouvrages m'a appris à vous admirer. Je n'ai que cet enfant. Elle est bonne Claviciniere, et elle est plus savante harmoniste qu'on n'a coutume de l'être, quand on ne professe pas la musique. En lui envoyant un *piano forte* de Londres, Jean Bach lui envoya une Sonate manuscrite de sa facon. Je reviens de Pétersbourg, en robe de chambre et sous une pelisse, en poste et sans aucun autre vêtement; sans cela je n'aurois pas manqué d'aller voir un homme aussi célèbre qu'Emmanuel. Si cet Emmanuel est pere, et qu'il sache combien un

¹⁵ *Les Archives de l'Est et la France des Lumières*, (Anm. 9), *Guide des archives*, S. 53.

¹⁶ Jens Häsel, „Intégration ou conquête? Le public francophone en Prusse: les lecteurs de la *Gazette littéraire de Berlin*“, in: *La vie intellectuelle aux refuges protestants*, Actes de la Table ronde de Münster, Ed. J. Häsel et A. Mckenna, Paris 1999, S. 111–136, hier: S. 132.

¹⁷ Ernst Fritz Schmid, *Carl Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik*, Kassel 1931, S. 45 f; Schmid gab als erster beide Briefe Diderots nach dem *Hamburgischen Unpartheyischen Correspondenten* wieder.

pere est heureux, quand il peut faire quelque chose d'agréable pour son enfant, il aura égard à la priere que je vai lui faire; c'est de m'envoyer quelques Sonates pour le Clavecin, s'il en a de manuscrites et qui n'ayent point encore été publiées. Il aura la bonté d'y attacher un prix, que je remettrai à la personne qui m'apportera ces Sonates de sa part. La seule observation qu'il me permettra de lui faire, c'est que j'ai plus de réputation que de fortune, conformité avec la plupart des hommes de génie, sans y avoir le même titre. Je suis avec respect, etc. *Diderot.* "

Mr. *Bach* fit aussitôt à cette lettre la réponse suivante, qui est encore anecdote: „Monsieur. Je suis Hermandure, peut-être Ostrogoth, et pourtant le nom de *Diderot* ne m'est pas inconnu. J'ai pleuré quelquefois avec le *Pere de famille*, et j'ai cherché souvent la vérité dans l'*Encyclopédie*, mais supposant que je ne connusse ni le *Pere* de la tendre *Sophie*, ni l'Editeur fameux de ce Livre admirable, au moins, Monsieur, nous autres Musiciens ignorants nous lisons la Gazette. J'aurois donc appris par elle que le Philosophe Francois est à la Cour du feu *Attila*, au milieu des Sarmates, des Huns et des Alains; par elle j'aurois su que *Platon* oublie quelquefois ses pensées philosophiques au pied du trône de *Sémiramis*. Pardonnez, Monsieur, ces transitions à un Maître de chapelle: elles font un grand effet dans l'harmonie. Vous me demandez de la musique: vous en aurez. Je vous ferai copier tout ce que je croi avoir fait de mieux. Le pere tendre d'une fille aimable a le droit d'en demander, quand meme il ne s'appelleroit pas *Diderot*. Mais, Monsieur, vous m'offrez pour cela un honoraire: y pensez-vous? est-ce que les travaux de genie se payent? Si cela étoit de mode, céderiez-vous le pas au Financier le plus opulent? Vous me faites entrevoir clairement que vous n'êtes pas riche, parceque vous avez du génie. Ainsi, je vous conjure, Monsieur; ne me rendez pas plus riche, et vous plus pauvre: vous en auriez trop alors, et moi trop peu. J'irois vous rendre mes devoirs, quand même je n'aurois qu'une robe de chambre dans ma garderobe; oui, j'irois en chemise pour voir un home aussi fameux que vous, mais la goute me retient au lit. La cruelle maladie! Je suis etc. *Bach.* "

Mr. *Diderot*, très – sensible au procédé obligeant et généreux de Mr. *Bach*, l'en a remercié par une seconde lettre en ces termes: „Monsieur, je n'osois pas me flatter d'une réponse aussi obligeante que la vôtre. N'ayant point l'honneur de vous être connu, j'ai été forcé de vous parler de moi peut-être avec un peu moins de modestie qu'il ne me convenoit. Il a fallu que je me recommandasse moi-même. Mon nom n'est pas tout à fait ignoré, mais il est permis de n'avoir pas votre célébrité. J'accepte la proposition que vous me faites. Employez un copiste, employez-en meme deux, s'il le faut. Je satisferai volontiers à toutes dépenses; & si vous attachez, comme je le desire, un honoraire à votre travail, M...commerçant de cette ville, y satisfera pour moi. Vous pouvez adresser les pieces que vous me promettes, à Son Exc.M. le Prince de Galitzin, Ministre de S. M. I de Russie à la Haye, mon ami, chez lequel je passerai au moins deux ou trois mois. Monsieur Emmanuel, je compte sur votre parole. Ce n'est pas assez d'être un homme de génie, il faut encore être strict à ses promesses. Je suis, etc. *Diderot.* "

Aus Hamburg

Als vor einiger Zeit Hr. *Diderot* auf der Rückkehr aus Russland seinen Weg über Hamburg nahm, ließ er nach seiner Ankunft Herrn *Emanuel Bach*, Kapellmeister in dieser Stadt, ein Bündel von Briefen überbringen, unter denen dieser war: „Monsieur, Ich bin Franzose. Ich heiße *Diderot*. Ich genieße in meinem Lande einiges Ansehen als Schriftsteller. Ich bin der Verfasser einiger Theaterstücke, unter denen der *Hausvater* Ihnen vielleicht nicht unbekannt ist. Ich bin auch der Herausgeber der Enzyklopädie. Ich bin ein Freund von Johann Bach (Anmerkung: Bruder des Kapellmeisters in London); und seit Langem hat meine Tochter, die ihre Werke spielt, mich Sie bewundern gelehrt. Ich habe nur dieses Kind. Sie ist eine gute Klavierspielerin, und sie versteht die Harmonie gründlicher, als man es gewöhnlich tut, wenn man nicht Musiker von Beruf ist. Als Johann Bach ihr ein Pianoforte aus London schickte, schickte er ihr gleichzeitig eine handschriftliche Sonate eigener Komposition. Ich komme mit der Post aus Petersburg, in einem Schlafrock unter dem Pelz und ohne eine andere Kleidung; sonst würde ich nicht versäumt haben, einen so berühmten Mann wie Emanuel zu besuchen. Wenn dieser Emanuel Vater ist und wenn er weiß, wie glücklich ein Vater ist, der seinem Kinde eine Freude machen kann, wird er die Bitte berücksichtigen, die ich ihm machen will, nämlich mir einige Klaviersonaten zu schicken, wenn er Kompositionen hat, die noch nicht veröffentlicht sind. Er möge die Güte haben, den Preis dafür zu bestimmen, den ich dem Überbringer der Sonaten übergeben werde. Die einzige Bemerkung wird er mir zu machen erlauben, dass ich mehr Ansehen als Vermögen besitze, ein bedauerliches Schicksal, das ich mit der Mehrzahl der Leute von Genie teile, ohne den gleichen Anspruch darauf zu haben. Ich bin etc. *Diderot.*

Mr. Bach gab umgehend auf diesen Brief die folgende Antwort, die noch unbekannt ist:

„Monsieur, ich bin Hermandure, vielleicht sogar Ostgote, und dennoch ist mir der Name *Diderot* nicht unbekannt. Ich habe zuweilen mit dem *Familienvater* geweint, und ich habe oft die Wahrheit in der Enzyklopädie gesucht. Aber auch angenommen, ich wüsste weder vom Vater der zärtlichen *Sophie*, noch vom berühmten Herausgeber dieses bewundernswerten Buches, zumindest lesen wir ungebildeten Musiker, Monsieur, die Zeitung. Ich hätte also durch sie erfahren, dass der französische Philosoph am Hofe des verstorbenen *Attila* ist, inmitten von Sarmaten, von Hunnen und Alanen. Durch sie hätte ich gewusst, dass *Platon* mitunter seine philosophischen Gedanken zu Füßen des Thrones der *Semiramis* vergisst. Entschuldigen Sie, Monsieur, einem Kapellmeister diese Übergänge: in der Harmonie machen sie eine große Wirkung. Sie bitten mich um Musik: Sie werden davon bekommen. Ich werde alles für Sie kopieren lassen, was ich am besten gemacht zu haben glaube. Der zärtliche Vater einer liebenswürdigen Tochter hat das Recht, darum zu bitten, auch wenn er nicht *Diderot* hieße. Indessen, Monsieur, sie bieten mir dafür ein Honorar: wo denken sie hin? Sind die Arbeiten von Genie bezahlbar? Wenn das Mode wäre, würden Sie dem reichsten Bankier den Vortritt lassen? Sie gaben mir deutlich zu verstehen, dass sie nicht reich sind, weil sie Genie haben. Daher beschwöre ich Sie, Monsieur: Machen sie mich nicht reicher, und sich selbst ärmer: Sie hätten dann davon zuviel, und ich zu wenig. Ich würde Ihnen meine Aufwartung machen, auch wenn ich nur einen Schlafrock in meiner Garderobe hätte. Ja, ich würde im Hemd gehen, um einen so berühmten Mann wie Sie zu sehen. Doch die Gicht hält mich ans Bett gefesselt, die grausame Krankheit! Ich bin etc. *Bach*.

Hr. *Diderot*, sehr empfänglich für das zuvorkommende und großmütige Verhalten des Hrn. *Bach*, dankte ihm durch einen zweiten Brief mit folgenden Worten:

„Monsieur, ich wagte nicht, mich einer so verbindlichen Antwort zu schmeicheln, wie es Ihre ist. Da ich nicht die Ehre hatte, Ihnen bekannt zu sein, war ich gezwungen, Ihnen von mir etwas weniger bescheiden zu sprechen, als es sich gehörte. Ich musste mich selbst empfehlen. Mein Name ist nicht ganz unbekannt, aber es ist erlaubt, nicht Ihre Berühmtheit zu haben. Ich nehme den Vorschlag an, den sie mir machen. Beschäftigen Sie einen Kopisten, selbst zwei, wenn es nötig ist. Ich werde für alle Ausgaben gern aufkommen. Und wenn Sie, wie ich wünsche, ein Honorar für Ihre Arbeit verlangen, wird Hr..., Kaufmann dieser Stadt, es für mich bezahlen.

Sie können die Stücke, die Sie mir versprechen, an Seine Exzellenz, den Fürsten *Galizin* senden, Minister Ihrer Majestät der Zarin von Russland in Den Haag, mein Freund, bei dem ich mindestens zwei oder drei Monate verbringen werde. Monsieur *Emanuel*, ich verlasse mich auf Ihr Wort. Es reicht nicht, ein Genie zu sein; man muss auch streng sein Wort halten. Ich bin etc. *Diderot*“

3.

Was für eine Antwort! Keine Spur davon, „daß Bach es als Ehre ansah, den berühmten *Diderot* einen Wunsch zu erfüllen“, wie die kritische Briefausgabe vermutet.¹⁸ Vorausgesetzt, wir haben es mit der authentischen Antwort des Komponisten zu tun, muss *Diderot* vielmehr das Kunststück fertiggebracht haben, den Komponisten gleichzeitig zu verärgern und ihm unglaubwürdig zu erscheinen, ihn zu rühren und zu amüsieren.

Betrachten wir die Struktur des ersten *Diderot*-Briefes daraufhin, ob solche Reaktionen nachvollziehbar sind, so präsentiert sich der Franzose zunächst als Schriftsteller und erwähnt danach seine Beziehungen zur Musik. Er verweist auf das freundschaftliche Verhältnis zum Londoner *Bach*, der für *Diderots* Tochter ein Klavier ausgewählt und die Sendung mit einer Komposition als Zugabe begleitet hatte. Das könnte weniger eine Empfehlung gewesen sein, als der Briefschreiber ahnte, falls die lutherische *Bach*-Familie, wie gelegentlich vermutet wird, zu *Johann Christian* den Kontakt abgebrochen hat, nachdem er 1757 in Mailand zum Katholizismus übergetreten war. Implizit hat

¹⁸ Carl Philipp Emanuel Bach, *Briefe und Dokumente* (Anm. 7), Band 1, S. 380.

Diderot mit diesem Bericht jedenfalls sein Anliegen schon vorgetragen, bevor er seine konkrete Situation anspricht, die eine Visite verbiete.

Dieser Gedankengang kann nun freilich in keiner Weise überzeugen. Wie sollte man jemandem, der fünf Monate bei Hofe weilte, abnehmen, er habe keine ordentliche Bekleidung im Gepäck? Und als gelte es, diesen Schwachpunkt rasch vergessen zu machen, wechselt Diderot gerade an dieser Stelle vom bisherigen Duktus realistischer Erzählung – wer wollte die Existenz von „Hausrock und Pelz“ bezweifeln? – ins Register pathetischer Empfindsamkeit: In der Rolle des liebenden Vaters, der seiner Tochter eine Freude machen will, trägt er die Bitte um einige Sonaten vor, deren Honorar den in der Regel beschränkten Verhältnissen genialer Naturen angemessen sein möge. Für feine Ohren konnte der Appell zu dramatisch scheinen, gerade so, als wäre der Schreiber hier in eine Theaterrolle geschlüpft.

Auffällig an dem Brief ist neben der fadenscheinigen Entschuldigung die merkwürdige Zwiespältigkeit: Es geht dem Schreiber erkennbar um eine affektive Annäherung an den Adressaten, die über die erwähnte Beziehung zum Bruder in London, die Anrede mit dem Vornamen und den Appell an die Sensibilität hergestellt wird. Dass diese Rhetorik mit dem wirklichen Verhalten Diderots nicht übereinstimmte, musste den Brief in Bachs Augen verdächtig machen. „Diderots ist hier gewesen, hat sich aber nicht sprechen lassen. An Bach hat er ein paar Briefe geschrieben“, lautet am 4. April ein lakonischer Bericht aus seiner Umgebung.¹⁹ Das Bedauern bzw. die Kränkung des Komponisten über die verweigerte Begegnung ist unüberhörbar.

Bach muss jedenfalls umgehend geantwortet haben. Vermutlich hat er am Tage nach Diderots Ankunft in Hamburg am 29. März dessen Anfrage samt Adresse erhalten, so dass seine Reaktion und Diderots zweites Billet dann noch vor dessen Abreise am 31. ausgetauscht werden konnten.²⁰ Von der „Stadt London“ in der heutigen Bergstraße, nahe bei der Petrikirche, wo der im Auftrag der Zarin den Philosophen nach Holland geleitende russische Offizier Balla Quartier genommen hatte, bis zur damaligen Wohnung Bachs im Mainardischen Haus in der Neustädter Fuhrentwiete war es eigentlich ein Katzensprung, nicht einmal anderthalb Kilometer. Da Diderot aber die Rückreise durch Deutschland incognito absolvierte und im Hamburger Hotel als „Major Denisch“ in „Russisch-Kayserl. Dienste“ gemeldet war, hatte Bach das bei der Adressierung seiner Antwort zu berücksichtigen, was für zusätzliches Befremden gesorgt haben dürfte.

Offenbar hat sich der deutsche Komponist gleich mehrfach verletzt gefühlt: Formal durch die Art, wie der Franzose sich mit dem penetrant wiederholten „Ich...Ich...Ich...“ präsentierte. Inhaltlich dagegen, weil Diderot ihn als einen ignoranten Musiker behandelte, der von der großen Geistesbewegung der Aufklärung in Frankreich noch nie etwas vernommen habe, ja nicht einmal die Zeitung lese. Bachs Antwort parodiert Diderots Schreiben auf beiden Ebenen: Indem er sich selbst vorstellt, was völlig überflüssig ist, und indem er dabei scheinbar humanistisches Wissen auskramt. Tatsächlich war er 1714 in Weimar in Thüringen geboren, das dem ehemaligen Königreich der Herman-

¹⁹ Johann Heinrich Voss aus Hamburg an Johann Martin Miller in Göttingen; zit. nach: Jörg-Ulrich Fechner, „Diderots Briefe an Carl Philipp Emanuel Bach im ursprünglichen Wortlaut“, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 38(1988), S. 88–105, hier: S. 96.

²⁰ Die genauen Daten in diesem Absatz nach der Studie von Jutta Lietz, „Le passage de Diderot par l'Allemagne en 1774“, in: *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 24 (1988), S. 154–161.

duren seinen Namen verdankt. Daher sein Auftakt „Je suis Hermandure“. Mit dem Zusatz „peut-être Ostrogoth“ und den anderen lateinischen Stammesbezeichnungen kommt die eigentliche Funktion dieser „Übertragung“ ins gelehrte Register zum Ausdruck: Für die Herren Pariser, Bewohner der Hauptstadt der Zivilisation, gibt es außerhalb des eigenen Landes ohnehin nur Barbarenländer.

Nach der fulminanten Verteidigung der deutschen Musikerzunft gegen die ihr unterstellte Ignoranz wirkt die Zusage, der Bitte um Klaviersonaten für die Tochter zu entsprechen, fast wie ein bei Seite gesprochen auf der Bühne, so dass der Leser nicht recht weiß, woran er ist, ob hier wirklich eine belastbare Zusage gegeben werden soll.²¹ Eingebettet zwischen der Apologie am Anfang und den Reflexionen über die Aporien der Honorierung von Genies im Schlussteil des Briefes ist dieser Passus für den Schreiber kein wesentlicher Punkt. Wichtig ist ihm dagegen, dem Empfänger noch einmal zu signalisieren, was er von der lahmen Entschuldigung für die verhinderte Visite hält: Der Rückgriff auf diesen Schwachpunkt parodiert Diderots Zeilen durch Überbietung: Nicht nur im Hausrock, im bloßen Hemd würde der Komponist auf die Straße gehen, um einem so berühmten Manne seine Ehrerbietung zu erweisen, wenn er nicht durch die Gicht ans Bett gefesselt wäre, an der Bach tatsächlich seit Langem laborierte.

Damit sind die verschiedenen Aspekte des Diderot'schen Schreibens aus der Perspektive des Empfängers Bach beleuchtet und zugleich die Antwort auf die am Anfang gestellte Frage gefunden, weshalb der Komponist keinerlei Skrupel hatte, private Briefe alsbald der Presse zu übergeben: Diderot hatte sich über seine konkrete Situation in Hamburg nicht glaubwürdig geäußert. Es bestand daher auch kein Vertrauensverhältnis, das dem ungeschriebenen Pakt zwischen zwei Korrespondenten zugrunde zu liegen pflegt.

Tatsächlich hat nun Diderot aber seine Situation zutreffend beschrieben, allerdings nur die halbe Wahrheit gesagt. Schon in Petersburg hatte er erreicht, dass sein Reisepass vom Vizekanzler auf den Namen „Mr. Denys“ ausgestellt wurde. Als Begründung dieses Ansinnens hatte er angegeben, wenn er unter eigenem Namen reise, würden alle Fürsten Deutschlands nicht versäumen, ihn für einige Tage aufzuhalten.²² Als Diderot seinen Brief schrieb, mag das dunkle Gewand, das er zunächst bei Hofe und in der Petersburger Akademie getragen hatte, bevor ihm Katharina eine angemessene Hofbekleidung schenkte, als überflüssig durchaus zuunterst in die Koffer gepackt gewesen sein oder auch schon zu dem in Hamburg zur Erleichterung des Reisegefährts aufgegebenen Gepäck gehört haben. Dennoch kann man ins Grübeln kommen, ging es doch nicht um eine Visite bei Hofe oder in einem Pariser Salon, sondern um den Besuch bei einem Kantor in Norddeutschland.

Der wahre Grund für Mummenschanz und Eile bei der Rückkehr aus Russland, die mit Diderots Hinreise und seinen Besuchen in Pempelfort, Leipzig und Dresden in so auffälligem Kontrast steht, hieß Friedrich II. Unmissverständlich hat Diderot sich über

²¹ Nach E. Eugen Helm, *Thematic Catalogue of the Works of Carl Philipp Emanuel Bach*, New Haven 1983, S. 25 findet sich auf der ersten Seite der *Sonata per il cembalo solo 1755* (NV 11) W.65/19 in der Staatsbibliothek Berlin der Eintrag: „Für Diderot in Paris“. Notiert jedoch nicht „in an unknown hand“, sondern durch die des Sammlers Pölchau, während die handschriftliche Bleistiftnotiz „Diderot“ auf dem Titelblatt unten vielleicht doch auf Bach zurückgeht, wie mir Wolfram Enßlin vom Bach-Archiv Leipzig freundlicherweise erläuterte.

²² Georges Dulac, „Un nouveau La Mettrie à Pétersbourg: Diderot vu par l'Académie impériale des sciences“, in: *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie* 16 (1994), S. 19–43, hier: S. 41, der eine briefliche Notiz Johann Albert Eulers vom 12. Februar/4. März 1774 an Formey in Berlin zitiert.

diesen Punkt geäußert, nachdem er beim russischen Gesandten im Haag, also gleichsam im sicheren Hafen wieder angelangt war. Madame d'Épinay, Grimms Freundin, gibt er am 9. April die Erklärung:

„Ich selbst war fest entschlossen, nirgends anzuhalten und auf dem kürzesten Weg zurückzukommen, und vor allem dem König von Preußen auszuweichen, der mich nicht mag, was ich von Herzen erwidere, von dem gut empfangen zu werden mir keine große Freude bereitet hätte, während ich eine betont kühle Aufnahme als besonders demütigend empfunden haben würde. Grimm mag sagen was er will: nachdem ich das Glück gehabt habe, in Petersburg kein Mißfallen zu erregen, wäre es dankbar unbesonnen gewesen, mich in Berlin einer Unannehmlichkeit auszusetzen. Dieser König ist gewiß ein großer Mann, aber launisch wie ein Papageienweibchen, tückisch wie ein Affe und zugleich der größten und der kleinsten Dinge fähig. Er hat eine bösertige Seele, und ich frage mich oft, ob in seinem Kopf etwas nicht stimmt“.²³

Von alledem konnte Bach nichts wissen, zumal Diderot bei der Reise nach Petersburg noch einen Aufenthalt in Berlin und Potsdam geplant hatte, der wegen seiner Erkrankung in Duisburg und daraus resultierendem Zeitverzug nicht realisiert werden konnte. Die tiefe Abneigung gegen Friedrich, die durch die Unterredungen mit der den König bewundernden Zarin sich bei Diderot zur Phobie gesteigert hatte, schuf eine unüberwindbare Blockade. Und die einmalige Gelegenheit zu einer persönlichen Bekanntschaft in Hamburg blieb bedauerlicherweise ungenutzt.

Der Name Bach war dem Enzyklopädisten spätestens seit dem Herbst 1769 ein Begriff. Damals schrieb er einen begeisterten Brief an Grimm, aus dem die Beschreibung, wie er die Klavierstücke der Bachschüler wahrnahm, erkennen lässt, dass „dieser Emanuel“ längst Gegenstand ihrer Gespräche gewesen war:

„Meine Tochter hat die Musik verschlungen, die Sie ihr gebracht haben. Ich danke Ihnen dafür, bis sie es selbst tut, bei ihrer zweiten Rückkehr vom Lande. Dieser Müller, dieser Emanuel, dieser Müthel haben einen Charakter an Energie, der mir nicht missfällt, bei weitem nicht. Und dann, da sie schwierig sind, würden Sie die Fingerfertigkeit und Leichtigkeit zu lesen nicht für möglich halten, die das meinem Kinde gibt, abgesehen davon, dass man mit diesen Leuten nicht einarmig spielen kann, man hat, um seine beiden Hände zu gebrauchen, und mehr als nötig. Es wäre eine große Genugtuung für sie, wenn Sie sie einige Stücke vortragen hören würden, und insbesondere ihre Begleitung übernehmen...Ich glaube, dass sie sehr gut spielen wird, und ich bin fast sicher, dass sie eine gute Musikerin wird“.²⁴

Seitdem der Philosoph 1762 die musikalische Begabung seiner Tochter Angélique erkannt hatte, war ihm deren Förderung zur Passion geworden. Aus diesem Grund hat er in den Folgejahren Beziehungen zu einer Reihe von Berufsmusikern aufgenommen, während der in Regensburg geborene Grimm für neue Klavierliteratur aus Deutschland zu sorgen hatte.²⁵

4.

Der Leser dieses Briefwechsels wird mit einigem Erstaunen zur Kenntnis nehmen, wie souverän der Hamburger Kantor über die französische Sprache verfügte. Seine drei vorangehenden im Dienste des französisierten Preußenkönigs verbrachten Jahrzehnte,

²³ Zit. nach: Diderot, *Briefe 1742–1781*, Hg. Hans Hinterhäuser, Frankfurt 1984, S. 425 f.

²⁴ Diderot an Grimm, 2.11.1769, übersetzt nach: Diderot, *Correspondance* Ed. G.Roth/J.Varloot, Band X, S. 189 f.

²⁵ In seinem Tagebuch notiert Burney am 14.12.1770 über Diderots siebzehnjährige Tochter, sie sei eine „gute Klavierspielerin“ und besitze „cinc reiche Sammlung der besten deutschen Komponisten für dieses Instrument“. Zit. nach: Diderot, *Ästhetische Schriften*, hrsg. von Friedrich Bassenge, Band 2, Berlin 1967, S. 804.

in denen Bach als erster Hofcembalist den im Flötenspiel Entspannung suchenden Monarchen zu begleiten hatte, liefern dafür eine plausible Erklärung. Noch verbliebene Zweifel am authentischen Charakter von Bachs Antwort können nur dann als ausgeräumt gelten, wenn ihre inhaltlichen Aussagen mit seiner Biographie in Übereinstimmung zu bringen sind, und gerade da liegt ein Problem. Vielleicht ist die Ansicht überzogen, dass die Musikgeschichtsschreibung es nicht leicht mit Emanuel hat, „weil es nur eine kleine Anzahl von aussagekräftigen Dokumenten über ihn gibt“.²⁶ Die Bedeutung seiner Antwort an Diderot ist damit umschrieben und mag die folgenden vier teilweise umfänglichen Bemerkungen zu wichtigen Aussagen rechtfertigen, zunächst zum Kommentar Franchevilles, danach zum Brief des Komponisten, um sie jeweils in ihrem Kontext genauer zu betrachten.

1. Bachs Antwort wird im Begleittext ausdrücklich eine Erstveröffentlichung genannt. Das Wort „anecdote“ ist also nicht in der heute geläufigen Bedeutung gebraucht, die sich im ausgehenden 17. Jahrhundert zunächst als Gattungsbezeichnung für die „geheimen Affairen der Fürsten“ herausbildete, sondern noch im Sinne des griechischen ‚anekdota‘, wie ihn Prokop im Titel eines Werkes für unveröffentlichte Sachen verwendet hatte. Nur von Bach selbst kann diese Information samt den Briefen an den Berliner Herausgeber gelangt sein. Als Vermittler zwischen ihm und Francheville kommt neben Kirnberger oder Ramler auch Sulzer in Betracht, der bei den Akademiesitzungen regelmäßig mit Francheville zusammentraf. Alle drei waren in Bachs Bildnissammlung vertreten, Kirnberger sogar mit einem Ölportrait. Sulzer und Ramler kannte Bach, seitdem diese 1748 zusammen mit dem Schweizer Schultheiß den Donnerstagsklub gegründet hatten, dem angehörte, wer damals in Berlin einen Namen hatte. Da Kirnberger in Berlin für Bachs im Selbstverlag vertriebene Werke Subskribenten sammelte, dürfte die Vermittlung wohl über ihn gelaufen sein.

2. Die Angabe zu Diderots erstem Brief, er sei enthalten gewesen „dans un paquet de lettres“, kann gleichfalls nur von Bach selbst stammen. Aber welche Briefe könnte Diderot aus Petersburg für den Hamburger Komponisten mitgebracht haben, da die kritische Briefedition dort keine Korrespondenten kennt? Eine Möglichkeit, für die einiges spricht, wäre ein Brief des Petersburgers Subskribentensammlers mit der entsprechenden Liste. Nachdem Bach 1772 bei Breitkopf mit dem Selbstverlag begonnen hatte, kann es sich nur um das zweite gemeinsame Vorhaben handeln, *Herrn Doctor Cramers übersetzte Psalmen mit Melodien*, das 42 Lieder nach Texten des Theologen Johann Andreas Cramer enthielt. Nachdem er am 7. April mit der Fertigstellung der Pränumerantenliste nicht fertig geworden war, in der die von „H. Hartknoch“ in Riga und „H. Kramer in Petersburg“ gesammelten Unterzeichner wohl noch nachgetragen werden sollten, hat Bach am 12. April seinem Drucker in Leipzig die Liste zugeschickt.²⁷ Sei es nun, dass Bach selbst oder der Druckerei ein Fehler unterlief, die Namen der Petersburger Unterzeichner sind gerade für dieses Werk nicht gedruckt worden, sondern lediglich der Vermerk: „Herr Kramer, Candidat der Theologie in Petersburg, auf 10 Exemplare“.²⁸

²⁶ Dorothea Schröder, *Carl Philipp Emanuel Bach*, Hamburg 2004, S. 99.

²⁷ Vgl. Bach, *Briefe und Dokumente* (Anm. 7) Band 1, S. 385 und 387 (Nr. 161) und SSS: 390, (Nr. 162).

²⁸ Bach, *Briefe und Dokumente* (Anm. 7) Band 2, S. 1458.

Unter diesen Pränumeranten kann durchaus Diderots Begleiter auf der Reise von Den Haag nach Petersburg und sein dortiger Gastgeber, der Kammerherr Narischkin, gewesen sein, dem der Enzyklopädist vielleicht von seiner Bach-Begeisterung erzählte. Jedenfalls erscheint in der Pränumerantenliste Nr. 3 von 1776 ein „Herr Nariskim, in Petersburg, auf 6 Exemplare“ und in der Liste Nr.4 von 1779 der Oberstallmeister Narischkin und ein Fräulein von Narischkin.²⁹ Denkbar aber auch, dass eine der hochgestellten Personen, die das Pränumerantenverzeichnis Nr.1 für 1772 nennt, auch 1774 wieder dazu gehörte, zum Beispiel „die Prinzessin Barbara Alexandrowna Trubezkoi“.³⁰

Ivan Betzkoi, Hauptmitarbeiter der Zarin für die Erziehungseinrichtungen, war ein natürlicher Sohn des Fürsten Ivan Trubetzkoi, seit 1763 Präsident der Akademie der Schönen Künste von Petersburg, seit 1765 Direktor der kaiserlichen Bauten und seit 1766 Korrespondent Diderots. Er redigierte *Les Plans et les statuts des différents établissements ordonnés par S.M.I.*, deren französische Übersetzung Diderot nach seiner Rückkehr nach Holland als Herausgeber betreut hat.³¹ Kommunikation durch ‚Gelegenheitspost‘ ist im 18. Jahrhundert noch häufig anzutreffen. Von wem der Anstoß auch ausgegangen sein mag, auf eine entsprechende Bitte seiner russischen Gastgeber konnte Diderot nur positiv reagieren.

Der Brief an Bach erhielt dann allerdings einen ganz anderen Charakter, nämlich den eines Begleitbriefes, und Diderots Verhalten würde noch enigmatischer. Wie immer man die Sache auch betrachten mag, dass Diderot unangemeldet einen Besuch zu machen für unangebracht hielt, sich deshalb eines Boten bediente, um den Petersburger Auftrag zu erledigen und die eigenen Zeilen nur hinzufügte, sein verletzendes Verhalten gegenüber Bach erinnert an das gegenüber den Eulers in Petersburg.

Durch den Naturforscher La Condamine, von dem sich Diderot am Vortag seiner Abreise aus Paris verabschiedet hatte, war er bei ihnen als jemand angemeldet, der darauf gespannt sei, ihre Bekanntschaft zu machen. In der Annahme eines freundschaftlichen Verkehrs adressierte La Condamine dann auch einen Brief für Leonhard Euler einfach an Diderot. Doch wer sich nie im Hause Euler blicken ließ, war Diderot. Den Brief ließ er mit seiner „Karte“ an der Tür abgeben, ebenso den Neujahrsgruß für den Akademie-sekretär Johann Albrecht Euler, versehen mit dem Bedauern, ihn leider nicht angetroffen zu haben, ohne gefragt zu haben, ob der Adressat überhaupt zu sprechen wäre. Das Angebot vor seiner Abreise, Briefe für d’Alembert oder La Condamine mitzunehmen, dürften die Eulers schwerlich angenommen haben, obwohl es eine formvollendet Entschuldigung enthielt: „Wenn ich nicht mit der ehrwürdigen Familie der Eulers verkehrt habe, wie ich es wünschte, geschah es weder aus mangelnder Bewunderung noch aus Mangel guten Willens, und ich habe alles sehr empfunden, was ich dabei verlor“.³²

Petersburg war allerdings nicht Paris, das Diderot wenig später „la capitale la plus éclairée de l’univers“ nennen wird.³³ In Paris war die Einführung der Visitenkarte eine Errungenschaft des 18. Jahrhunderts und gehörte zum Code der neuen gesellschaftlichen Umgangsformen. „Seit langem“, bemerkt Mercier über die „Höflichkeitsvisiten“

²⁹ Bach, *Briefe und Dokumente* (Anm. 7) Band 2, S. 1468 und 1471.

³⁰ Bach, *Briefe und Dokumente* (Anm. 7) Band 2, S. 1453.

³¹ Vgl. Georges Dulac, *Les relations de Diderot avec la Russie* (Anm.11), S. 321.

³² Diderot an Euler, Petersburg 22.2.1774; übersetzt nach: Diderot *Correspondance*, Band 13, S. 197.

³³ Diderot, *Essais sur les règnes de Claude et Neron* (1778); (*Euvres complètes* Band 25, (1986), S. 373.

in seinem *Tableau de Paris* (1781), „ist man von der unbequemen Sitte der Neujahrsbesuche abgekommen ... man begnügt sich damit, einander per Dienstboten kleine Karten ins Haus zu senden.“³⁴

3. Bach muss den *Hausvater* ab 1770 in Altona oder in Hamburg bei Vorstellungen der Ackermanschen Schauspielergesellschaft gesehen haben, da den Untersuchungen Anne Saadas zufolge in Berlin vor 1779 keine Aufführungen nachweisbar sind.³⁵ Dagegen ist die Benutzung der *Encyclopédie* mit hoher Wahrscheinlichkeit auf seine Berliner Periode zu datieren,³⁶ als das Erscheinen der ersten Bände und der Kampf gegen die Enzyklopädisten allgemeines Aufsehen erregte.

Noch vor dem Erscheinen des ersten Bandes im Juni 1751 hatte das Unternehmen der Enzyklopädisten in Berlin eine euphorische Reaktion hervorgerufen, die von der Forschung bis heute übersehen wurde. Nachdem der zur Subskription einladende *Prospectus* im Oktober 1750 erschienen war, der statt der ursprünglichen fünf Bände wenigstens acht Textbände und zwei weitere für Abbildungen vorsah, plante die Verlagsbuchhandlung Haude und Spener umgehend eine Übersetzung und veröffentlichte am 2. Februar 1751 eine entsprechende Anzeige. Nach der Wiedergabe des ausführlichen Titels *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné* mit den beiden Herausgebern Diderot und d'Alembert, was hier nicht wörtlich zitiert werden muss, heißt es:

„Hat jemahls ein in unsern Tagen bekannt gewordenes Werck eine mehr, als gemeine Aufmercksamkeit verdienet, so ist es gantz gewiß dieses, dessen Tittel, und bevorstehende Ausgabe, wir heute unsern Lesern melden. Nicht nur der zusammengesetzte Fleiß gelehrter und auf dem Titel genennter Männer, sonder auch der einstimmige Beyfall zweyer Nationen, können uns dazu aufmuntern. *Chambers* hatte mit seiner Arbeit, bereits Ehre eingelegt, dergestalt, daß nicht wenige wünschten, es möchte dieselbe, zum Nutzen derer der Englischen Sprache Unkundigen, auch in das Deutsche übersetzt werden, und dieser Wunsch ist nunmehr desto gegründeter, da seine wohlangefangene Arbeit, mit Beyhilfe anderer gleichfalls gelehrter Männer, vermehret und verbessert, folglich der Vortheil vervielfältigt werden soll. Was vor Gutes darf man sich nicht von so vielen wackern Leuten versprechen? Wer könnte nun, da Männer von Einsicht und Wissenschaft diese Arbeit geprüft und alles Lobes würdig gefunden haben, den Vorsatz, selbige in unsere Deutsche Sprache übersetzen zu lassen, mißbilligen? Die *Haude und Spenerische Buchhandlung* macht sich hierzu verbindlich, und sie wird nächstens, durch ein besonderes Blatt, die Einrichtung und dieserhalben verfügten Anstalten, öffentlich kund thun.“³⁷

Nachdem dann gegen den Einwand, Wörterbücher gebe es bereits im Überfluss, eine sorgsame Revue der verfügbaren Arten von Lexika vorgenommen ist, wird die unvergleichliche „Güte“ des angekündigten Werkes durch die Aufzählung aller in der Enzyklopädie erfassten gelehrten Disziplinen und Fächer, aller Künste und Handwerke mit Nachdruck vor Augen geführt. Der Schluss der Anzeige deutet darauf hin, dass sowohl über den Prospekt zur Enzyklopädie wie über den Plan einer deutschen Übersetzung im Donnerstagklub vermutlich intensiv diskutiert worden ist. Ein Unternehmen solchen

³⁴ Zit. nach: Louis-Sébastien Mercier, *Mein Bild von Paris*, Leipzig 1976, S. 325.

³⁵ Anne Saada, *Inventer Diderot. Les constructions d'un auteur dans l'Allemagne des Lumières*. Paris 2003, die im Anhang (S. 275–282) eine Übersicht über Aufführungen von Diderot-Stücken zwischen 1759 und 1789 im deutschen Sprachraum gibt.

³⁶ Nach Auskunft der *Bibliographie des Œuvres de Denis Diderot 1739–1900* von David Adams (2000) wurde die Pariser Originalausgabe in Berlin von der Königlichen Bibliothek angeschafft, während in der Hansestadt damals kein Exemplar des Werkes vorhanden gewesen zu sein scheint, weder die Originaledition noch die Genfer Quartedition noch die seit 1768 erscheinende überarbeitete Version aus Yverdon.

³⁷ *Berlinische Nachrichten von Staats- und Gelehrten Sachen*, nach ihrem Verleger *Spenerische Zeitung* genannt; am 2. Februar 1751 räumt sie ihren „Gelehrten Artikel“ in der Nr. 16 ganz der Anzeige ein, aus der auch das nächste Zitat stammt.

Umfangs konnte nur von einem Ensemble von Übersetzern und Beratern bewältigt werden. Einiges spricht dafür, dass Sulzer dabei eine wichtige Rolle übernehmen sollte, wenn er nicht überhaupt die treibende Kraft war.

„Die Frantzösische Ausgabe wird in 10 Bänden bestehen. An richtiger und guter Uebersetzung kann es nicht fehlen, da nicht nur Männer, welchen beyde Sprachen gründlich bekannt sind, sich dieser Mühe unterziehen, sondern auch solche dabey Hand anlegen, welche in die vorzutragenden Sachen genugsame Einsicht haben, und sowohl geneigt, als vermögend sind, zu grösserer Vollkommenheit etwas beyzutragen. Man kann dieses desto zuverlässiger sagen, da Mitglieder der Königl. Academie der Wissenschaften die Direction und Beförderung des Wercks zu übernehmen versichern. Weil nun bekannter massen die Philosophischen Wissenschaften in Deutschland zu einer stärckern Vollkommenheit, als anderswo, sind gebracht worden, so wird diese bevorstehende Ausfertigung in Deutscher Sprache gewisse Vorzüge behaupten. Die Zeit, wann die Nachricht von der nähern Einrichtung dieses Werckes abgefordert werden kann, sollen die hiesigen wöchentlichen Zeitungen ankündigen.“

Mit Absicht haben wir ausführlicher zitiert, da es sich um die erste Stellungnahme handelt, die in Deutschland zur französischen Enzyklopädie abgegeben wurde. Sie ist charakteristisch in der Fehleinschätzung des Pariser Unternehmens und in der Überschätzung der eigenen Kapazitäten. Und sie ist dennoch grundlegend, und das Kapitel der Enzyklopädierezeption wird neu geschrieben werden müssen. Bach kann die Anzeige nicht unbekannt geblieben sein, da er mit dem Redakteur gut bekannt war und wenig zuvor in der gleichen Zeitung publiziert hat, was in einer anderen Studie darzulegen ist. Seine uneingeschränkt positive Beurteilung des großen Kollektivunternehmens mag zunächst überraschen. Vergewenigt man sich die weltoffene Atmosphäre, die er in der von Johann Georg Büsch, danach von Christoph Daniel Ebeling geleiteten Handlungsakademie vorfand, die 1768 zur Ausbildung von Kaufleuten in Hamburg gegründet worden war, seit 1772 in der Fuhrentwiete ebenfalls ihr Domizil gefunden hatte und den Komponisten wiederholt zu gemeinsamen Liebhaberaufführungen eingeladen hat, lässt sich sein briefliches Urteil durchaus als Ausdruck einer Überzeugung betrachten.³⁸

4. Was schließlich die *gazette* betrifft, so stand die Kulturberichterstattung in der *Hamburger neuen Zeitung* und im *Hamburgischen Unpartheyischen Correspondenten* damals auf hohem Niveau. In beiden Zeitungen sind die meisten der Rezensionen erschienen, die Barbara Wiermann in ihrer Arbeit *Carl Philipp Emanuel Bach: Dokumente zu Leben und Wirken aus der zeitgenössischen Presse (1767–1790)* zusammengestellt hat. Die Vermutung, das Erscheinen der Diderot-Bach-Korrespondenz in der *Gazette littéraire de Berlin* könnte in anderen Zeitungen Berlins ein ähnliches Echo gefunden haben, wie das Erscheinen der Diderot-Briefe am 7. April im *Altonaisch gelehrten Mercurius* in der Pressestadt Hamburg, bestätigte sich jedoch nicht. Die Durchsicht der Vossischen und der Spenerschen Zeitung für die Jahre 1773/1774 ergab dagegen einige aufschlussreiche Meldungen zu Diderots Russlandreise in den *Berlinischen Nachrichten von Staats- und Gelehrten Sachen*, also in der Spenerschen Zeitung.

Das Zarenreich sorgte in jenen Jahren durch seine Erfolge im Krieg mit dem Osmanischen Reich, durch ständig neue Entdeckungen seiner Wissenschaftler in Sibirien und durch einen beispiellosen Ankauf von Kunstsammlungen in ganz Europa seit Jahren für

³⁸ „Mehrfach stellte Bach seine neuesten Kompositionen in den Räumen der Handlungsakademie vor, wo er auf seinem Klavichord konzertierte und von Ebeling am Klavier begleitet wurde.“ Jürgen Overhoff, „Ein Literat als Lehrer an der hamburgischen Handlungsakademie. Die politische Ökonomie des Christoph Daniel Ebeling“, in: *Das achtzehnte Jahrhundert* 32 (2008), S. 255–272, hier: S. 265.

immer neue Schlagzeilen. In diesem größeren Zusammenhang sind die nachfolgend zitierten Notizen über Diderots Russlandreise winzige Mosaikteilchen, die wir unter Angabe von Herkunftsort und Datum wiedergeben, wie es damals Praxis der Zeitungen war.

1773

Unter Nachrichten aus Paris vom 1. Januar bringt die Spenersche Zeitung am 21. Januar zunächst eine Art von Auftakt: „Aus einer Sammlung von Originalgemälden von Michael Vanlow, welche kürzlich allhier an die Meistbietenden verkauft worden, sind die zwey schönsten nur um 10 000 Franken für die russische Kaiserin erstanden worden“. Nach einer knappen Bemerkung zu einem Schreiben aus Rom und die bedrohliche Lage der Gesellschaft der Jesuiten heißt es dann weiter:

„Zu Ihrer Russisch Kaiserl. Majestät besonderem Ruhme dienet die folgende ganz zuverlässige Nachricht. Unser gelehrter und berühmter Herr Diderot sollte seine Tochter aussteuern. Weil er nun gar nicht reich ist, so war es an dem, dass er seine Bibliothek verkaufen wollte. Allerhöchst gedachte Monarchin erfuhr solches, lässt sich nach dem Werthe dieser Bibliothek erkundigen, und befiehlt ihrem Gesandten, 15 000 Livres baar dafür zu bezahlen, auch dem Besitzer zu sagen, dass Ihre Majestät ihn ersuchen, diese Bibliothek lebenslang zu behalten und zu besorgen, als für welche Bemühung er ein jährliches Gehalt von 1000 Livres empfangen sollte, doch mit der Bedingung, dass er von solchen Gelde nichts zur Anschaffung neuer oder mehrerer Bücher verwende. Achtzehn Monate verfließen, ohne dass die versprochene Pension eingeht, und Herr Diderot glaubte, dass man zu Petersburg ihn wieder vergessen habe. Aber ganz unvermittelt empfängt er einmals ein Schreiben der Kaiserin, welche sich wegen des Aufschubs entschuldiget, und damit er ins künftige nichts dergleichen mehr ausgesetzt seyn möchte, den Befehl ertheilet zu haben versichert, dass man ihm 50 Jahre voraus bezahlen sollte. Derjenige, welcher den Brief überbrachte, hatte wirklich den Auftrag, ihm zugleich auch 50 000 Livres in baar zu erlegen.“³⁹

Am 9. März heißt es in den Auszügen aus den neuen Nachrichten:

„Der berühmte Herr Diderot soll entschlossen seyn, künftigen Frühling eine Reise nach Petersburg anzutreten, der Kayserin von Russland mündlich den devotesten Dank für alle ihm seit vielen Jahren erzeugte Gnade abzustatten“.⁴⁰

Am 3. März erfährt der Leser:

„Laut zuverlässigen Privatbriefen aus dem Haag erwartet man daselbst täglich den berühmten Herrn Diderot, welcher aus Paris unterwegs ist, um sich in Amsterdam einzuschiffen, nach Petersburg zu segeln, und der Kaiserin von Russland für alle die Beweise ihrer Großmuth und Gnade gegen ihn, persönlich zu danken.“⁴¹

Die Geschichte des Bibliothekskaufs lag damals fast acht Jahre zurück.⁴² Die Erinnerung daran wieder aufzufrischen, lag im Interesse russischer Diplomatie, die zweifellos auch die folgenden Nachrichten verbreitete.

1774

Über den Fortgang der Reise heißt es am 27. Januar, als Nachricht aus Mietau vom 27. Dezember:

³⁹ *Berlinische Nachrichten*, 21.1.1773, S. 72 (Nr. 9).

⁴⁰ *Berlinische Nachrichten*, 9.3.1773, S. 143 (Nr. 29).

⁴¹ *Berlinische Nachrichten*, 3.3.1773, 206 (Nr. 39)

⁴² Über das Echo, das die für das Bild einer aufgeklärten Zarin getroffene Entscheidung vom April 1765 zunächst im Kreis der französischen Aufklärer und dann in der Öffentlichkeit Frankreichs erfuhr: Roland Desné, Quand Catherine II achetait la bibliothèque de Diderot. In: *Thèmes et Figures du siècle des Lumières*. Mélanges offerts à Roland Mortier. Ed. R. Trousson, Genève 1980, S. 73–94

„Der berühmte Herr Diderot ist, Briefen aus Petersburg zu Folge, daselbst aus Paris angelangt. Die Kaiserin hat ihn sehr gnädig aufgenommen, und lässt ihn allenthalben frey halten. Er macht jetzt einige Stücke für das Theater des Klosters der adlichen Damen. Man erzählt, er habe bey Besichtigung des kaiserl. Palastes folgendes Impromptu gemacht:

Il s'ont bien vastes ces Palais,
 Mais ils le seroient davantage
 S'il falloit y placer l'image
 De tous les heureux qu'Elle a fait.

(Dieser Palast müßte noch viel größer seyn, wenn alle Bildnisse der von der Monarchin Glücklichgemachten Platz darin haben sollten.)⁴³

Am 5. Februar lautet eine Meldung aus Paris vom 26. Januar: „Petersburger Briefe können die hohen Gnadenbezeugungen nicht genugsam rühmen, welche Ihre Majestät die Kaiserinn dem nach Rußland gekommenen Gelehrten, Herrn Diderot, erzeigen.“⁴⁴

Die letzte Notiz informiert am 22. Februar, als eine Nachricht aus Paris vom 10. Februar, vom äußeren Höhepunkt der Reise: „Der Dichter Diderot, und der Sachsen-Gothaisch Geheime Legationsrath, Herr Grimm, sind zu Mitgliedern der kayserlichen Academie der Wissenschaften zu Petersburg ernannt worden.“⁴⁵ Diese ‚Wahl‘ hatte bereits am 5. November stattgefunden. Die Nachricht darüber ist offenbar zurückbehalten worden, um der Berichterstattung über die Reise als glanzvoller Abschluss zu dienen. Die von der Zarin veranlasste Auszeichnung sollte der europäischen Öffentlichkeit signalisieren, dass Katharina gewillt war, ihre bisherige Protektion des Philosophen auch nach dessen Abreise aus Petersburg fortzusetzen.

Ähnliche Nachrichten muss die Presse in Hamburg gebracht haben. Bei einem prominenten Bewohner der Hansestadt hat die Meldung über den Kauf der Bibliothek wie eine Erleuchtung gewirkt. Der Dichter des *Messias*, 1770 von Kopenhagen in die Elbestadt übersiedelt und mit Bach schon bald freundschaftlich verbunden, fühlte sich angestachelt, von der so gefeierten Großzügigkeit der Zarin einen Teil abzubekommen. Klopstock eröffnete seine Überlegungen am 3. April 1773 dem Freiherrn von der Asseburg, der den Auftrag, in Deutschland eine geeignete Braut für den Großfürsten zu finden, gerade zur Zufriedenheit Katharinas erledigt hatte:

„Nun komt etwas, das ich nur einem Freunde, wie Sie sind, anvertraun kann u mag. Das Betragen der Kaiserinn von Rußland gegen Diderot hat mich zu dem Gedanken (ich weis selbst nicht, wie ich es recht sagen soll) gebracht, oder verführt. Können Sie... veranlassen, daß mir die Kaiserinn ein kleines Geschenk, u mich dadurch zum Besitzer meines Gedichtes mache?“⁴⁶

⁴³ *Berlinische Nachrichten*, 27.1.1774, 20 [Nr. 5] – Diderot war am 8. Oktober in Petersburg angekommen. (Vgl. Raymond Trousson, *Diderot jour après jour. Chronologie*. Paris 2006, 156). Der etwas höfische Vierzeiler über das Winterpalais findet sich, mit leichten Abweichungen, in: Diderot, *Œuvres complètes*, Ed. Assézat/Tourneux, Band 20, Paris 1877, 91

⁴⁴ *Berlinische Nachrichten*, 5.2.1774, 76 [Nr. 16]; einer der Briefschreiber dürfte Grimm gewesen sein, der seinem Freund, dem Grafen von Nesselrode in Berlin, am 17. Januar aus Petersburg mitteilte: „Si vos correspondants de Paris sont exacts, ils doivent vous mander que j'ai écrit une lettre à Madame Geoffrin sur l'Imperatrice et sur Pétersbourg, qui a fait un tel bruit, et a eu un si prodigieux succès qu'on est allé en procession chez elle pour la voir.“ Zit. nach: Vasilij A. Bilbasov, *Diderot à Peterburg*, Peterburg 1884, 176

⁴⁵ *Berlinische Nachrichten*, 22.2.1774, 169 [Nr. 23]; es spricht für Grimm, dass er die überraschende und dazu gleichzeitig mit Diderot erfahrene Beförderung zum Mitglied der Akademie der Wissenschaften als „demütigend“ empfand. Noch am Ende des Jahres nennt er die befohlene Wahl „une dignité dont j'ai été honté comme un enfant l'est d'avoir reçu le fouet“ (Grimm an Nesselrode, 19.11. und 20.12. 1773). Zit. nach: Vasilij A. Bilbasov, *Diderot à Peterburg*, S. 173 und 169.

⁴⁶ Klopstock, *Briefe 1773–1775*, Hamburg 1998, S. 31 [Nr. 25]; *Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Abteilung Briefe, Band VI/1*.

Anfang 1774 konnte der inzwischen zum russischen Gesandten am deutschen Reichstag in Regensburg ernannte Asseburg dem Dichter mitteilen, die Landgräfin von Hessen-Kassel habe beim Großfürsten „ein Geldgeschenk von 1000 Rubeln erwirkt“. Wir wissen nicht, ob Klopstock das zugesicherte Geld erhalten oder ob er mit Bach über sein Vorhaben gesprochen hat. Als Zeitungsleser konnte der Musiker über Diderots Russlandreise hinlänglich informiert sein.

5.

Es entbehrt nicht der Ironie, dass die Geschichte offenbar einen dezidierten Materialisten und Atheisten erwählte, um eine Liste von Pränumeranten auf fromme Psalmenlieder von Petersburg nach Hamburg bringen zu lassen, wenn die dargelegte These durch weitere Recherchen sich bewahrheiten ließe. Mit der Vertonung von *Cramers Psalmen* versuchte der Komponist, an seinen großen Erfolg mit *Herrn Professor Gellerts geistlich Oden und Lieder mit Melodien* von 1758 anzuknüpfen. Beide Werke gehören zu der umfangreichen „Produktion von liedhaften Stücken für Singstimme und Klavier über Psalmen, Psalmenverse und Psalmenparaphrasen“.⁴⁷ Sie zeugen von einer häuslichen Erbauungskultur in der Periode der Aufklärung in Deutschland, die im Frankreich der Lumières undenkbar ist.

In der Tat lässt sich das unterschiedliche Geistesklima, das im Frankreich der Lumières und im Deutschland der Aufklärung in der zweiten Jahrhunderthälfte geherrscht hat, wohl an keinem Punkt besser sichtbar machen als am unterschiedlichen Verhältnis der führenden Geister zur Bibel und den Psalmen.⁴⁸

Dort eine unheilige Allianz von Staat und Katholizismus, die selbst nach der Jahrhundertmitte die brutale Politik der Verfolgung der Protestanten im eigenen Land fortführt. Dazu sorgt die Institution der Assemblée du Clergé mit ihren jährlichen Machtsprüchen und Bücherverdammungen, die dann den Apparat der königlichen Gerichtshöfe in Bewegung setzen, dafür, dass der Katholizismus sehr schnell zum Hauptgegner der ‚philosophes‘ wird. Unter solchen Bedingungen musste die Kritik der Lumières am Ancien régime auch gegenüber der Religion radikaler ausfallen. Der Immobilismus der katholischen Kirche, die erste Ansätze zu einer historischen Bibelforschung am Ausgang des 17. Jahrhunderts sofort unterdrückt hatte, provozierte schließlich so vehemente Attacken, dass Grimm eine einschlägige Neuerscheinung in seiner Literaturkorrespondenz 1765 mit den Worten vorstellte: „Es regnet Bomben im Hause des Herrn“.

Und der größte Schriftsteller des Jahrhunderts ist der schärfste Polemiker. Voltaire bedient sich aller nur denkbaren Formen, überschüttet die Öffentlichkeit mit sakrilegischen ‚Predigten‘, ‚Katechismen‘ oder burlesken ‚Homelien‘, um seinen Feldzug gegen diese schändliche Allianz von Kirche und Staat, „l’infâme“ genannt, zu führen. Für Diderot, um auch ihn zu erwähnen, ist seit der *Promenade du sceptique* (1747) die Bibel

⁴⁷ Ludwig Finscher, „Psalm III. Die mehrstimmige Psalm-Komposition“, in: *MGG*², Sachteil, Band 7 (1997), Sp. 1876–1897, hier: Sp. 1889.

⁴⁸ Das Folgende nach der von Yvon Belaval und Dominique Bourel herausgegebenen Synthese *Le siècle des Lumières et la Bible*, Paris 1986, besonders die Beiträge von Patrice Veit, „Musique et cantiques protestants“ (S. 289–316), Werner Weinberg, „Les traductions et commentaires de Mendelssohn“ (S. 599–624) sowie Marie-Hélène Cotoni, „Voltaire, Rousseau, Diderot“ (S. 779–804).

nicht mehr als das Dokument einer fernen Geschichtsperiode, ein Buch, das mit seinen Fabeln und Widersprüchen dem Zeitalter der Lumières nicht mehr als Wort Gottes gelten kann, ganz abgesehen davon, dass er selbst dessen Existenz negiert.

Hier dagegen, im politisch und religiös zerklüfteten Deutschland, kann die Reichskirche keine Verbote aussprechen, genießen hohe Kirchenmänner des protestantischen Nordens, wie Jerusalem, Spalding oder Sack, öffentliches Ansehen. Sicherlich, auch sie fühlen sich zur Verteidigung des Christentums berufen. Aber es ist ein Christentum entlastet von allen dogmatischen Spitzfindigkeiten und konzentriert oder besser: reduziert auf einige für das Zusammenleben der Menschen wesentliche Prinzipien, um den Herausforderungen der Zeit gewachsen zu sein. Die historische und kritische Bearbeitung der Bibel besorgen hier die Theologen an den Universitäten, so dass im Vergleich zu Frankreich nur vereinzelt Stimmen von Freidenkern zu vernehmen sind.

Auf diesem Boden entstehen philosophische Texte wie *Phädon oder über die Unsterblichkeit der Seele* (1767) und *Morgenstunden oder Vorlesungen über das Dasein Gottes* (1785), beide aus der Feder Mendelssohns. Hier entsteht der *Messias*, die erste Dichtung von nationalliterarischer Bedeutung in Deutschland. Im Entwurf „Von der heiligen Poesie“ (1755) kann Klopstock selbstbewusst erklären: „Nur das Heilige vermag bis ins tiefste Herz zu zielen und ist daher Gegenstand des genialen Dichters“.⁴⁹ Dieser literarischen Nobilitierung des ästhetisch Erhabenen entsprechen musikalische Werke wie Bachs Vertonung der Psalmenübersetzung Cramers und seine drei Oratorien aus der Hamburger Periode. Im gleichen Zeitraum entstehen in Berlin erfolgreiche Oratorien wie Grauns *Tod Jesu* oder *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu*, und zwar im Zusammenwirken mit einem Aufklärer wie Ramler, während Mendelssohns Psalmenübersetzung nicht nur Kirnberger und Reichardt, sondern auch noch im 19. Jahrhundert Komponisten zur Vertonung reizen.

Dass Mendelssohns kommentierte Übersetzung des Pentateuch (1780–1783) und der Psalmen (1783) in die deutsche Sprache unternommen wurde, um die Juden in Deutschland aus ihrem Ghetto herauszuholen und ihnen als „ein erster Schritt zur Kultur“ dienen sollte,⁵⁰ ändert nichts daran, dass sein Name zur Geschichte der Philosophie in Deutschland gehört und wie ein Symbol für die ganz andere Lage steht, die mit der der „philosophes“ in Frankreich nicht zu vergleichen ist.

Wir mögen spontan bedauern, dass die Begegnung in Hamburg nicht stattgefunden hat. Es spricht einiges dafür, dass es ein schwieriges Gespräch geworden wäre.

Liest man die Aufzeichnungen, in denen Diderot seine Gespräche mit Katharina vorbereitet und festgehalten hat, die er unter dem Titel *Melanges philosophiques, historiques etc.* samt einem Inhaltsverzeichnis bei seiner Abreise hinterließ, ein Werk, das erst 1899 bekannt wurde und der modernen Diderot-Forschung erhebliches Kopfzerbrechen bereitet, dann finden sich natürlich Themen, worin der Philosoph und der Musiker übereinstimmen konnten. Bei der Frage des Genies etwa, das für beide „vom Himmel“ stammt, weshalb für Bach der preußische König auf dem Gebiet der Kunst nichts zu befehlen hatte, während Diderot für die Zarin das Phänomen aus sozial-statistischer

⁴⁹ Zit. nach. Laurenz Lütteken, „Carl Philipp Emanuel Bach und das Erhabene in der Musik“, in: *Lenz- Jahrbuch. Sturm- und-Drang-Studien* Band 5 (1995), S. 203–218, hier: S. 204.

⁵⁰ Mendelssohn an August Hennigs, 29.6.1779; zit. nach: Werner Weinberg, *Les traductions et commentaires de Mendelssohn* (Anm. 43), S. 599.

Perspektive beleuchtete: „Le génie tombe du ciel, et pour une fois qu'il a rencontré du palais, cent mille fois il est tombé à côté“.⁵¹ Auch in der Frage der Belohnung der Arbeiten von Genies, die Bach in seiner Antwort ja angesprochen hatte, ist ein anregender Gedankenaustausch durchaus vorstellbar. Mit dem befreundeten Bildhauer Falconet hatte Diderot wenige Jahre zuvor darüber einen intensiven Briefwechsel geführt und die Auffassung verfochten, dass der Gedanke an die Nachwelt für den Künstler ungemein produktiv sei, solange ihm die Anerkennung durch die eigene Nation fehle. In der Reihe der großen Männer Frankreichs, so hatte er dem Bildhauer gegenüber argumentiert, von Corneille und Racine bis zu Montesquieu, d'Alembert, Helvétius oder Rousseau, sei aus keinem von ihnen, „obwohl durch eine Art natürlichen Furors zu seiner Arbeit angetrieben“, dasjenige geworden, was er geworden wäre, „wenn sie sich von ihren unausgesetzten Bemühungen eine andere Belohnung hätten versprechen können, als jene, die sie davon erwarteten“. Der Gedanke an die Nachwelt hat auch Bach beschäftigt. In mehreren Briefen an seinen Freund und Drucker Breitkopf gibt er der Hoffnung Ausdruck, mit seinem *Heilig* etwas geschaffen zu haben, dass man ihn nach seinem Tode „nicht zu bald vergeßen werde“.⁵²

In der zentralen Frage aber, der Bewertung der Musik, hätte sich ein schroffer Gegensatz aufgetan. Gegen Diderots idealisierendes Bild der Antike hätte Bach mit Nachdruck die Ansicht vertreten, dass die Alten die „eigentliche Musik nach unseren Begriffen“, das heißt Musik als Kunst, noch gar nicht kannten: „Ohne Harmonie, die keinem alten Volk bekannt war, konnte sie unmöglich aus eigenen Kräften wirken, sondern mußte sich eben aus Mangel eigener zusammenhängender Ausdrücke an Poesie, Tanz u.s.f. vest anschmiegen, daß sie uns fast stets nur in dieser Gesellschaft erscheint“.⁵³ Wenn Musik „als eine wirklich aneinanderhängende Sprache zu uns reden solle“, sei Harmonie unentbehrlich, die keineswegs „die gothische und barbarische Erfindung der neuern Zeiten“ sei, wofür sie „Philosophen ohne Kunstkenntniß“, am lautesten Rousseau, ausgegeben hätten.

Auch Diderot also ein „Philosoph ohne Kunstkenntniß“? Leider noch schlimmer! Für die Entwicklung des Schulwesens in Russland hatte er der Zarin, die sich Grimm zufolge persönlich nicht viel aus Musik machte, soeben als Leitgedanken empfohlen: „Keine Gymnastik, keine Musik, keinen Tanz, keine Komödien, keine Tragödien in den öffentlichen Schulen“!⁵⁴ Und dafür die Begründung gegeben, diese in den Schulen der Jesuiten gepflegten Fächer hätten „alles dem Zurschaustellen“ geopfert und so die unwissendsten Schüler produziert.

An diesem Punkte, der Bach in fataler Weise an die vom Freiburger Rektor Biedermann in der Jahrhundertmitte in Deutschland ausgelöste Debatte über die Musik erinnern musste, wäre das Gespräch zu Ende gewesen.

⁵¹ Maurice Tourneux, *Diderot et Catherine II* (1899), Genève 1970, S. 338; das Werk wird inzwischen als *Mémoires pour Cathérine II* bezeichnet.

⁵² Bach am 16.9.1778 an Breitkopf, *Briefe und Dokumente*, [Anm.7] Band 1, S. 694.

⁵³ Bach in der Rezension zu Forkels *Allgemeiner Geschichte der Musik* vom 9. 1.1788; zit. nach. Barbara Wiermann, *Carl Philipp Emanuel Bach: Dokumente zu Leben und Wirken aus der zeitgenössischen hamburgischen Presse* [Anm. 5], S. 370.

⁵⁴ Maurice Tourneux, *Diderot et Catherine II*, S. 370.

Christian Heinrich von Watzdorf als Musikmäzen. Neue Erkenntnisse über Albinoni und eine sächsische Notenbibliothek des 18. Jahrhunderts

von Nicola Schneider (Zürich)

Das Geschlecht derer von Watzdorf (oder auch Watzdorff, je nach vorherrschender Orthographie), dessen Ursprünge bis ins 12. Jahrhundert zurückreichen, ist eines der ältesten und berühmtesten auf sächsischem Gebiet. Seine geographische Herkunft muss im Vogtland gesucht werden, von wo es sich auch im übrigen Sachsen und in Thüringen verbreitete, wobei es für seine Treue zu den sächsischen Kurfürsten bekannt war und sich durch die Ehrenposten auszeichnete, die seine Mitglieder in Staatsdiensten bekleideten.¹ Auch in neuerer Zeit hat diese Familie von sich reden gemacht: In den 1920er- und 1930er-Jahren erlangte Erna von Watzdorf dank ihrer Monographien über August II.² und Johann Melchior Dinglinger³ Bekanntheit und ordnete auch das Familienarchiv, das sich heute als Depositum im Sächsischen Hauptstaatsarchiv zu Dresden befindet. Die Familie von Watzdorf floh nach dem Zweiten Weltkrieg nach Westdeutschland, nachdem sie von dem kommunistischen Regime enteignet worden war, und veranstaltet noch heute regelmäßige Familienzusammenkünfte, um den Zugehörigkeitssinn zu einem der ersten Adelshäuser Deutschlands wachzuhalten. Von der recht weitverzweigten Familie interessiert hier vor allem die Linie Watzdorf-Erdenborn, der zwei Persönlichkeiten entsprangen, die wichtig für das Mäzenatentum der Musik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden. So widmete etwa Tomaso Albinoni dem Grafen Christian Heinrich von Watzdorf (1698–1747) seine *Baletti e sonate a tre* op. VIII.

Erst am Ende des 17. Jahrhunderts erlangten die von Watzdorf-Erdenborn größere Bedeutung im Bereich der Politik und der Kultur, als Christoph Heinrich von Watzdorf (1670–1729) sowohl durch persönliche Verdienste als auch dank der Heirat seiner Schwester mit dem Bruder des einflussreichen Feldmarschalls Graf Jakob Heinrich von Flemming das besondere Wohlwollen Friedrich Augusts I. gewann. In rascher Folge wurde er Obersteuer-Präsident, Generalakzis-Direktor, geheimer Rat und Kabinettsminister, um dann 1719 vom Kaiser gar in den Rang eines Reichsgrafen erhoben und von August II. von Polen mit dem Weißen Adler-Orden dekoriert zu werden.⁴ Der absolutistische Staat, den Friedrich August I. in Sachsen einzurichten suchte, indem er dem Modell Ludwigs des XIV. von Frankreich folgte, brachte eine wachsende Bürokratisierung mit

¹ Ausführliche Angaben über die Geschichte der Familie von Watzdorf finden sich unter dem entsprechenden Eintrag in Johann Heinrich Zedler, *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, Leipzig/Halle: Zedler, Bd. 53, 1747, Sp. 833–841, und in den folgenden historischen Monographien: Christian Heinrich von Watzdorf, *Christian Heinrich von Watzdorf's auf Reudnitz [...] genealogische Beschreibung des uralten adligen und gräflichen Geschlechtes Derer von Watzdorf 1740*, hrsg. von Ferdinand Nitze, Dresden: Petzold, 1872 und Camillo von Watzdorf, *Geschichte des Geschlechts von Watzdorf. Fortsetzung unter Bezugnahme auf die Nitze'sche Ausgabe der von Christian Heinrich von Watzdorf verfaßten historisch-genealogischen Beschreibung*, Dresden: Heinrich, 1903.

² Erna von Watzdorf und Erich Haenel, *August der Starke. Kunst und Kultur des Barock*, Dresden: Heinrich, 1933 (Neudruck Frankfurt: Weidlich, 1980).

³ Erna von Watzdorf, *Johann Melchior Dinglinger: der Goldschmied des deutschen Barock*, Berlin: Mann, 1962 (Denkmäler deutscher Kunst).

⁴ S. Zedler wie Anm. 1, Sp. 838.

sich und ging mit einer stärkeren Kontrolle nicht nur der Untertanen, sondern auch der Hofbediensteten, einschließlich der Instrumentalisten und Sänger, einher.⁵ Eines der geeigneten Mittel, um dieses politische Projekt durchzusetzen, war die Schaffung des Geheimen Kabinetts im Jahre 1706, welchem ein Direktor und zwei Minister vorstanden: einer für das Departement der „Domestiquen=Affairen“, der andere für die auswärtige Politik und das Kriegswesen. Als Christoph Heinrich von Watzdorf von 1710 bis 1729 unter den aufeinanderfolgenden Kabinettsdirektoren Heinrich von Flemming (im Amt 1712–1728)⁶ und Ernst Christoph von Manteuffel (im Amt 1729)⁷ das Domestiquen-Departement leitete, war er „directeur des plaisirs“ und in dieser Eigenschaft verantwortlich für die Festlichkeiten des Hofes, aber auch für alles, was die Auswahl, die Bezahlung und die geeignete Verwendung der Musiker und Sänger betraf. In dieser Funktion vermittelte er zwischen dem Kurfürst-König und den Künstlern. Im besonderen Falle Christoph Heinrich von Watzdorfs ist hervorzuheben, dass er im Jahre 1703 eine neue Steuer in Sachsen einführte, die „Generalakzise“, die in erster Linie dazu diente, die Angestellten des Geheimen Kabinetts und das künstlerische Personal zu bezahlen.⁸

Christoph Heinrich von Watzdorf kam mit dem zukünftigen Friedrich August II. zum ersten Mal auf musikalischer Ebene in Berührung, als dieser noch während seiner Grand Tour in Italien versuchte, den von ihm in Venedig ausgewählten Musikern den Weg nach Dresden zu ebnen. Dass die Haltung des Kurprinzen gegenüber der deutschen Musik sogar feindselig sein konnte, beweist einer seiner an Christoph Heinrich von Watzdorf gerichteten Briefe von 1717 aus Venedig, in dem er ihn drängte, den alten Kapellmeister Johann Christoph Schmidt zu entlassen, um die Ankunft Lottis und Veracinis vorzubereiten.⁹ Unter diesen Vorzeichen also begrüßte Watzdorf die vom Prinzen engagierten italienischen Musiker und Sänger, die im Herbst 1717 in Dresden eintrafen.¹⁰

Während der ältere Sohn Christoph Heinrichs, Friedrich Karl, in London (1730–1732) und München als sächsischer Botschafter Karriere machte, verlief das Leben des Zweitgeborenen weitaus weniger regelmäßig. In Zedlers Enzyklopädie steht über ihn zu lesen:

[...] hinterließ der Herr Graf von Watzdorf [scl. Christoph Heinrich] zwey Söhne: [...] 2) Herrn Christian Heinrichen, Grafen von Watzdorf, der 1698 den 11 August gebohren worden, 1725 und folgende Jahre Königl. Polnischer ausserordentlicher Gesander [sic] am Hofe zu Florentz, und würcklicher Hof- und Justitien=Rath gewesen, hernach aber Cammerherr und Dom=Probst zu Budissin worden; gegenwärtig aber sich auf der Festung Königstein befindet.¹¹

⁵ Auch Paola Pozzi, *Studio sul repertorio strumentale italiano alla corte di Dresda (1697–1756) con particolare attenzione al concerto*, tesi di laurea, Università di Pavia, masch., a. a. 1994/1995, S. 4, interpretiert die Ereignisse aus dieser Perspektive.

⁶ Sein ausgedehnter Briefwechsel in D-Dla ist noch kaum untersucht und birgt – einer ersten Einsichtnahme nach zu urteilen – noch viele auf musikalische Angelegenheiten bezügliche Entdeckungen.

⁷ Alle Angaben nach Moritz Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden*, 2 Bde., Dresden: Kuntze, Bd. I: 1861, Bd. II: 1862 (anastatischer Nachdruck in einem Band, Hildesheim/New York: Olms, 1971), Bd. II, S. 43–45.

⁸ Vgl. Carl Friedrich Glasenapp, *Das Leben Richard Wagners*, 1. Bd., Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1923, S. 485, in der „Familien-Chronik 1643–1813“: „1703. Einführung der Generalakzise in Sachsen, wodurch die für den Glanz der polnischen Krone, die üppige Ausschmückung Dresdens, die Erhaltung eines kostspieligen Heeres usw. erforderlichen ungeheuren Summen gleichmäßiger verteilt, und nicht mehr den ganz armen Klassen zur Last fallen.“

⁹ D-Dla, Loc. 383 *Acta*, die Engagements einiger zum Theater gehöriger Personen betreffend, f. 394.

¹⁰ Vgl. Michael Talbot, *Tomaso Albinoni. Leben und Werk*, Adliswil: Kunzelmann, 1980, S. 48.

¹¹ Zedler wie Anm. 1, Bd. 53, 1747, Sp. 839.

In diesen wenigen Worten ist eine der faszinierendsten und rätselhaftesten Biographien der ersten Hälfte des sächsischen Settecento zusammengefasst, die noch nicht in allen Einzelheiten rekonstruiert worden ist.¹² Wenngleich über die Jugend Christian Heinrichs keine ausführlichen Informationen vorliegen, ist es doch angesichts der Tätigkeit seines Vaters höchst wahrscheinlich, dass er in einem kunst- und musikfreudigen Klima aufwuchs und eine solche musikalische Ausbildung genoss, die es ihm gestattete, sich geschickt auf dem Cembalo und auf der Laute hören zu lassen, wie im Folgenden gezeigt werden wird.

Die Bekanntschaft des jungen Grafen mit Tomaso Albinoni muss sich direkt in Italien angebahnt haben, brach Christian Heinrich doch Ende 1721 oder Anfang 1722 auf, „ut iter in Italiam, aliasque exteras provincias faciat“,¹³ wie sein lateinischer Reisepass verlauten lässt, der ihm mit Unterschrift Augusts II. ausgestellt wurde – was so viel heißen will, als dass er wie alle jungen Leute von Stand seiner Zeit auf Grand Tour nach Italien ging. Wenn er wirklich bei einer der ersten Aufführungen von Albinonis Oper *Gli eccessi della gelosia* (Venedig, Teatro S. Angelo, Carnevale 1722) anwesend war, wie das Libretto in seinem Besitz suggeriert,¹⁴ muss eine der ersten Etappen seiner Reise – wie es auf der Reiseroute der Grand Tour üblich war – Venedig gewesen sein. Dort hat der junge Graf wohl Albinoni kennengelernt, denn nur auf diese Weise erklärt sich, warum der venezianische Komponist ihm sein Op. VIII widmete. Dieses Werk bereitet allerdings einige Datierungsschwierigkeiten. Bereits Remo Giazotto, der erste Albinoni-Forscher, hatte, allein auf die Plattennummern gestützt, eine Datierung um 1722 vorgeschlagen,¹⁵ indem er die deutschen Widmungsträger von op. VIII und op. IX, die aufeinanderfolgende Plattennummern tragen, mit den Münchner Hochzeitsfeierlichkeiten des Kurprinzen Karl Albert von Wittelsbach (dem späteren Kaiser Karl VII.) mit Maria Amalia von Habsburg im Jahre 1722 in Beziehung setzte, bei denen Albinoni zugegen war.¹⁶

Als Talbot den Text der Widmung Albinonis an Watzdorf untersuchte,¹⁷ entzündete sich die Diskussion um folgende Worte:

¹² Die einzige greifbare Biographie ist die des Dresdner Archivdirektors Karl von Weber (Karl von Weber, „Christian Heinrich Graf von Watzdorff † 1747“, in: idem, *Aus vier Jahrhunderten. Mittheilungen aus dem Haupt-Staatsarchive zu Dresden*, Bd. II, Leipzig: Tauchnitz, 1858, S. 209–262). Verstreute Nachrichten finden sich hier und dort in Studien über die Geschichte Sachsens im 18. Jahrhundert (zum Beispiel Carl Wilhelm Böttiger, *Geschichte des Kurstaates und Königreiches Sachsen*, 2 Bde., Hamburg: Perthes, Bd. I: 1830, Bd. II: 1831). Christian Heinrich von Watzdorf harrt also noch einer modernen Erforschung auf Quellengrundlage.

¹³ D-Dl, Msc. Dresd. K 17 *Verordnungen, Rescripte, Memoriale*, f. 114–115. Der zitierte Absatz findet sich auf f. 114^v (dort auch das Datum „Pridie Idus Novembris Anno Christi supra millesimum septingentesimum vigesimo primo“), bekräftigt auf f. 115^r: „Tuti Commeatus literae pro Dominum Comite à Wazdorff, iter in Italiam aliasque exoticas Provincias faciente.“

¹⁴ Laut Bibliothekskatalog (siehe weiter unten).

¹⁵ Sie wurde von den meisten Forschern übernommen und bestätigt, s. Talbot 1980 wie Anm. 10, S. 53/54, François Lesure, *Bibliographie des éditions musicales publiées par Estienne Roger et Michel-Charles Le Cène (Amsterdam, 1696–1743)*, Paris: Heugel et C^{ie}, 1969 (Publications de la Société Française de Musicologie, Deuxième série, tome XII), *Tableau des cotages*, nach S. 87 (1721 – Dez. 1722), Rudolf Rasch, *Il cielo batavo. I compositori italiani e le edizioni olandesi delle loro opere strumentali nel primo Settecento*, in *Italienische Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts. Alte und neue Protagonisten*, hrsg. von Enrico Careri und Markus Engelhardt, Laaber: Laaber, 2002 (Analecta Musicologica, Bd. 32), S. 237–266, hier S. 263 (1722 waren die opp. VIII und IX Albinonis die einzigen Drucke eines italienischen Komponisten im Programm des Verlagshauses Roger, was sich vielleicht durch den außergewöhnlichen Arbeitseifer des Komponisten innerhalb weniger Monate erklären ließe).

¹⁶ Remo Giazotto, *Tomaso Albinoni. Musico dilettante veneto*, Milano: Bocca, 1945, S. 54 und 191. Giazotto kannte den Wortlaut der Widmung nicht.

¹⁷ Talbot 1980 wie Anm. 10, S. 49/50.

La grata Approvazione, che V. S. Ill.^{ma} ha reso a['] miei Componimenti Teatrali quest'anno in Venezia [h]a dato un giusto motivo alle mie premure di assicurare queste poche fatiche di sì alto Padrocinio. [...] Degni V. S. Ill.^{ma} accet[t]arle con quella solita gentilezza, con che accoglie l'Autore [...]¹⁸

Man beachte, dass der Autor von „miei Componimenti Teatrali quest'anno in Venezia“ spricht; wenn nicht die geographische Bestimmung gegeben wäre, hätte Albinoni sich durchaus auch auf seine in München aufgeführten Opern beziehen und so auf ein Treffen mit Watzdorf in Deutschland anspielen können (wie Giazotto es auffasste). Der andere problematische Punkt ist der Verweis auf „Componimenti“ im Plural. Da nach bisherigem Kenntnisstand Albinoni im Jahre 1722 für die venezianischen Bühnen nur ein einziges *Dramma per musica* schrieb, könnte er allenfalls – was plausibler ist – auf in Privatpalästen aufgeführte Serenaten anspielen wollen, von denen wir keine Kunde haben und bei denen Watzdorf vielleicht anwesend war.¹⁹ Das Jahr 1722 war für Albinoni eines der glücklichsten vom Standpunkt des künstlerischen Erfolges, doch auch eines der arbeitsreichsten. Er schrieb *Gli eccessi della gelosia* für Venedig, bevor er damit beauftragt wurde, zwei Opern für München zu komponieren und dort aufzuführen; im selben Jahr publizierte er auch seine Konzerte op. IX.

Das op. VIII wurde in zwei Ausgaben gedruckt: eine mit der Verlagsadresse von Estienne Roger und Michel-Charles Le Cène,²⁰ die andere unter dem Namen Jeanne Rogers.²¹ Eine Chronologie des Jahres 1722 kann vielleicht dazu beitragen, ein wenig Klarheit über die Ereignisse zu verschaffen, die dicht aufeinanderfolgten. Im Dezember 1721 oder im Januar 1722 brach Christian Heinrich von Watzdorf zu seiner Italienreise auf, wo er höchstwahrscheinlich Station in Venedig machte, um dort die Karnevalssaison im Januar und Februar zu besuchen. In dieser Zeit muss er *Gli eccessi della gelosia* im Teatro S. Angelo und vielleicht auch andere privat aufgeführte „Componimenti Teatrali“ Albinonis gehört haben,²² bevor er sich im März oder April nach Rom begab, während Albinoni sich mit der Niederschrift oder der Revision des zukünftigen op. VIII beschäftigte. Anfang Juli starb Estienne Roger in Amsterdam, worauf die Führung seines Verlags an seine Tochter Jeanne und seinen Schwiegersohn Michel-Charles Le Cène (Ehemann der Schwester Jeannes) fiel.²³ Den Sommer über hielt sich Watzdorf in Rom auf, während Albinoni sein op. IX komponierte²⁴ und sich auf die anstehenden Verpflichtungen am Münchner Hof vorbereitete, wo er gegen Oktober anlangte. Der römische Aufenthalt des jungen Watzdorf in jenen Monaten²⁵ wird auch von Johann Mat-

¹⁸ Widmungsbrief des op. VIII, transkribiert nach dem Faksimile in Talbot 1980 wie Anm. 10, S. 105 (Tafel 6).

¹⁹ Talbot 1980 wie Anm. 10, S. 50.

²⁰ RISM A/I 736.

²¹ RISM A/I 737.

²² So auch die „ältere“ These Michael Talbots (Talbot 1980 wie Anm. 10, S. 50).

²³ Bezgl. der Familienverhältnisse Roger-Le Cène s. Rudolf Rasch, „De dochters van Estienne Roger“, in *Jaarboek voor Nederlandse Boekgeschiedenis*, 12 (2005), S. 65–78.

²⁴ Nach Talbot 1980 (wie Anm. 10, S. 53 und 55) wäre das op. IX kurz nach Erscheinen des op. VIII herausgekommen oder jedenfalls vor der Abreise Albinonis nach München.

²⁵ In D-Dla durchgeführte Forschungen haben keine Briefe aus den italienischen Jahren des jungen Watzdorf zutage gefördert. Diese Lücke lässt sich damit erklären, dass ein Teil der persönlichen Papiere Christian Heinrichs bei seiner Verhaftung von den Justizbehörden konfisziert wurde (Weber 1858 wie Anm. 12, S. 224), der andere Teil kurz nach seinem am 12. Juli 1747 auf der Festung Königstein erfolgten Tode (vgl. D-Dla, Loc. 7190/10). Auch das Familienarchiv (Depositum in D-Dla) enthält kein ihn betreffendes Material. Da Erna von Watzdorf persönlich die Auslagerungen des Familienarchivs während des Zweiten Weltkriegs überwachte, ging davon nur ein kleiner Teil verloren, der in jedem Fall keine Dokumente über Heinrich Christian enthalten haben kann (s. die Berichte in Anlage in *Familienarchiv Watzdorf* in D-Dla).

theson erwähnt, der, bezüglich einer dem Grafen gewidmeten und zugesandten kleinen Druckschrift, in der August-Ausgabe seiner *Critica Musica* von 1722 schreibt:

Diese in zween Bogen bestehende curieuse Schrift [*Memoria beate defuncti Directoris Chori Musices Lipsiensis, Dn. Johannis Kuhnau*, Leipzig: Boetius, 1722] hat der Stadt=Richter [scl. der Autor Ernst Wilhelm Herzog] dem jungen Grafen von Watzdorff/so sich itzund zu Rom aufhält/und ein grosser Kenner der Musik seyn soll/zugeschrieben/und dahin gesandt.²⁶

Der Aufenthalt Christian Heinrichs in Rom muss sich also über mehrere Monate erstreckt haben, wenn Herzog Zeit hatte, ihm seine Publikation zukommen zu lassen. Es ist hochwahrscheinlich, dass Heinrich Christian im Frühjahr 1722 in Rom eintraf, denn sein Vater dankte am 10. April schriftlich dem Baron Puchet in Rom für die seinem Sohn erzeigten Höflichkeiten.²⁷ Anfang Dezember starb Jeanne Roger in Amsterdam, und Le Cène wurde alleiniger Besitzer des Verlagshauses.

Michael Talbot vermutet, dass Albinoni die Werke, welche das op. VIII bilden, bereits 1717/1718 komponiert, aber erst vier Jahre später veröffentlicht habe, wofür die Bekanntschaft mit Watzdorf I eine gute Gelegenheit geboten haben könnte.²⁸ Talbot stützt diese These mit dem bereits besprochenen Passus der Widmung, in dem der Komponist auf „Componimenti Teatrali quest'anno in Venezia“ anspielt, da unmittelbar vor 1722 nur für die Saison 1717/1718 drei Opern Albinonis auf venezianischen Bühnen nachweisbar sind, zu denen der Graf dann hätte anwesend sein sollen. Tatsächlich lässt sich ein Aufenthalt Christian Heinrichs in Italien vor 1722 nicht belegen; außerdem war er in den fraglichen Jahren gerade zwanzig Jahre alt. In diesem Alter wurden junge Adlige meistens noch nicht auf Grand Tour geschickt.²⁹ Sichere termini ante quos für die Publikation bleiben also allein die Todesdaten von Estienne und Jeanne Roger, denn es ist erwiesen, dass Drucke mit dem Verlagsnamen Jeannes bereits zu Lebzeiten ihres Vaters erschienen sind.³⁰ Einen unumstößlichen Anhaltspunkt gibt es zunächst nur für die Datierung der Auflage mit den Namen Estienne Rogers und Michel-Charles Le Cènes, also vor dem Juli 1722, während – will man nicht die These Talbots übernehmen – die Auflage Jeanne Rogers auf den Spätsommer 1722 zu datieren ist, wenn zusätzlich die Chronologie von Watzdorfs Italienreise berücksichtigt wird. Es ist allerdings zu bedenken, dass demnach die Erstausgabe von Roger-Le Cène sehr rasch vergriffen oder vorvornherein nur klein war.

Kurz nach seiner Rückkehr nach Dresden begann Christian Heinrich von Watzdorf – ohne Zweifel dank der hervorragenden Verbindungen seines Vaters mit dem Kurfürsten – eine Laufbahn am Hof, wurde Kammerherr, dann Hof- und Justizrat³¹ und gewann offenbar die Wertschätzung des Königs, der ihn mit einer diplomatischen Mission an

²⁶ Johann Mattheson, *Critica Musica*, Bd. I, Hamburg: Mattheson, 1722 (anastatischer Nachdruck Laaber: Laaber, 2003, Laaber-Reprint 4), S. 118.

²⁷ Brief aus Dresden, D-Dla, Loc. 657/08.

²⁸ Michael Talbot, Rezension von „Tomaso Albinoni, Sonatas and Suites, Op. 8“, hrsg. von David Harris, in „Music & Letters“, vol. 69, No. 1 [Jan. 1988], S. 118–120, S. 118 und Michael Talbot, *Tomaso Albinoni. The Venetian Composer and His World*, Oxford: Clarendon, ²1994, S. 37/38.

²⁹ Vgl. auch Katrin Keller, „Der sächsische Adel auf Reisen. Die Kavalierstour als Institution adliger Standesbildung im 17. und 18. Jahrhundert“, in *Geschichte des sächsischen Adels*, hrsg. von Katrin Keller und Josef Matzerath, Weimar etc.: Böhlau, 1997, S. 257–274.

³⁰ S. Michael Talbot, *Vivaldi*, Torino: EDT, 1978, S. 57.

³¹ *Das ABC der SLUB. Lexikon der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden*, hrsg. von Thomas Bürger und Konstantin Hermann, Dresden: Sandstein, 2006 (Schriftenreihe der SLUB, Bd. 11), S. 237.

die Höfe von Parma und Florenz betraute, wo er sich vom 18. Juli 1724 bis zum August 1726 aufhielt. Das Florenz der Epoche Gian Gastones de' Medici war gekennzeichnet durch ein reiches, wenn auch eklektisches Musik- und Literaturleben, das von Kunstentwicklungen zehrte, deren Avantgarde sich längst anderswohin verlagert hatte, gab aber dennoch zu mancher poetischer Betätigung Anlass, zum Beispiel in der Gestalt des Giovanni Battista Fagioli (1660–1742), Autor von damals recht geschätzten Komödien und „facezie“.³² Dieser Autor muss mit dem Grafen von Watzdorf während dessen diplomatischer Sendung in Kontakt getreten sein, wie einem Band mit seinen Gedichten zu entnehmen ist, der sich als Teilautograph in Dresden befindet.³³ Aus diesen Gedichten erfährt man auch etwas über die wahren Leidenschaften Christian Heinrichs. Es waren die Bücher und die Musik, nicht die Politik:

Vostr'eccellenza, che fra' Libri involta
studiando sempre và quanto può mai;
e dallo studio per sollievo toltà,
or' il Cimbalo suona, or' il Leuto³⁴

Nachdem Watzdorf in seiner Mission in Parma gescheitert war, erlaubte er sich, in Florenz die Prinzessin Violante von Bayern grob zu beleidigen,³⁵ blieb außerdem ein Jahr über Gebühr in der Stadt und kehrte erst im August 1726 nach Deutschland zurück.

Der Vater Christoph Heinrich war daher verständlicherweise eher stolz auf seinen erstgeborenen Sohn, über dessen diplomatische Erfolge in England er regelmäßig einem Freund im Haag, Herrn De Brose, Bericht erstattete. In diese Briefsammlung ist auch ein Brief Christian Heinrichs hineingeraten, der an denselben Empfänger gerichtet und „a Plaisance ce 16 Decembr[e] 1725“ datiert ist.³⁶ In diesem Schreiben erzählt er kurz vom Scheitern seiner Missionen, ohne jedoch zu verschweigen, dass er es sich deshalb aber nicht verdrießen ließ, in Piacenza, wo er sich zu jenem Zeitpunkt befand, fast jeden Abend in die Oper zu gehen.

Es hat ganz den Anschein, als ob er nach seiner Rückkehr nach Sachsen aus offenkundigen Gründen das Hofleben in der Hauptstadt mied und sich auf die Landgüter in der Oberlausitz zurückzog, die er nach dem Ableben seines Vaters 1729 geerbt hatte, um sich dort ganz den gelehrten Studien und der Musik zu widmen. 1731 wurde er end-

³² Siehe den Artikel „ad vocem“ von Gabriella Milan in *Dizionario bibliografico degli Italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, Bd. 44, 1994, S. 175–179. Gemäß diesem Artikel (S. 179) sind in I-Fr, codice cartaceo 3457, die Tagebücher Fagiolis erhalten, die die Jahre 1703 bis 1742 umfassen und noch daraufhin untersucht werden müssten, ob der Autor auch vom Grafen von Watzdorf in Florenz spricht.

³³ D-Dl, Mscr. Dresd. O b 39 *Poesie Varie di Gio. B. Fagioli Accademico Fiorentino*. Der Band stammt eindeutig aus der Bibliotheca Watzdorffiana (s. Georg Adam Hoeschel, *Bibliotheca et supellex mathematico-mechanica Watzdorffiana (Crosta 1736)* [datiert in der *subscriptio* 15. September 1736], D-Dl, Dresd. Mscr. Bibl.-Arch. I Bb 196, Abschnitt mit den Manuskripten, N° 7285: *Poesie varie di Fagioli*, S. 250) und trägt schwere Wasserschäden aufgrund der Bombardierungen von 1945, ist aber noch gut lesbar, auch die Wasserzeichen sind erkennbar.

³⁴ Ein nach dem *Repertorio* (Inhaltsverzeichnis der in Anm. 33 zitierten *Poesie Varie*, f. 297) angebundenes Autograph, vv. 5–8. Unter dem Titel *A Su' ecc.^{za} il S.^r Co: di Watzdorff Min.^{ro} della Maestà del Rè di Polonia alle Corti d'Italia* befindet sich eine andere Version des Gedichts (f. 255^v-256^v) mit der folgenden Variante der zitierten Verse:

E dallo studio per sollievo toltà
or' il cimbalo suona, or' il leuto,
restai qual'uom, che sia di mente stolta. (f. 256^f, Verse 1-3).

³⁵ Weber 1858 wie Anm. 12, S. 213–215.

³⁶ D-Dla, Geheimes Kabinett 10026, Loc. 664/02 Briefe des Grafen von Watzdorf, nicht paginierter Brief von elf Seiten. Weitere Briefe Christian Heinrichs finden sich in Loc. 752/04.

gültig aus seinen offiziellen Ämtern entlassen.³⁷ Er muss besonders dem Dorf Crostau, seinem Hauptwohnsitz, sehr verbunden gewesen sein, denn er ließ 1732 in der örtlichen Pfarrkirche auf eigene Kosten eine Orgel von Gottfried Silbermann im Wert von 1.700 Talern erbauen, die noch heute zu den am besten erhaltenen Instrumenten des berühmten Orgelbauers gehört.³⁸

Da von reizbarem und unnachgiebigem Charakter,³⁹ hatte Christian Heinrich von Watzdorf den persönlichen Hass des Ministers Heinrich von Brühl auf sich gezogen, der nach der Thronbesteigung Friedrich Augusts II. 1733 faktisch die Regierungsgeschäfte in Händen hielt und just in jenem Jahr Watzdorf auf Lebenszeit auf der Festung Königstein einkerkern ließ. Ebenderselbe Graf Brühl zögerte übrigens nach dem in Haft erfolgten Tode Watzdorfs nicht, dessen große Bibliothek an sich zu reißen, die der Grundstock der nachmals berühmten Brühlschen Bibliothek werden sollte.⁴⁰ Die Gründe für diese Gefangennahme ohne ordentlichen Prozess sind bis heute ungeklärt und schwer durchschaubar, da es zu keiner wirklichen Anklage kam.⁴¹ Kaum zu überzeugen vermag die These, dass Christian Heinrich von Watzdorf die Unabhängigkeit vom Kurfürsten und die rechtliche Autonomie der Domstifte von Meißen, Naumburg und St. Petri in Budissin (Bautzen) beansprucht habe, denen er angehörte.⁴² Eine gebildete, feine und sensible Persönlichkeit wie er konnte sich gleichwohl zu unerklärlichen Verhaltensweisen herablassen, wenn er sich gezwungen fühlte, der Würde seines adligen Ranges zuwiderzuhandeln, aber er ließ sich gewiss nicht dazu hinreißen, sich des „crimen perduellionis“ schuldig zu machen und den Kurfürsten persönlich zu beleidigen. Im Jahre 1763, gleich nach dem Tode Brühls und sechzehn Jahre nach dem Ableben des Grafen von Watzdorf setzte der neue Herrscher, Friedrich Christian, eine Gerichtskommission⁴³ ein, die postum Aufklärung über den Fall Watzdorff erbringen sollte, aber auch dieser Kommission gelang es nicht mehr, alle Einzelheiten des „Prozesses“ nachzuvollziehen, denn alle diesbezüglichen Akten waren „unauffindbar“.⁴⁴ Dagegen haben sich noch viele Briefe und Unterlagen aus der Zeit der Inhaftierung erhalten.⁴⁵

Da der Großteil dieser Briefe von juristischen Fragen und Gerichtsangelegenheiten handelt, enthalten allein das Nachlassinventar und eine Liste von auf den Königstein geschickten Büchern Hinweise auf die Musikpflege des Grafen Watzdorf, der nicht einmal im Kerker auf die Musik verzichten wollte. Im Juni 1735 beispielsweise sandte ihm sein Bi-

³⁷ Weber 1858 wie Anm. 12, S. 217.

³⁸ Dazu Werner Müller, *Gottfried Silbermann. Persönlichkeit und Werk*, Frankfurt am Main: Das Musikinstrument, 1982, S. 249–252.

³⁹ Man konnte diesen Zug bereits aus der Episode mit Violante von Bayern in Florenz erschen. Auch viele seiner Briefe sind in ungnädigem Ton gehalten.

⁴⁰ Friedrich Adolf Ebert, *Geschichte und Beschreibung der königlichen öffentlichen Bibliothek zu Dresden*, Leipzig: Brockhaus, 1822, S. 63/64, beschreibt die Bibliotheca Watzdorffiana und liefert einen Bericht über deren Aneignung durch Brühl (s. auch die entsprechende Fussnote auf S. 214/215 sowie den Katalog D-Dl, Mscr. Dresd. C. 390 *CATHALOGUS. Bibliothaeae FLEMMINGIANAE // ao: 1708. fec: C. Nothnagel*, welcher im zweiten Teil einen *Index librorum ex bibliotheca Watzdorffiana mutuo datorum* enthält).

⁴¹ Zusammenfassung der Vorgänge in Weber 1858 wie Anm. 12, S. 217–229.

⁴² Ivi, S. 218–222.

⁴³ Ivi, S. 260 zitiert Weber einen Brief des Kurfürsten Friedrich Christian vom 7. Dezember 1763, in dem dieser zweifelte, „ob und in wie weit Christian Heinrich Graf von Watzdorff des *criminis perduell[i]onis* wirklich schuldig gewesen“.

⁴⁴ Weber 1858 wie Anm. 12, S. 261.

⁴⁵ D-Dla, Geheimes Kabinett 10026, Loc. 7190/07: *Briefschaften*.

bliothekar Georg Adam Hoeschel Kompositionen Porporas ins Gefängnis,⁴⁶ und aus dem Nachlassinventar ist zu entnehmen, dass der Graf dort auch ein Spinett und zwei Mandolinen aufbewahrte, während sich in seinen Residenzen, die er seit Jahren nicht mehr gesehen hatte, viele andere Musikinstrumente befanden: im Schlosse zu Weise zwei Violinen und ein Cembalo, in Crostau ein Fortepiano, ein Cembalo, zwei Violinen, ein Monochord und eine „manteline“ (Mandoline).⁴⁷ Es handelte sich dabei um eine bemerkenswerte Instrumentensammlung für einen Adligen, der offensichtlich keine Privatkanzelle unterhielt. Zum einen zeugt sie von den musiktheoretischen Interessen ihres Besitzers, wenn man bedenkt, dass ein Monochord nur für akustische Experimente über Intervalle verwendet wurde. Zum andern unterstreicht die Auswahl der Musikinstrumente seinen fortschrittlichen Geschmack, denn er muss das im Inventar erscheinende Hammerklavier erworben haben, bevor er 1733 verhaftet wurde. Es ist bekannt, dass Gottfried Silbermann, mit dem Watzdorf bezüglich des Baus der Orgel in Crostau zu tun hatte, einer der ersten Konstrukteure von Fortepianos nach dem Modell Cristoforis in Deutschland war und seine Instrumente von Johann Sebastian Bach geschätzt wurden.⁴⁸ Auch die zahlreichen Mandolinen sind charakteristisch für diese Sammlung, da dieses Instrument in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts außerhalb Italiens nicht weit verbreitet war. Im Falle von Watzdorfs ist anzunehmen, dass er sie während einer seiner Italienreisen gekauft hat.

Noch aussagekräftiger vom musikwissenschaftlichen Standpunkt her ist aber der Katalog der Privatbibliothek Christian Heinrichs, die sich im Schlosse zu Pforten befand,⁴⁹ einem Dorf in der Niederlausitz (heute Brody in Polen), wo er seit 1726 ein Familiengut besaß. Die Bibliothek bestand aus gut 8.000 Bänden, in erster Linie aus den Fachgebieten Philosophie, Geschichte, Literatur und italienische Linguistik. Sie umfasste aber auch eine gut bestückte Abteilung kunsttheoretischer Schriften. Der 1736 vom Bibliothekar Georg Adam Hoeschel erstellte Katalog⁵⁰ ist von der Musikwissenschaft noch nicht ausgewertet worden, obwohl er auf den letzten beiden Seiten eine beachtliche Musikalienliste enthält. Eine Transkription der Liste findet sich im Anhang.

Die handschriftlichen und gedruckten Noten waren in einem Schrank mit drei Fächern untergebracht. Es fällt auf, dass der Bibliothekar Hoeschel von einer knappen Verzeichnung der Musikalien im ersten Fach zu einer bibliographisch detaillierteren Beschreibung des Inhalts der beiden andern Fächer überging. Da die Verzeichnung des obersten Fachs die meisten Komponistennamen enthält und auch keine Druckangaben geliefert werden, ist zu vermuten, dass es sich hierbei in erster Linie um Handschriften einzelner Werke handelte, die insgesamt nicht mehr Platz beanspruchten als die mehrere Werke enthaltenden Drucke in den andern beiden Fächern. Aufgrund der summa-

⁴⁶ Hoeschel 1736 wie Anm. 33, S. 263, Liste verschiedener auf die Festung Königstein gesandter Bücher, N^o 7765: „Nicolò Porpora Musicalien“. Vgl. auch den *Index librorum ex bibliotheca Watzdorfiana mutuo datorum* im bereits in Anm. 40 zitierten Katalog, auf den ein alphabetischer Katalog von der Hand Georg Adam Hoeschels, Verfasser des Katalogs von 1736, folgt. Unter dem Buchstaben P ist zu lesen: „Nicolò Porpora Musicalien. Ein Buch in Quarto oblungo. frantzband alt. d. 10. Junü. 1735.“

⁴⁷ D-Dla, Loc. 7190/10 *Inventarium über des auf der Festung Königstein verstorbenen Herrn Christian Heinrich Grafen von Watzdorf nachlassene dem Königl: Fisco anheim gefallene Vermögen* vom 26. August 1747, f. 44: Cap: XXI. *Von Musicalien* (hier in der Bedeutung „Musikinstrumente“).

⁴⁸ Siehe Dieter Krickeberg, „Johann Sebastian Bach und die Hammerflügel von Gottfried Silbermann“, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz*, 1998, S. 98–105.

⁴⁹ S. a. *Das ABC der SLUB* wie Anm. 31, S. 237.

⁵⁰ Hoeschel 1736 wie Anm. 33. Es haben mindestens zwei weitere Kataloge der Bibliothek existiert. Vgl. Hoeschel 1736, S. 253, N^o 6255: „2. Catalogi Bibliothecae Watzdorfianae nebst einem [unleserlich] in folio“ (s. a. N^o 2393).

rischen Beschreibung im Katalog können sie aber leider nicht genauer bestimmt werden. Dahingegen ist die Verzeichnung der Druckwerke so präzise, dass die Ausgaben in den meisten Fällen ohne Schwierigkeiten feststellbar sind.

In der ansehnlichen Sammlung war selbstverständlich das Repertoire des Dresdner Hofes mit Komponisten wie Cattaneo, Heinichen, Lotti, Petzold, Quantz, Ristori, Telemann und Veracini vertreten. Weitere deutsche Tonsetzer finden sich mit zahlreichen Stücken in der Sammlung, unter ihnen Johann Sebastian Bach mit der Erstauflage der ersten und fünften Partita aus dem ersten Teil der *Clavier-Übung* sowie deren erster vollständiger Ausgabe von 1731.⁵¹ Auch Stücke von Händel, Keiser und Kuhnau erscheinen im Katalog. Einer beachtlichen Zahl von Werken italienischer Komponisten der Zeit (Albinoni, Bononcini, Gasparini, Geminiani, Marcello, Porpora, Torelli, Vivaldi) stand eine kleinere Auswahl französischer Meister gegenüber, von denen hier nur Campra, Dandrieu, Lully und Marais erwähnt seien. Die reichhaltige Drucksammlung – allein in den Fächern 2 und 3 lagen ungefähr 33 Drucke – umfasste Ausgaben der Verlagsproduktion in Amsterdam (Roger, Le Cène), Paris (Ballard, Le Clerc), London und Leipzig. Es überwog die Kammermusik, die selbstverständlich den aufführungspraktischen Bedingungen der im Vergleich zum Dresdner kurfürstlichen Hof bescheidenen Hofhaltung des Grafen von Watzdorf entgegenkam. So werden besonders Kantaten, Violinsonaten, Gamben- und Cembalostücke verzeichnet. Daneben kommen auch einzelne Suiten, Opern und Oratorien vor. Als letzte Gruppe sind noch einige theoretische Werke und Übungsstücke zu erwähnen. Der chronologische Rahmen der Druckwerke erstreckt sich von 1658 (Marazzolis *La Vita Humana*) bis 1731 (Bachs *Clavier-Übung*), wobei eine Konzentration auf die Jahre 1703 bis 1730 zu bemerken ist.

Aus diesem Katalog ist klar ersichtlich, dass es nicht nur der kurfürstliche Hof war, der die italienische Musik in Dresden und Sachsen förderte. Im 18. Jahrhundert gab es mehrere Musikkapellen lokaler Adliger, die bisweilen in beachtlicher Weise zur Dresdner Musikkultur beitrugen. Ein Beispiel dafür ist die Kapelle des Grafen von Brühl unter der Leitung von Gottlob Heinrich Harrer.⁵² Diese ‚periphere‘ Musikpflege, die sich um die Hochkultur des kurfürstlichen Hofes drehte und sich stark an ihr ausrichtete, ist weniger greifbar, da es an Quellen mangelt.⁵³ Wenn auch in viel bescheidenerem Umfang als Pisendel hatte Christian Heinrich von Watzdorf Anteil an der Verbreitung der Werke Albinonis in Sachsen. Er muss seine Musikaliensammlung teils in Deutschland, teils in Italien zusammengetragen haben (man beachte die Verse Fagiulis), denn das Datum des Katalogs (1736) ist selbstredend als terminus ante quem für die Erwer-

⁵¹ Bzgl. der zeitgenössischen Käufer von Bachs Publikationen vgl. Siegbert Rampe, „„Jetzt spielt, schlägt, trommelt und dudelt alles“ – oder: Wer kaufte Bachs gedruckte Musikalien?“, in: *Bach Handbuch*, hrsg. von Konrad Küster, Kassel etc.: Bärenreiter/Metzler, 1999, S. 764–766, und idem, „Clavier Übung I: Partiten. Die Erstausgaben, deren Herstellung und Vertrieb“, in: *Bachs Klavier- und Orgelwerke. Das Handbuch*, hrsg. von Siegbert Rampe, Laaber: Laaber 2008 (= *Das Bach-Handbuch*, Bd. 4/2), S. 875–882, hier S. 880.

⁵² Über die Kapelle des Grafen von Brühl (Musiker, Repertoire, Kapellmeister, Feste) vgl. neuerdings Ulrike Kollmar, *Gottlob Harrer (1703–1755), Kapellmeister des Grafen Heinrich von Brühl am sächsisch-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig. Mit einem Werkverzeichnis und einem Katalog der Notenbibliothek Harrers*, Beeskow: Ortus, 2006 (Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik in Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen e. V., Bd. 12), S. 58–101.

⁵³ Bezgl. der kaum dokumentierbaren bürgerlichen Musikkultur Dresdens im 18. Jahrhundert s. Ortrun Landmann, Art. „Dresden. V. Bürgerliche Musikpflege im 18. Jahrhundert“, in *MGG²*, Sachteil, Bd. 2, 1995, Sp. 1542.

bungen zu verstehen, da es für ihn in der Gefangenschaft schwieriger gewesen sein dürfte, neue Noten zu erwerben.

Da Tomaso Albinoni Watzdorf sein op. VIII widmete, mag es angebracht sein, die Werke des venezianischen Komponisten in der Notensammlung der Bibliotheca Watzdorfiana näher zu betrachten. Es waren die folgenden:⁵⁴

„Sonate del Sig. [...] Tommaso Albinoni“

„Tomasso [sic] Albinoni Diletante [sic] Veneto. chez Estienne Roger. Amst.“

„Cantate a 1. et 2. Voci con Tromba e Flauti e Senza [sic]. dell'Illustr. Sig. Caldara, Polaroli, Albinoni, Marini e altri Autori. Amst. 4. oblongo.“

Der hier unter 3. registrierte Sammeldruck ist ausreichend beschrieben, um ihn mit einer 1701/1702 in Amsterdam bei Estienne Roger gedruckten Anthologie identifizieren zu können, die den Titel *Cantate a I et II voci con tromba e flauti, e senza* [sic]. *Del* [sic] *Illustr. Sig. Caldara, Polaroli, Albinoni, Marini e altri autorye* [sic] trägt.⁵⁵ Darin befindet sich die Kantate *Là dove il nobil Giano* für Sopran und Basso continuo von Tomaso Albinoni. Die bibliographische Beschreibung von Nummer 2 ist recht präzise, unterdrückt aber den Werktitel. Dennoch ist es möglich, sie mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit dank der Angaben des Katalogs zu identifizieren. Es kann sich nur um den von Estienne Roger veranstalteten Nachdruck des op. III handeln,⁵⁶ da die fehlerhafte Orthographie des Vornamens Albinonis, im Verein mit der Tatsache, dass er sich nur bis zu seinem op. V „Diletante Veneto“ nannte und hier gleichzeitig die Verlegerangabe „chez Estienne Roger“ steht, sich in keiner anderen zeitgenössischen Ausgabe findet. Leider wird in Nummer 1 weder der Titel noch die Besetzung weiter präzisiert, doch mag ein nützliches Indiz für eine plausible Bestimmung der Sammlung die besondere Schreibweise des Vornamens des Komponisten mit Doppel-M sein, welche nur im Druck des op. VIII erscheint. Aufgrund der oben dargelegten persönlichen Beziehungen zwischen Heinrich Christian von Watzdorff und Albinoni wäre das op. VIII, das eben die Widmung des Komponisten an den Grafen enthält, die erste, die man in seiner Bibliothek anzutreffen erwarten würde. Aufgrund dieser kargen Angaben kann jedoch letzten Endes nicht ganz zweifelsfrei entschieden werden, auf welche Sonaten sich dieser Katalogeintrag bezieht, denn man halte sich vor Augen, dass eine Kurztitelaufnahme eher die charakteristischen „baletti“ der Sammlung als die Sonaten aufgegriffen hätte. Außerdem wurden im ersten Fach des Schrankes, in dem die Albinoni-Sonaten lagen, offenbar vorwiegend handschriftliche Noten aufbewahrt.

Nach dem Hoeschel-Katalog gab es in der Bibliotheca Watzdorfiana auch viele italienische Libretti, von denen in diesem Zusammenhang vor allem zwei von Interesse sind. Das eine gehört zu der oben erwähnten Oper Albinonis: „gl'eccessi della Gelosia Drama per Musica di Domenico Lalli da rappresentarsi nel Teatro di S. Angiolo nel Carnovale

⁵⁴ Hoeschel 1736 wie Anm. 33, S. 278 (der ganze Titel muss nach dem Generalregister des Katalogs auf S. 279 lauten: „[Abteilung] 75. In einem Schrancke befindliche Musicalien“).

⁵⁵ In singulärer Überlieferung in F-Pc (RISM B/II, S. 121); vgl. Franco Rossi, *Catalogo tematico delle composizioni di Tomaso Albinoni (1671–1750). Parte I: Le 12 opere strumentali a stampa*, Padova: Edizioni de "I Solisti Veneti", 2002; *Parte II: Le opere strumentali manoscritte. Le opere vocali. I libretti*, Padova: Edizioni de "I Solisti Veneti", 2003, S. 385/386.

⁵⁶ RISM A/I A 712 und A 713; vgl. auch Rossi 2002 wie Anm. 55, S. 59 und 64.

[sic], 1722. Venet. presso Marino Rossetti“⁵⁷ und es könnte von Watzdorf eben gelegentlich der venezianischen Aufführung gekauft worden sein, was übrigens die Datierung des Drucks des op. VIII bestätigt. Auch das Vorhandensein eines zweiten Librettos verdient Aufmerksamkeit: „l’Innocenza difesa Drama per Musica da rappresentarsi nel Teatro di S. Angelo. 1722. Venez. 1722. presso Marino Rossetti“.⁵⁸ Es handelt sich um die Wiederaufführung einer Oper mit Musik von Fortunato Chelleri, an deren Premiere am Teatro alla Pergola in Florenz 1721 Margherita Raimondi, die Ehefrau Albinonis, gesungen hatte.⁵⁹

Dass die im Katalog verzeichneten Musikalien zusammen mit dem Rest der Bibliothek in die Büchersammlung des Grafen Brühl, der sich 1740 die Watzdorf’schen Güter in Pforten aneignete,⁶⁰ und damit 1768 in die Kurfürstliche Bibliothek Eingang gefunden haben, ist mit hoher Wahrscheinlichkeit auszuschließen, da die meisten im Watzdorf-Katalog verzeichneten Werke und Ausgaben unter den Dresdner Beständen heute nicht mehr nachweisbar und auch nicht zu den Kriegsverlusten zu rechnen sind. Beispielsweise stammen fast alle Albinoni-Quellen der Sächsischen Landesbibliothek aus den Sammlungen des Dresdner Hofes und rühren nicht von auswärtigen Anschaffungen her. Man bedenke auch, dass die Brühlsche Bibliothek im Siebenjährigen Krieg Verluste hinnehmen musste und zum Zeitpunkt ihrer Einverleibung in die Kurfürstliche Bibliothek das musikalische Repertoire in der Watzdorf-Sammlung schon nicht mehr aktuell war und vielleicht bei jener Gelegenheit ausgesondert wurde. Das Schicksal der Bibliotheca Watzdorfiana kam zum Ende, als der Graf von Brühl, in einem wütenden Akt von damnatio memoriae befahl, alle Exlibris (sie trugen ein elegantes Portrait Christian Heinrich von Watzdorfs) aus den Büchern zu entfernen.⁶¹



Exlibris mit dem Portrait Christian Heinrichs von Watzdorf aus Francesco Lana Terzi, *Magisterivm Natvrae Et Artis*, Bd. 1, Brixen: Ricciardus, 1684, in D-D1, Mechan. 6–1] [Abb. mit freundlicher Genehmigung der SLUB Dresden].

⁵⁷ Hoeschel 1736 wie Anm. 33, S. 237, N^o 6697; vgl. Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, 7 Bde., Cuneo: Bertola & Locatelli, 1990–1994, Bd. 2, S. 1, No. 8622.

⁵⁸ Hoeschel 1736 wie Anm. 33, S. 238, N^o 6715; vgl. Sartori 1990–1994 wie Anm. 57, Bd. 3, S. 457, No. 13302.

⁵⁹ S. Franz Michael Rudhart, *Geschichte der Oper am Hofe zu München. I: Die italienische Oper 1654–1787*, Freising: Datterer, 1865, S. 101, und Sartori wie Anm. 57, Bd. 3, S. 456, No. 13300.

⁶⁰ Im dortigen Schloss befand sich bis 1945 auch das berühmte Schwanen-Service aus Meissener Porzellan, das nach dem Zweiten Weltkrieg über die ganze Welt verstreut wurde (s. *Schwanenservice: Meissener Porzellan für Heinrich Graf von Brühl*, hrsg. von Ulrich Pietsch und Katharina Hantschmann, Berlin: Edition Leipzig 2000 [Katalog zur Ausstellung in Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Porzellansammlung, Dresdner Schloss, 6.5.–13.8.2000]).

⁶¹ Eines der seltenen, in der Säuberungsaktion übersehenen Exemplare ist auf S. 31 reproduziert; vgl. auch *Das ABC der SLUB* wie Anm. 31, S. 237.

Anhang

Musikalien in der Bibliotheca Watzdorfiana 1736 (D-DI, Bibl. Arch. I Bbm 196)

Vorbemerkung: Die in der Quelle in lateinischer Schrift geschriebenen Wörter sind kursiv, die in deutscher Schrift geschriebenen sind gerade wiedergegeben. Die Signaturen-Verweise auf zu Kompositionen gehörige Libretti in der Bibliotheca Watzdorfiana wurden nicht mit aufgenommen.

[S. 278]

75. Musicalien.

In dem obern Fache. *Sonate del Sig. Perssio Torzio Accolti*.^[sic]⁶² *Albicaastro. Tommaso Albinoni. Carlo Arrigoni. Baron d'Astorga. Astrobolo e Giandussina*.⁶³ *del Sig. G. S. Bach. Carlo Bagliani. Jean Beer. Giuseppe Benzini. Mr. Bezoldt. Martino Bitti. Bononcini. Corni da Caccia: Cantate à voce sola. Fran. M^a. Cattaneo. Fortunato Cheller. Franc. Ciampi. Franc. Conti. Cosimi. Concerti. Giac. Ant. Derti* ^[sic].⁶⁴ *W. F. Signora Faustina, Bordoni. Francesco Feo. Fiorelli. Garzaroli. Gasparini. Joh. Graff. Gio. Heinichen. G. F. Handel, ou Hendel. Giminiano Jacomelli. R. Keiser. J. B. Kuch. Gio. Matteo Leffloth, Norimberg. Leonardo Leo. Linike. Antonio Lotti. Benedetto Marcello. Melante. Orlandini. Ouvertures, par Mr. Jean Bapt. de Lulli: Mr. Bouche. Ouverture Roland Tragedie. Mr. Pepusch. Pietragrua. Carl. Franc. Pollaroli. Nic. Porpora. Porsile. Giov. Porta. Gio. Gioach. Quantz. Gio. Albert. Ristori. Sig^r. Saggionne. Baldassare Saluzzi di Venezia. Gaetan. Maria Schiassi. Sonate. Telemann. Torelli, Giusepp. Trotti. Veracini. Leonard. Vinci. Anton. Vivaldi.*

Im 2. den Fache. *Tomasso* ^[sic] *Albinoni Diletante Veneto. chez Estienne Roger. Amst.*⁶⁵ *Tibaldi. Bartolomeo Bernardi. Pierre Bustyn, Organiste. folio Principes très faciles pour bien apprendre la Musique. par le Sr. L'Affilard. Paris. 1705. 4^o.*⁶⁶

*Cantate e Ariette del Sig. Pollaroli et altri famosi Autori. Amst. 4.º 3 Voll.*⁶⁷

*Joh. Kuhnauens Neue Clavier. Übung. Leipz. 1703. 4.º oblongo.*⁶⁸

*Reinhard Keisers Kayserliche Friedens-Post nebst verschiedenen Sing-Gedichten und Arien. Hamb. 1715. fol.*⁶⁹

*Fortunato Kelleri Cantate e Arie con Stromenti. London. printed by William Smith. fol.*⁷⁰

*Keisers auserlesene Soliloquia aus dem 1712. u. 1713. aufgeführten Oratorio genannt: Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus. Hamb. 1714. fol.*⁷¹

⁶² Unklar, welcher Komponist hier gemeint ist.

⁶³ Es handelte sich wahrscheinlich um ein *intermezzo comico*.

⁶⁴ Vielleicht Perti?

⁶⁵ RISM A/I A 712 und A 713.

⁶⁶ RISM B/VI, S. 472, Cinquième édition.

⁶⁷ RISM B/II, S. 121

⁶⁸ RISM A/I K 2989.

⁶⁹ RISM A/I K 249.

⁷⁰ RISM A/I C 2011.

⁷¹ RISM A/I K 240.

- Eccles, Anglois Second Livre des Sonates à Violon seul et la Basse: avec Deux Sonates pour la Flute Traversiere. Par. 1723. gravez par Louise Roussel. fol.*⁷²
- Mr. Dandrieu Livre de Sonates, à Violon seul. Second Oeuvre. 1710. folio.*⁷³
- Sonata di Mattheson. An: 1715. fol. majori.*⁷⁴
- Carlo Marini Sonata à Violino solo col Basso Continuo. Opera Ottava Amst. fol. oblong.*⁷⁵
- Giov. Melchior. Molteri Esercizio Studioso. Opera. 1.^{ma}. Amst. chez Michel Charl. Le Cène, Libraire. N. 503.*⁷⁶
- Rynaldus Popma van Oevering VI. Suittes vort Clavier. Opera Prima. tot Amsterd. No. 23 fol.*⁷⁷
- VI. Suites Divers Airs avec leurs Variations et Fugues pour le Clavessin. De divers excellent Maîtres: choisies et mises en ordre par Estienne Roger. Amst.*⁷⁸
- Benedetto Marcello Sonata da Cembalo. fol. oblongo. Mst:*
- La Vita Humana, ovvero il Trionfo della Pieta Dramma Musicale, rappresentato e dedicato alla Serenissima Regina di Svetia. Rom. per il Mascardi. 1658. fol.*⁷⁹
- Fr. Suppig, Organist zu Potzdam Sphaera Terrestris Musica oder Musicalische Ergötzlichkeit durch den allgemeinen Circul unsers iezzo üblichen Clavieres. Mstum. in folio maj.*⁸⁰
- George Philipp Telemann Six Trio. 3 Voll.*⁸¹ *et Six Sonates. 1. Vol. fol.*⁸²
- Sei Sonatine per Violino e Cembalo. Francf. 1718. 8.^o 2 Voll: dedicate al Signor Conte Henrico XI. Reuss.*⁸³
- Franc. Maria Veracini Fiorentino Sonate a Violino Solo e Basso. Opera Prima. 1721. fol. oblongo.*⁸⁴
- Musicalischer Circul. 4.^o*
- Im 3.^{ten} Fache. Marin Marais la Gamme et autres Morceaux de Symphonie pour le Violon, la Viole et le Clavecin. Par. 1723. fol.*⁸⁵
- Jo. Seb. Bach Clavier-Übung. Partita 1. 1726*⁸⁶ *Partita V. 1730.*⁸⁷ *Opus 1. 1731.*⁸⁸ *Leipzig. fol. obl.*

⁷² RISM A/I E 204.

⁷³ RISM A/I D 890.

⁷⁴ Nicht identifizierbares Werk. Aus dem Jahr 1715 ist zumindest kein Druck mit Cembalo-Sonaten von Johann Mattheson bekannt.

⁷⁵ RISM A/I M 697.

⁷⁶ RISM A/I M 2978.

⁷⁷ RISM A/I O 18.

⁷⁸ RISM B/II, S. 377.

⁷⁹ Von Marco Marazzoli, RISM A/I M 412.

⁸⁰ Ein ähnliches Werk mit dem Titel *Labyrinthus musicus* von 1722 laut EitnerQ, Bd. 9, S. 329, in F-Pc.

⁸¹ RISM A/I T 410.

⁸² RISM A/I T 405.

⁸³ RISM A/I T 411.

⁸⁴ RISM A/I V 1205.

⁸⁵ RISM A/I M 402.

⁸⁶ RISM A/I B 476.

⁸⁷ RISM A/I B 479.

⁸⁸ RISM A/I B 480.

Simphonies du Ballet des Ages. 4^o.⁸⁹ et *Arie diverse num: 1.2.3.4. etc.*

Folia quaedam Separata. Septembr. 1719. Octobr. 1719. Juin. 1720 3. folia.⁹⁰

Cantate a 1. et 2. Voci con Tromba e Flauti e Sensa. dell'Illustr. Sig. Caldara, Polaroli, Albinoni, Marini e altri Autori. Amst. 4. oblongo.⁹¹

[S. 279]

Franc. Geminiani Sonate à Violino, Violone e Cembalo. Londra. 1716. Tho. Cross sculpsit.⁹²

Ein geschrieben Noten-Buch mit Italiänischen Arien: 1. *Lungo un placido rio*⁹³ pp.

Partitur-Buch Christ. Heinr. von Watzdorff. Anno 1708. d. 2. Januar. 4^o.

Pirithous Tragedie mise en Musique par Mr. Mouret. 1723. Paris.⁹⁴

Ge. Phil. Telemann fast allgemeines Evangelisch Musicalisches Lieder-Buch. Hamburg. ap. Phil. Ludw. Stromer. 1730. 4^o.⁹⁵

Lulli Airs de la Tragédie de Proserpine. Amst. chez Ant. Pointel. 1689. 8^o.⁹⁶

Ein Convolut allerhand *Miscellan. Musicalien* untereinander.

Register der Komponisten

(1 = im oberen Fach, 2 = im zweiten Fach, 3 = im dritten Fach)

Accolti*, Perssio Torzio	1	(Campra, André)	3
L'Affilard, Michel	2	Cattaneo, Francesco Maria	1
Albicastro, Enrico	1	Chelleri, Fortunato	1, 2
Albinoni, Tomaso	1, 2, 3	Ciampi, Francesco	1
(Ariosti, Attilio)	3	Conti, Francesco	1
Arrigoni, Carlo	1	Cosimi, Nicola	1
Bach, Johann Sebastian	1, 3	Dandrieu, Jean-François	2
Bagliani, Carlo	1	Eccles, Henry	2
Beer, Jean	1	Fedeli (Saggione), Giuseppe	1
Benzini, Giuseppe	1	Feo, Francesco	1
Bernardi, Bartolomeo	2	Fiorelli*	1
Bitti, Martino	1	Garzaroli*	1
Bononcini	1	Gasparini, Francesco	1
Bordoni-Hasse, Faustina	1	Geminiani, Francesco	3
Bustyn, Pierre	2	Giacomelli (Jacomelli), Geminiano	1
Caldara, Antonio	1, 3	Graff, Johann	1

⁸⁹ Ein Werk von André Campra mit exakt dem gleichen Titel befindet sich in F-Pn, Vm². 269 (s. Jules Ecorcheville, *Catalogue du fonds de musique ancienne de la Bibliothèque Nationale*, Bd. 3, Paris: Terquem & Cie, 1912, S. 154; vgl. auch RISM A/I C 703).

⁹⁰ Aufgrund der Angabe „gewisse Einzelblätter“, der Jahreszahlen und der Monatsbezeichnung „Juin“ ist anzunehmen, dass es sich um französische, periodisch erschienene Einblattdrucke handelte.

⁹¹ RISM B/II, S. 121.

⁹² RISM A/I G 1486.

⁹³ Das Textincipit könnte sich auf eine Kantate Attilio Ariostis beziehen (*Lungo un placido rio porto il fianco*, überliefert in D-B und D-SHs).

⁹⁴ RISM A/I M 3974.

⁹⁵ RISM A/I T 390.

⁹⁶ RISM A/I L 3019.

Grua (Pietragrua), Carlo Pietro	1	(Perti, Giacomo Antonio)	1
Händel, Georg Friedrich	1	Petzold, Christian	1
Heinichen, Johann David	1	Pietragrua s. Grua	
Jacomelli s. Giacomelli		Polaroli, Carlo Francesco	1, 2, 3
Keiser, Reinhard	1, 2	Porpora, Nicola	1
Kuch, Johann Baptist	1	Porsile, Giuseppe	1
Kuhnau, Johann	2	Porta, Giovanni	1
Leffloth, Johann Matthäus	1	Ristori, Giovanni Alberto	1
Leo, Leonardo	1	Quantz, Johann Joachim	1
Linicke, Johann Georg	1	Saggione s. Fedeli	
Lotti, Antonio	1	Saluzzi, Baldassare	1
Lully, Jean-Baptiste	1, 3	Schiassi, Gaetano Maria	1
Marais, Marin	3	Suppig, Friedrich	2
Marazzoli, Marco	2	Telemann (Melante), Georg Philipp	1, 2, 3
Marcello, Benedetto	1, 2	Tibaldi, Giovanni Battista	2
Marini, Carlo	1, 2, 3	Torelli, Giuseppe	1
Mattheson, Johann	2	Trotti*	1
Melante s. Telemann		Veracini, Francesco Maria	1, 2
Molter, Johann Melchior	2	Vinci, Leonardo	1
Mouret, Jean-Joseph	1, 3	Vivaldi, Antonio	1
Oevering, Rynaldus Popma van	2		
Orlandini, Giuseppe Maria	1		
Pepusch, Johann Christoph	1		

* nicht näher identifizierbare Komponisten

Überlegungen zu Corellis Orchestermusik

von Andreas Pfisterer (Regensburg)

Ein zentrales Problem der Orchestermusik Arcangelo Corellis ist allgemein bekannt: Wir haben zahlreiche dokumentarische Zeugnisse für die Aufführung solcher Werke durch den größten Teil seiner Wirkungszeit. Neben dem postum erschienenen op. 6 sind uns aber nur – je nach Abgrenzung – ein bis fünf Orchesterwerke¹ direkt überliefert. Die Hypothesen zur Erklärung dieses Befundes sind im Wesentlichen drei:²

1. Corelli hat nur eine strenge Auswahl seiner Werke in Druck gegeben, die handschriftlich gebliebenen Werke sind mit wenigen Ausnahmen verschollen.³

2. Corellis Orchestermusik ist weitgehend in op. 6 eingegangen. Sie bestand ursprünglich aus Satzpaaren (langsam–schnell), sodass sich hinter den 12 Concerti um die 30 Werke verbergen.⁴

3. Corellis Orchestermusik unterscheidet sich von seinen Triosonaten nur durch die Instrumentierung, sie ist in op. 1–4 erhalten. Da die Orchesterfassungen an lokale Voraussetzungen gebunden sind, wird als Publikationsform die Triofassung gewählt.⁵

Auf diese Thesen wird noch einiges Licht fallen. Den Ausgangspunkt für die folgende Untersuchung soll aber eine andere Frage bilden: Wie sind die Satzfolgen der überlieferten Concerti op. 6 zu verstehen? Zunächst sind hierfür die Nr. 1–8 zu betrachten, die *Concerti da camera* Nr. 9–12 erfordern dann ein weiteres Ausholen.

¹ Unstrittig ist Werk ohne Opuszahl (im Folgenden: WoO) 1, die Sinfonia zu Giovanni Lorenzo Luliers Oratorium *Beatrice d'Este*. Die *Sonata a quattro*. WoO 2 ist in einem Teil der Handschriften mit „Solo/tutti“-Vermerken überliefert. Da die Solo-Stellen dreistimmig (ohne Viola) sind, die Tutti-Stellen vierstimmig, wäre eine intendierte Concerto-grosso-Besetzung ohnedies aus der Partitur erschließbar (anders John Spitzer / Neal Zaslaw, *The Birth of the Orchestra. History of an Institution, 1650–1815*, Oxford 2004, S. 133–134, die „Sonata a 4“ offenbar unter Kammermusik buchen und die Version a 7 als spätere Bearbeitung ansehen). Von WoO 3 ist nur die Violastimme erhalten. Für die Trompetensonate WoO 4 fehlen Indizien für oder gegen eine Mehrfachbesetzung der Violinstimmen. Das als Triosonate überlieferte WoO 10 scheint mir die Reduktion eines Stückes in Concerto-grosso-Besetzung darzustellen. Ich zitiere im Folgenden die Gesamtausgabe (Arcangelo Corelli, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke*, 6 Bde., Köln 1976–1980, Laaber 1986–2006); die Stellenangaben folgen dem Muster Opuszahl, Nummer/Satz, Takt.

² Vgl. die zusammenfassende Diskussion bei Spitzer / Zaslaw, S. 133–136; sie akzeptieren alle drei Erklärungen als plausibel.

³ Hans Joachim Marx, „Einleitung“, in: Arcangelo Corelli, *Werke ohne Opuszahl*, hrsg. von H. J. Marx (= Historisch-kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke 5), Köln 1976, S. 17–24, dort S. 18–19.

⁴ Franco Piperno, „Corelli e il ‚concerto‘ seicentesco. Lettura e interpretazione dell'Opera VI“, in: *Studi Corelliani IV. Atti del quarto congresso internazionale (Fusignano, 4–7 settembre 1986)*, hrsg. von Pierluigi Petrobelli, Gloria Staffieri (= *Quaderni della Rivista Italiana di musicologia* 22), Florenz 1990, S. 259–377, dort S. 361–366.

Eine Rückdatierung der Concerti op. 6 in die frühen 1680er-Jahre vertritt auch Simon Harris („Lully, Corelli, Muffat and the Eighteenth-Century Orchestral String Body“, in: *ML* 54 (1973), S. 197–202). Er rechnet damit, dass sie ursprünglich wie Georg Muffats *Armonico tributo* für eine fünfstimmige Besetzung mit zwei Violastimmen geschrieben wurden. Dagegen spricht die regelmäßig vierstimmige Orchesterbesetzung (mit einer Violin- und zwei Violastimmen) bei Alessandro Stradella und in anderen römischen Zeugnissen der 1670er-Jahre (s. Spitzer / Zaslaw, S. 110–114); die spätere Standardbesetzung liegt schon in Stradellas Kantate *Il Damone* (beide Fassungen) vor, d. h. vermutlich vor Stradellas Abreise aus Rom 1677, in jedem Fall vor seinem Tod 1682 (s. Carolyn Gianturco / Eleanor McCrickard, *Alessandro Stradella (1639–1682). A Thematic Catalogue of his Compositions*, Stuyvesant 1991, S. 76–82).

⁵ Dieses Argument ist erst von Spitzer / Zaslaw voll entwickelt worden. Die von ihnen genannten Zeugen stellen diesbezügliche Vermutungen nur beiläufig auf und gerade nicht als Antwort auf die Frage nach dem Verbleib von Corellis Orchestermusik. Die pointierte Gegenüberstellung von Aufführungsfassung und Publikationsfassung wird bei Spitzer / Zaslaw nicht gemacht, ergibt sich aber als naheliegende Konsequenz.

Einigkeit besteht darüber, dass diese Concerti stark von der Normalsatzfolge der „Kirchensonaten“⁶ Corellis abweichen. Ich nenne diese Satzfolge, die Corelli offenbar selbst geprägt hat, „Corelli-Schema“. Dessen Vorgeschichte sei hier kurz im Anschluss an Peter Allsop referiert:⁷

Den Ausgangspunkt stellt ein Typus der Instrumentalkanzone dar, der durch einen Mittelteil in dreizeitigem Metrum charakterisiert ist. Die Außenteile stehen in geradem Metrum, sind fugiert und häufig thematisch aufeinander bezogen oder gar identisch. Vor und zwischen die drei Hauptteile können ein oder mehrere langsame Teile in geradem Metrum eingeschoben werden, am häufigsten als Einleitung zum Schlussteil. Der Tripla-Mittelteil ist zunächst schnell, kann dann in Einzelfällen auch langsam sein, erst bei Corelli ist er grundsätzlich langsam. Um zum Corelli-Schema zu kommen, wird die ausnahmsweise Position des geradtaktigen langsamen Teils an der Spitze des Ablaufs zur Regel, während solche Teile im Innern verschwinden. Außerdem kommt der Schlussteil unter den Einfluss der später noch zu besprechenden römischen Tradition; er steht dann meist in einem schnellen Dreiertakt und hat mehr oder weniger Tanzcharakter. Deutlich wird bei dieser Konstruktion der Entwicklung der Satzfolge, dass die Frage des Tempos vielfach zweitrangig ist gegenüber der Frage des Metrums und – im Fall der Fugensätze – des Satztyps. (Dass die Gewichte sich später verschieben, steht auf einem anderen Blatt.) Damit lässt sich eine idealtypische Darstellung des Corelli-Schemas geben:⁸

I	II	III	IV
C	C	3	3
langsam	schnell	langsam	schnell
	Fuge		Fuge/Tanz

Positive Ansätze zur Deutung der Satzfolgen in op. 6 sind mir nur zwei aufgefallen: Michael Talbot vergleicht sie ohne genauere Erläuterungen mit den Violinsonaten op. 5, wo ein zusätzlicher schneller Satz vor oder nach Position III in das Corelli-Schema eingeschoben ist.⁹ Franco Piperno zerlegt die Concerti in ursprünglich selbständige Satzpaare, deren Grundprinzip die Folge langsam–schnell gewesen sei.¹⁰ Vor einer Auseinandersetzung mit diesen Interpretationen möchte ich einen gänzlich anderen Ansatz vorstellen.

Geht man die Satzfolgen durch (Tabelle 1), so zeigt sich zunächst, dass die Sätze eines Zyklus eine einheitliche Tonart haben, mit einer regelmäßigen Ausnahme: In der Mitte steht immer ein tonartlich abweichender langsamer Satz. Auch im Corelli-Schema ist der innere langsame Satz derjenige, der regelmäßig tonartlich abweichen kann; alles andere sind Einzelfälle. Wenn aber, wie anzunehmen ist, die Binnenposition Vorausset-

⁶ Die Berechtigung dieser Bezeichnung ist von Peter Allsop in Zweifel gezogen worden, da sie bei Corelli selbst nicht nachweisbar ist und eine primäre Bestimmung für den Gottesdienst unwahrscheinlich ist („Sonata da Chiesa – a Case of Mistaken Identity?“, in: *Consort* 53/1 (1997), S. 4–14). Allsop spricht daher lieber von „freien“ oder „abstrakten“ Sonaten. Um die Verständigung zu erleichtern, behalte ich die traditionelle Bezeichnung bei, ohne damit eine funktionale Zuordnung behaupten zu wollen.

⁷ Peter Allsop, *The Italian 'Trio' Sonata. From its Origins Until Corelli*, Oxford 1992, S. 126–239.

⁸ „3“ soll hier und in weiteren Schemata als Sammelbezeichnung für Dreiertakte stehen.

⁹ Michael Talbot, „The Italian concerto in the late seventeenth and early eighteenth centuries“, in: *The Cambridge Companion to the Concerto*, hrsg. von Simon P. Keefe, Cambridge 2005, S. 35–52, dort S. 42. Er führt Concerto Nr. 4 als Beispiel an mit der Satzfolge langsam–schnell–langsam–schnell–schnell.

¹⁰ Piperno, S. 362–366.

Tabelle 1: Corelli op. 6

	I		II	III	IV	V	
1	C Largo D (offen)	C – Allegro D	3/4 Largo D	3/4 – Allegro D	C Largo h + Halbschluss	♩ Allegro (Fuge) D	♩ (12/8) Allegro D
2	C 3/4 Vivace – Allegro – Adagio – Vivace – Allegro F + HS	C Largo andante F	C Allegro (Fuge) F	C Grave – Andante largo d f + HS		♩ Allegro (Gavotta : :) F	
3	C Largo c + HS		3/4 Allegro (Fuge) c	C Grave f + HS	C Vivace (: :) c	C 12/8 Allegro c	
4			C Adagio – Allegro (: :) D (offen) D	C Adagio h + HS	3/4 Viv. (Sarabanda : :) D	C 2/4 C Allegro (: :) – Allegro D D	
5	C Adagio B	C – Allegro B + HS	3/8 Adagio B	♩ Allegro (Fuge) B	C 3/4 Largo g + HS	♩ Allegro (: :) B	
6	C 3/4 Adagio F + HS		C Allegro F	C Largo (Fuge) d + HS	3/8 Vivace F	♩ 2/4 Allegro (: :) F	
7	C Vivace – Allegro – Adagio D	3/4 – Allegro – Adagio D	C Allegro (Allemanda : :) D	C Andante largo h + HS	C Allegro (Fuge) D	3/8 Vivace (Minuetto) D	
8	C 3/4 Vivace (g) + HS	C Grave g	C Allegro (Allemanda : :) g	C Adagio – Allegro – Adagio Es	3/4 Viv. (Sarabanda : :) g	♩ Allegro (Gavotta : :) g [+C 12/8 Largo Pastorale G]	
9	C Preludio Largo F		C Allemanda Allegro (: :) F	3/4 Corrente Vivace (: :) F	C Gavotta Al. (: :) F	3/4 C 3/8 Adagio Minuetto Viv. (: :) (d) + HS F	
10	C Preludio Andante largo C		C Allemanda Allegro (: :) C	3/4 3/4 Adagio Corrente Viv. (: :) (a) + HS C	C Allegro (: :) C	3/8 Minuetto Vivace (: :) C	
11	C Preludio Andante largo B		C Allemanda Allegro (: :) B	3/4 C Adagio – Andante largo g + HS	3/4 Sar. Largo (: :) B	C 6/8 Giga Vivace B	
12	C Preludio Adagio F		C Allegro F	C Adagio d + HS	3/4 Sar. Vivace (: :) F	C 6/8 Giga Allegro (: :) F	
WoO 1	C Grave d		C Allegro (: :) d	3/2 Adagio (F-d) + HS	C Largo assai (Fuge) d	3/4 Vivace (: :) d	
WoO 2	3/2 Adagio (g) + HS	C Andante largo g	C Allegro (: :) g	C Grave g	♩ Presto (: :) g	3/4 Vivace (Minuetto : :) g	

zung für den Tonartenkontrast ist, wird eine Zerlegung in Satzpaare, wo es keine Binnenposition gibt, schwierig. Sinnvoller ist es, diese Mittelposition zum Ausgangspunkt der Synopse und dann der Deutung zu machen. In meiner Tabelle hat sie die Nr. III.

Einen zweiten Orientierungspunkt bietet der in einem Teil der Concerti vorhandene Satztyp „schnelle, geradtaktige Fuge“, der in der Tradition der Triosonate das Hauptgewicht des Zyklus trägt. Im Corelli-Schema steht dieser Satz an Position II, d. h. vor dem langsamen Mittelsatz. In op. 6 steht er in zwei Fällen ebenfalls an dieser Position, in zwei weiteren Fällen aber an Position IV, nach dem Mittelsatz. Diese Position der Fuge ist jedoch, wie ebenfalls Peter Allsop gezeigt hat,¹¹ ein Erkennungsmerkmal der römischen Tradition der Instrumentalmusik.

¹¹ Allsop, *The Italian Trio Sonata*, S. 192–210.

Als ein Corelli nahe stehender Vertreter dieser Tradition kann Alessandro Stradella herangezogen werden, dessen Instrumentalmusik größtenteils ediert ist.¹² Tabelle 2 zeigt die Satzfolgen der neun fast nur handschriftlich überlieferten Triosonaten. Die Sätze tragen in der Regel keinerlei Überschriften, die sporadisch auftretenden Bezeichnungen lassen jedoch einige Rückschlüsse zu. Die geradtaktige Fuge steht immer auf Position IV; hat sie eine Bezeichnung, dann heißt sie „Canzone/-a“¹³. Die Sätze auf den Positionen II und V sind meist zweiteilig mit Wiederholung, meist im schnellen Dreiertakt, meist imitierend (im zweiten Teil erscheint häufig die Umkehrung des Themas des ersten Teils), können also insgesamt als tanzartige Sätze angesprochen werden. Tragen sie eine Tempoangabe, so ist diese schnell; tragen sie eine Bezeichnung, so heißen sie „Aria“¹⁴. Position III ist meist leer, kann also nur bedingt als Bestandteil des Schemas

Tabelle 2: Stradella, Triosonaten

	I	II	III	IV	V
13	C (langsam – schnell) C	3/8 Presto (: :) C		C (Fuge) C	6/8 (schnell : :) C
14	C (langsam – schnell) D	3/8 (schnell) D	C (langsam – schnell) D-e		3/4 (schnell : :) D
15	C (schnell) D	3/8 (schnell : :) D	C (langsam – schnell) D	C (Fuge) D	3/8 (schnell : :) D
16	C (langsam – schnell) D	3/8 (schnell : :) D		C (Fuge) D	C (schnell : :) D
17	C (schnell) F	3/2 (Fuge) F	C (langsam – schnell) instabil	C (schnell) F	6/8 (schnell : :) F
18	C (langsam – schnell) F	3/4 (schnell) F		C (Fuge) F	C (schnell : :) F
19	C G	6/8 (schnell : :) G		C (Fuge) G	3/4 (schnell) G
20	C (schnell) a	3/2 (Fuge) a		C (Fuge) a	3/8 (schnell : :) a
21	C (langsam – schnell) a	3/4 – C (schnell) a		C (Fuge) a	3/8 (Corrente : :) a

¹² Alessandro Stradella, *Instrumental Music*, hrsg. von Eleanor F. McCrickard (= *Concentus musicus* 5), Köln 1980. Die zahlreichen instrumentalen Einleitungen zu Vokalwerken sind nur teilweise und verstreut veröffentlicht.

¹³ Nr. 3, S. 18; Nr. 13, Druck B (vgl. S. 276); Sinfonia zum zweiten Teil der Kantate *Il Barcheggio* (Alessandro Stradella, *Tre Cantate per voci e strumenti*, (= *Concentus musicus* 10), Laaber 1997, S. 288); Sinfonia zum ersten Teil, Handschrift M (ebd. S. 406).

¹⁴ Nr. 26, S. 230 und 243; Sinfonia zum zweiten Teil der Kantate *Il Barcheggio* (wie Anm. 13, S. 285). In der Sinfonia zum ersten Teil tritt in Handschrift M singular die Bezeichnung „Tripla“ auf.

gelten; ist sie besetzt, dann aber mit der Möglichkeit der tonartlichen Abweichung.¹⁵ Position I kann unterschiedlich besetzt werden; am häufigsten ist ein bei Corelli so nicht auftretender Satztyp mit einem anzunehmenden Tempowechsel. Belegbar ist der Tempowechsel durch versprengte Angaben eines langsamen Tempos am Satzbeginn und eines schnellen Tempos in der Mitte.¹⁶ Die Stelle des Tempowechsels ist im Notentext meist klar erkennbar. Am Beginn steht eine kantable, geschlossene Phrase, die transponiert wiederholt wird; dann beginnt ein imitatorischer Teil mit kleineren Notwerten. Das erkennbare Schema der Satzfolge lässt sich also so darstellen:

I	II Aria	(III)	IV Canzona	V Aria
C	3	C	C	3
	Tanz		Fuge	Tanz

Blicken wir von hier aus auf Corellis op. 6, so passt Nr. 7 tatsächlich in dieses Schema. Die Sätze an Position II und V sind deutlich als Tanzsätze zu erkennen, die neutrale Position I ist mit einem komplexen Gebilde besetzt, Position III mit dem schon angesprochenen und bei Corelli regelmäßig vorhandenen langsamen Binnensatz. Concerto Nr. 1 weicht dadurch ab, dass an Position II ein Satz steht, der nur entfernt an einen Tanzsatz erinnert (am ehesten der Largo-Abschnitt). Ebenfalls auffindbar ist das Schema in WoO 1, der Oratoriensinfonie von 1689. Dort ist die Fuge auf Position IV ausnahmsweise langsam; dass dieser Satz tatsächlich als „Canzona“, nicht als langsamer Satz gemeint ist, zeigt die tonartliche Korrespondenz zu den Außensätzen. Bekanntermaßen ist dieser Satz in op. 6,6 eingegangen, nun aber, wie die Tonartenfolge zeigt, als langsamer Satz auf Position III. Dies dürfte den Grund gegeben haben, dort auf eine weitere Fuge zu verzichten; an deren Stelle steht ebenso wie an Position II ein gewichtiger, durchkomponierter, schneller Satz. Geblieben ist allerdings die typische Folge zweier schneller Sätze am Ende des Zyklus.

Bei Nr. 3 sind gewissermaßen die Positionen II und IV ausgetauscht, was eine Annäherung an das Corelli-Schema mit sich bringt; im konkreten Fall liegt allerdings in den beiden ersten Sätzen eher eine Nachahmung der französischen Ouverture vor, die Fuge im 3/4-Takt ist in jedem Fall eine Ausnahme. Vom Corelli-Schema abweichend bleiben die zwei schnellen Tanzsätze am Ende.

Nr. 5 hat zwei langsame Binnensätze; hier sind mehrere Deutungen möglich. Der Adagio-Satz könnte aufgrund seines 3/8-Taktes als ungewöhnlicher Vertreter des auf Position II zu erwartenden Satztypus „Aria“ gezählt werden; dann wären die Positionen III und IV vertauscht, wie dies bei Corellis römischem Zeitgenossen Carlo Mannelli häufig der Fall ist.¹⁷ Im vorliegenden Stück hätte das den Vorteil, dass durchgehend schnelle und langsame Sätze abwechseln. Er könnte aber auch als zusätzlicher lang-

¹⁵ Von Lelio Colista sind mir acht Triosonaten im Notentext zugänglich; dort ist diese Position immerhin in der Hälfte der Fälle besetzt, durchgehend mit einem an Corellis op. 1 erinnernden Satz im 3/2-Takt, allerdings ohne tonartliche Abweichung.

¹⁶ In Nr. 1, Satz 1 hat Handschrift M am Beginn „Grave“, Handschrift T in T. 13 „Allegro“. Nr. 7, Satz 1 hat nur „Adagio“ am Beginn; Nr. 13, Satz 1 hat im Druck B „Grave“ am Beginn und *Allegro* undeutlich platziert (es muss zu T. 11 gehören), ein weiterer Tempowechsel ist mit „Adagio“ in T. 28 in allen Textzeugen vorhanden, nur B hat das notwendige „Presto“ zu T. 30/31; in Nr. 17, Satz 3 hat Handschrift L „Adagio“ am Beginn.

¹⁷ Von den mir vorliegenden 14 Triosonaten aus op. 2 (Rom 1682), haben sieben die „Canzone“ an dritter, den langsamen geradtaktigen Satz an vierter Position, umgeben von zwei Sätzen im Tripeltakt. Die Position der „Canzone“ an vorletzter Position ist in diesem Opus überhaupt nicht zu finden, in vier Fällen steht sie an zweiter Position.

samer Satz gezählt werden, der dann den eigentlichen um eine Position verschiebt; dann bliebe Position II leer oder wäre mit dem ersten Allegro-Satz zu verbinden. Eine Deutung, die vom Corelli-Schema ausgeht, müsste diesen Adagio-Satz dagegen mit unter die Position I subsumieren. Ähnlich sieht es aus bei Nr. 2; hier ist der zusätzliche langsame Satz allerdings nur neun Takte lang.

Übrig bleiben nun noch Nr. 4 und 8. In beiden Fällen sind die Positionen II, IV und V jeweils mit einem Tanzsatz besetzt, ein eigentlicher Fugensatz fehlt. Die weiteren Besonderheiten dieser Concerti sind für die Frage nach dem zugrundeliegenden Satzschema nicht signifikant. Diesen beiden Concerti schließt sich die Sonata a 4 WoO 2 an.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich die Satzfolgen in op. 6 bei allen individuellen Abweichungen besser verstehen lassen, wenn man von dem fünfsätzigen römischen Schema ausgeht, als vom viersätzigen Corelli-Schema; dabei kommt es nicht so sehr auf die Zahl der Sätze an als auf ihre Anordnung. Als Ergebnis zeichnet sich dann ab, dass Corelli in seiner Orchestermusik eine Tradition der Satzfolge weiterführte, die in seinen Sonaten nur am Rande eine Rolle spielt.

An dieser Stelle ist ein kleiner Seitenblick auf die „Kirchensonaten“ angebracht. In op. 1 kann man Nr. 4 und 8 auf das römische Schema beziehen. In Nr. 8 ist die Annäherung an das Corelli-Schema so groß, dass die Sonate zunächst gar nicht auffällt. Bei genauerem Hinschauen haben der zweite und vierte Satz einen auf den Tanzsatz verweisenden Doppelstrich, der in op. 1 (von Nr. 4 abgesehen) sonst fehlt. Der zweite Satz hat deutlich den Charakter einer Allemanda, jedenfalls keine Spur von Fuge; dafür ist der langsame dritte Satz zwar keine strenge Fuge, aber geradtaktig und imitierend, was in op. 1 sonst auch nicht vorkommt,¹⁸ und in der Grundtonart. Gegenüber dem römischen Schema fehlt nur der eigentliche langsame Mittelsatz (wie häufig bei Stradella). Bei Nr. 4 fehlt der Einleitungssatz, die übrigen Merkmale sind deutlich ausgeprägt. Nur die Behandlung der Tonart fällt aus dem Rahmen,¹⁹ was aber das Verständnis der Satzfolge nicht berührt. In op. 3 sind es Nr. 6 und 12, die dem römischen Schema folgen.²⁰ In Nr. 6 fehlt wieder der Einleitungssatz, in Nr. 12 kann man fünf Sätze erkennen, wobei sowohl der Einleitungssatz als auch der Mittelsatz durch Arpeggien und Tempowechsel geprägt sind. Mit Ausnahme von op. 3,12 findet also eine Reduktion auf die sonatentypische Viersätzigkeit statt. Vier Sonaten von vierundzwanzig sind zwar nicht vernachlässigbar, können aber ebenso als Randphänomene gelten wie die eventuellen Einflüsse des Corelli-Schemas auf die Satzfolgen in op. 6.

Akzeptiert man eine solche Trennung von Rand und Zentrum, dann ist der Schluss zu ziehen, dass Corelli – anders als seine Vorgänger – Orchestermusik und Kammermusik als zwei getrennte Traditionsstränge behandelt, die jeweils eigenen Vorgaben folgen: die Kammermusik der von ihm weiterentwickelten Bologneser Tradition, die Orchestermusik der römischen Tradition. Da auch WoO 1 und 2 erkennbar dem römischen

¹⁸ Geradtaktig sind nur die langsamen Mittelsätze von Nr. 7 und 12.

¹⁹ Aufgrund des Schlusses des letzten Satzes mit einer e-mi-Kadenz wäre „e-phrygisch“ als Haupttonart anzusetzen. Da dies das einzige Stück Corellis ist, das aus dem Rahmen des Dur-Moll-Systems herausfällt, ist die Frage nach einer angemessenen Terminologie ebenso wenig zu beantworten wie die nach den von Corelli vorausgesetzten Konventionen einer solchen Tonart.

²⁰ Op. 3,3 bleibt mehrdeutig: An Position II des Corelli-Schemas steht statt einer geradtaktigen Fuge eine Art „Tempo di Corrente“, dies würde besser zum römischen Schema passen; an Position III steht ein geradtaktiger langsamer Satz, der aber nur mit Mühe als Vertreter der *Canzona* aufgefasst werden kann.

Schema folgen, lassen sich die Unterschiede zwischen den Sonaten op. 3 und den Concerti op. 6 nicht auf die Chronologie schieben, denn WoO 1 lässt sich auf den 31.3.1689 datieren, also etwa zeitgleich zu op. 3 (20.9.1689).

Warum Corelli zweierlei Gattungstraditionen pflegt und einigermaßen auseinander hält, lässt sich nur vermuten. Seine biographische Situation als „Bologneser“ in Rom hat ihm zwei Anknüpfungsmöglichkeiten geboten. Möglicherweise erschien ihm die groß besetzte Orchestermusik mit Teilung in Concertino und Concerto grosso als etwas spezifisch Römisches, das mit der römischen Tradition der Satzfolge verknüpft war, während seine Vorstellung von Kammermusik durch die Bologneser Lehrzeit geprägt war.

Nach der Klärung der Verhältnisse auf der „Kirchen“-Seite, können nun die Kammer-sonaten und -konzerte in den Blick genommen werden. Auch für die Kammersonate weicht Corelli charakteristisch von der Tradition ab, soweit diese überhaupt Tanzsätze in Suiten zusammengestellt hat.²¹ Unter dem Titel „Preludio“ führt er einen freien Einleitungssatz ein, der sich in den meisten Fällen nicht von entsprechenden Sätzen der „Kirchensonaten“ unterscheidet. Geht man op. 2 durch (Tabelle 3), so ist der traditionelle Kern Allemanda – Corrente weitgehend erhalten, es folgt ein schneller Schlusssatz (meist Giga oder Gavotta). Damit ergibt sich ein viersätziges Muster, das deutliche Parallelen zum Corelli-Schema hat: Die Allemanda als der am stärksten stilisierte Satz korrespondiert mit der Fuge, die Corrente als Satz im Dreiertakt mit der langsamen Tripla des Corelli-Schemas. Stellt man in dieser Weise die Frage des Tempos hinter der von Taktart und Satztyp zurück, so wird verständlich, dass die Sarabanda an die Stelle der Corrente treten kann, mit der sie zwar nicht das Tempo, aber die Taktart gemeinsam hat, und dass eine langsame Allemanda zwar zum Wegfall des Einleitungssatzes führen kann, nicht jedoch zur Einführung eines neuen schnellen Satzes auf Position II. Die Korrespondenz der Schemata erlaubt dann auch den Austausch zwischen Tanzsatz und freiem Satz an Position III in Nr. 3 und 4, wobei die bei Tanzsätzen nicht übliche tonartliche Abweichung in die Kammersonate eindringen kann.

In op. 4 (Tabelle 4) werden die Unregelmäßigkeiten größer. Für Position III wird der freie langsame Satz (nun auffälligerweise geradtaktig) zur häufigsten Wahl, nur einmal (Nr. 7) steht ein kurzer freier Satz neben einem Tanzsatz auf dieser Position. Damit verlieren Corrente und Sarabanda ihren angestammten Platz; die langsame Sarabanda wird selten, die Corrente und die ausnahmsweise schnelle Sarabanda in Nr. 8 können auf Position II oder IV ausweichen. Damit wird in der Tat das Tempo zum primären Kriterium der Satzfolge.

Es ist also davon auszugehen, dass Corelli seine Kammersonaten nach dem Vorbild des Corelli-Schemas angelegt hat und damit die Grundlage für die in op. 4 stärker fortgeschrittene Vermischung von freien und tanzartigen Sätzen gelegt hat.

Gehen wir zu op. 6, so ist zunächst die Zahl der Sätze größer als in den Triosonaten; es ist daher zu vermuten, dass auch hier eine Korrespondenz zur normalen Satzfolge, d. h. zum fünfsätzigem römischen Schema angestrebt ist. Zwei der Concerti da camera (Nr. 11 und 12) unterscheiden sich tatsächlich kaum von denjenigen Concerti, die keine

²¹ Vgl. John Daverio, „In Search of the sonata da camera before Corelli“, in: *AMI* 57 (1985), S. 195–214, dort S. 206–207.

Tabelle 3: Corelli op. 2

	I	II	III	IV
1	C Preludio Adagio D	C Allemanda Largo (: :) D	3/4 Corrente Allegro (: :) D	♩ Gavotta Allegro (: :) D
2		C Allemanda Adagio (: :) d	3/4 Corrente Allegro (: :) d	C 12/8 Giga Allegro (: :) d
3	C Preludio Largo C	C Allemanda Allegro (: :) C	C 3/2 Adagio a + HS	C Allemanda Presto (: :) C
4	3/4 Preludio Adagio (: :) e	C Allemanda Presto (: :) e	3/2 C Grave Adagio (h) + HS h-e + HS	6/8 Giga Allegro (: :) e
5	C Preludio Adagio B	C Allemanda Allegro (: :) B	3/4 Sarabanda Adagio (: :) B	♩ Tempo di Gavotta Allegro (: :) B
6		C Allemanda Largo (: :) g	3/4 Corrente Allegro (: :) g	C 12/8 Giga Allegro (: :) g
7	C Preludio Adagio F	C Allemanda Allegro (: :) F	3/4 Corrente Allegro (: :) F	C 3/8 Giga Allegro (: :) F
8	C Preludio Adagio h	C Allemanda Largo (: :) h	3/4 Tempo di Sarabanda Ad. (: :) h	♩ Tempo di Gavotta Allegro (: :) h
9		C Allemanda Largo (: :) fis	3/4 Tempo di Sarabanda Lar. (: :) fis	C Giga Allegro (: :) fis
10	C Preludio Adagio E	C Allemanda Allegro (: :) E	3/4 Sarabanda Largo (: :) E	3/4 Corrente Allegro (: :) E
11	C Preludio Adagio Es	C Allemanda Presto (: :) Es		12/8 Giga Allegro (: :) Es

Fugen enthalten (Nr. 4 und 8). Die beiden anderen Concerti da camera (Nr. 9 und 10) enthalten jeweils eine Corrente. Akzeptiert man nach dem Vorbild der Kammersonaten die Corrente als Äquivalent des langsamen Binnensatzes, dann kann man diese Concerti in ein fünfsätziges Schema einordnen, das sich so beschreiben ließe:

I Preludio	II Allemanda	III Corrente	IV Tanz	V Tanz
C	C	3		
langsam	schnell	oder freier langsamer Satz		

Auch die übrigen Tanzsätze können in Einzelfällen durch freie Sätze ersetzt werden (Nr. 10 an Position IV, Nr. 12 an Position II). Steht an Position III kein freier langsamer Satz, kann ein zusätzlicher kurzer langsamer Satz eingeschoben werden; die Einschubstelle

Tabelle 4: Corelli op. 4

	I	II	III	IV
1	C Preludio Largo C	3/4 Corrente Allegro (: :) C	C Adagio a + HS	C Allemanda Presto (: :) C
2	C Preludio Grave g	C Allemanda Allegro (: :) g	C Grave (g) + HS	3/4 Corrente Vivace (: :) g
3	C Preludio Largo (: :) A	3/4 Corrente Allegro (: :) A	C 3/2 Sarabanda Largo A	♩ Tempo di Gavotta Al. (: :) A
4	C Preludio Grave D	3/4 Corrente Allegro (: :) D	C Adagio h + HS	C 12/8 Giga Allegro (: :) D
5	C Preludio Adagio a + HS	C Allemanda Allegro (: :) a	3/4 Corrente Vivace (: :) a	♩ Gavotta Allegro (: :) a
6	C – 3/4 – C 3/2 – C 3/4 – C 3/2 Preludio Ad. – Al. – Ad. – Al. – Ad. E-e + HS	C Allemanda Allegro (: :) E		12/8 Giga Allegro (: :) E
7	C Preludio Largo F	3/4 Corrente Vivace (: :) F	C 3/4 Grave Sar. Viv. (: :) (d) + HS F	C 12/8 Giga Allegro (: :) F
8	C 3/2 Preludio Grave d + HS	C Allemanda Vivace (: :) d		6/8 Sarabanda Allegro (: :) d
9	C Preludio Largo (: :) B	3/4 Corrente Allegro (: :) B	C Grave g + HS	♩ Tempo di Gavotta Al. (: :) B
10	C 3/2 Preludio Adagio – Al. – Ad. G		C Grave e + HS	♩ Tempo di Gavotta Presto (: :) G
11	C Preludio Largo c	3/4 Corrente Allegro (: :) c		C Allemanda Allegro (: :) c
12	C 3/4 Preludio Largo h	♩ Allemanda Presto (: :) h		12/8 Giga Allegro (: :) h

schwankt (Nr. 9 zwischen IV und V, Nr. 10 zwischen II und III). Für die Positionen IV und V gilt das Prinzip des Tempokontrastes: Auf eine eher langsame Sarabanda folgt eine schnelle Giga (Nr. 11 und 12), auf einen schnellen Satz folgt ein mäßig schnelles Minuetto (Nr. 9 und 10).

Eine solche Konstruktion wirft allerdings die Frage auf, wann ein freier langsamer Satz als Einschub, wann als selbständiger Satz gelten soll. Bei den langen Sätzen dieser Art ist die Zuordnung nicht zweifelhaft, in Frage steht jener Satztyp, der im Wesentlichen aus von Pausen getrennten Akkordgruppen besteht und häufig ohne eigentliche Kadenz mit einem Halbschluss schließt. Dass Sätze (vor allem langsame, vor allem sol-

che in Molltonarten) an die eigentliche Schlusskadenz einen Halbschluss anhängen, ist bei Corelli durchgehend üblich; der Halbschluss wird mit dem gebildet, was im 16. Jahrhundert als Kadenz mit Tenorklausel in der Unterstimme aufzufassen wäre, bei Molltonarten läge dann eine Kadenz „in mi“ vor. Im Kontext von Corellis Musik sind diese Kadenzen erkennbar untergeordnet und müssen halbschlüssig aufgefasst werden.²² Das Fehlen einer vorangehenden Kadenz auf der I. Stufe kann dann als Indiz für „Kürze“ bzw. Unselbständigkeit dienen.

In op. 6 lässt sich die These vertreten, dass solche kurzen Sätze generell unselbständig sind und entweder als Einschub oder als Einleitungsteil eines größeren langsamen Satzes auftreten.²³ Betrachtet man Corellis Gesamtwerk, so scheint der entsprechende Adagio-Satz in WoO 1 selbständig Position III zu vertreten (auch der Beginn in der Paralleltonart stützt diese Auffassung). In op. 4 erscheinen zwei solche Sätze: Nr. 2 „Grave“ steht in derselben Tonart wie die umgebenden Sätze; fasst man es als Einleitung zur folgenden „Corrente“ oder als Einschub auf, bliebe Position III oder IV unbesetzt. Nr. 7 „Grave“ dürfte außerhalb des viersätzigen Schemas stehen; da die Tonart von den umgebenden Sätzen abweicht, bietet sich die Deutung als Einschub an, die dann auch auf Nr. 2 übertragen werden könnte. Im Da-camera-Teil von op. 5 erscheinen zwei kurze langsame Sätze in abweichenden Tonarten (Nr. 9 und 11). Diese sind aber nur beschränkt vergleichbar: Sie haben eine melodiose Oberstimme, Nr. 11 „Adagio“ hat eine klare Kadenz vor dem Halbschluss, in Nr. 9 „Adagio“ ist zumindest eine schwache Kadenz in Terzlage vorhanden. Scheidet man also op. 5 aus, so könnte man eine Entwicklung von WoO 1 (1689), worin kurze langsame Sätze als selbständige Sätze zählen können, zu op. 4 (1694) und op. 6 annehmen, worin die Längenanforderung an einen selbständigen langsamen Satz größer sind.

Über den Erkenntniswert von solchen Zuteilungsfragen lässt sich mit Recht streiten. Hier ging es um den Nachweis, dass auch im Da-camera-Bereich ein Unterschied zwischen Sonaten und Concerti erkennbar ist, der sich mit der jeweiligen Orientierung an dem Corelli-Schema der Sonaten bzw. dem römischen Schema der Concerti erklären lässt.

Gehen wir zu den anfangs genannten Hypothesen zum Verbleib von Corellis Orchestermusik zurück, so ist nach den vorangehenden Ausführungen klar, dass Hypothese 3 auszuschließen ist. Wenn Corelli in dieser Weise zwischen Orchester- und Kammermusik trennt, kann seine verschollene Orchestermusik kaum mit den publizierten Triosonaten identisch sein.²⁴

²² Vgl. Andreas Pfisterer, „Quintfallsequenz und Quintenkette in der Musik Arcangelo Corellis“, in: *Mth* 22 (2007), S. 25–33, dort S. 29.

²³ Als Einleitungsteil fungieren Nr. 2/3 Grave, Nr. 8/1 Vivace, Nr. 11/3 Adagio. Die Unterscheidung zwischen Einschub und Einleitung mag überflüssig erscheinen; als Kriterium bietet sich allerdings die Übereinstimmung der Tonart mit dem folgenden Satz/Teil an, die in den genannten Fällen gegeben ist (bei Nr. 2 moduliert dann der folgende Teil).

²⁴ Peter Allsop hat der verbreiteten Auffassung widersprochen, dass die Concerti op. 6 im Wesentlichen instrumentierte Triosonaten seien. Das entscheidende Argument liefern die Fugensätze, die offensichtlich vierstimmig konzipiert sind und eine Trio-Aufführung nur als Notlösung zulassen (Peter Allsop, *Arcangelo Corelli. New Orpheus of our Times*, Oxford 1999, S. 144–146). Auch dies unterstützt von einer anderen Seite her die Ablehnung von Hypothese 3.

Dagegen spricht auch Georg Muffats Vorrede zu seinem Konzert-Druck von 1701²⁵: Schon im Titelbeginn nennt er die Vermischung von Ernst und Lust; dies konkretisiert er mit dem Verweis auf die „muntere, und auß dem Lullianischen Brunn geschöpfpte Lieblichkeit in den *Ballet-Arien*“ und die „tieffsinnig außgesuchte[n] *Affecten* der Italiänischen Manier“. Die Erläuterung, dass seine Konzerte aufgrund dieser Mischung weder zur Kirche noch zum Tanz passen, sondern nur zur Unterhaltung, entspricht in gewisser Weise Corellis Aussage im Vorwort zu op. 6, dass seine Konzerte sowohl für die Kirche wie für die Abendunterhaltung zu gebrauchen seien. (Über den Kirchenstil gab es wohl unterschiedliche Meinungen, und Tanz ist für Corelli kein Thema.) Wenn Muffat die Idee zu dieser Vermischung auf die 1682 in Rom gehörte Orchestermusik Corellis zurückführt, kann damit schwerlich op. 1 gemeint sein, op. 2 schon eher.²⁶ Am besten passt jedoch die Tradition der römischen Satzfolge mit ihrer Verknüpfung von fugenartigen, tanzartigen und freien Sätzen zu seiner Beschreibung. Muffats eigene Satzfolgen haben zwar nichts mit dem römischen Schema zu tun;²⁷ der Wechsel von echten Tanzsätzen und freien Binnensätzen, dürfte aber auf einer abstrakteren Ebene auf das römische Vorbild verweisen.²⁸

Nach der Darstellung der eigenen Deutung sind noch zwei Auseinandersetzungen zu führen. Richard Platt hat in seiner Partituredition von op. 6²⁹ eine Satzgliederung vorgenommen, welche die Zahl der Sätze eines Concerto auf drei bis fünf reduziert. Er wendet dabei konsequent das Kriterium des Ganz- oder Halbschlusses an, d. h. jeder Teil, der mit einem angehängten Halbschluss endet, wird mit dem folgenden zusammengezogen. Das Ergebnis sind „Sätze“, die vielfach aus zwei oder drei kontrastierenden Teilen zusammengesetzt sind; eine Regel für die Zahl und Folge dieser Sätze lässt sich dann nicht aufstellen. Die Problematik dieser auf den ersten Blick sauberen Teilung zeigt sich, wenn man das Kriterium probenhalber auf die Sonaten op. 1 und 3 überträgt. Neben viersätzigen Sonaten (op. 1,1–3 und 8–9; op. 3,1+5+7+11) stünden dann eine sechssätzliche (op. 3,12), eine zweisätzliche (op. 3,10) und eine Reihe von dreisätzigen Sonaten unterschiedlicher Satzfolge. Eine sinnvolle Ordnung lässt sich in die Satzfolge nur bringen, wenn man das Kriterium von Ganz- und Halbschluss ausklammert und

²⁵ Georg Muffat, *Auserlesene mit Ernst und Lust gemengte Instrumentalmusik (1701). Sechs Concerti grossi I*, hrsg. von Erwin Luntz (= DTÖ 23), Wien 1904 (Nachdruck Graz 1959), S. 1–22. Ich zitiere aus dem Beginn der deutschen Fassung S. 8.

²⁶ Interessanterweise rechnen Spitzer / Zaslav bei der Frage, was Muffat 1682 in Rom gehört hat, ohne Begründung nur mit den „Kirchensonaten“ op. 1 und 3 (Spitzer / Zaslav, S. 135); Daverio bezieht alle Triosonaten ein (Daverio, S. 204).

²⁷ Am ehesten könnte man die an dritter Position stehende „Fuga“ von Nr. 5 des *Armonico tributo* (Georg Muffat. „*Armonico tributo*“ 1682 – „*Exquisitoris harmoniae instrumentalis gravi-jucundae selectus primus*“ 1701. *Concerti grossi II*, hrsg. von Erich Schenk (= DTÖ 89), Wien 1953, S. 50) mit dem römischen Schema in Verbindung bringen. Daverio verknüpft diese Satzfolge mit Nr. 15 der Rosenkranzsonaten Heinrich Ignaz Franz Bibers (DTÖ 25), wo an dritter Stelle eine „Canzone“ erscheint (Daverio, S. 205). Dieser Canzone liegt allerdings als Thema der Beginn der vorangehenden „Aria“ zugrunde, so dass sie als Sonderfall einer abschließenden Variation gelten kann. Der römische Vergleichspunkt scheint mir hier näherzuliegen als der salzburgische.

²⁸ John Daverio versucht Muffats Aussagen zu relativieren und stellt dem die Aussage entgegen: „the only possibly new feature of his sonatas was the optional *concerto grosso* scoring“ (Daverio, S. 203–205, das Zitat S. 205). Nach Daverio hätte Muffat die Kombination von tanzartigen und freien Sätzen bei seinem Salzburger Kollegen Biber lernen können. Dessen Orchestersuiten (*Mensa sonora* 1680, DTÖ 96) kennen allerdings nur freie Einleitungs- und Schlusssätze, keine freien Binnensätze, wie sie bei Muffat die Regel sind. Die Violinsonaten (1681, DTÖ 11) andererseits kennen den Wechsel von freien und tanzartigen Sätzen; die tanzartigen Sätze sind jedoch Variationssätze, die freien Sätze bestehen zu großen Teilen aus virtuoser Figuration und enthalten häufige Tempowechsel. Der Weg von diesen Solosonaten zu Muffats *Tributo* scheint mir erheblich weiter und abstrakter zu sein als von Corellis Musik.

²⁹ Arcangelo Corelli, *12 Concerti grossi op. 6/1–12*, hrsg. von Richard Platt, London u. a. 1997.

sich an die in den meisten Fällen gut erkennbaren Satztypen hält. Die Frage einer Satzverknüpfung kann dann für die Einzelanalyse relevant werden, nicht aber für das im Hintergrund stehende Schema der Satzfolge. Gilt dies (anerkanntermaßen) für die Triosonaten, muss es ebenso für die Concerti gelten, solange Platts Methode nicht zu plausibleren Ergebnissen führt als die oben dargestellten.

Franco Pipernos Hypothese, dass die Concerti in op. 6 aus selbstständigen Satzpaaren zusammengesetzt seien, stützt sich auf eine sehr grobe Einteilung der Sätze/Teile in langsame und schnelle (ohne Rücksicht auf Tonarten oder Satztypen) sowie auf die schon kommentierte Satzverknüpfung durch angehängte Halbschlüsse.³⁰ Um diesen analytischen Befund historisch zu interpretieren, zieht er zwei weitere Argumente heran: die erschließbare Integration von älteren Sätzen in op. 6 und die Regel, dass Einleitungssinfonien zu Vokalwerken normalerweise nur zwei Sätze haben.³¹

Für die letztere Regel zitiert Piperno allerdings keine positiven Belege, sondern nur die Ausnahmen: Corellis einzige direkt erhaltene Oratoriensinfonie WoO 1 (5 Sätze) und Alessandro Scarlatts Oratoriensinfonie zu *Agar et Ismaele* (Rom 1683, 5 Sätze). Hinzu fügen kann man eine Oratoriensinfonie zu *Santa Dimna, figlia del re d'Irlanda* (Modena 1687) des zu Corellis direktem Umfeld gehörenden Flavio Lanciani (5 Sätze).³² Positive Belege für zweisätzliche Sinfonien lassen sich bei Stradella finden.³³ Dort ist allerdings zu beachten:

1. Der am ehesten als typisch anzusehende Fall, repräsentiert etwa durch die Sinfonia zu *La Circe* (Frascati 1668)³⁴, entspricht den Positionen I und II des römischen Schemas; da im ersten Satz ein impliziter Tempowechsel erscheint, läge nach Pipernos Kriterien eine dreisätzliche Anlage Langsam-Schnell-Schnell vor.

2. Neben zweisätzigen Sinfonien treten auch ein-, drei-, vier- und fünfsätzliche Stücke auf. Man kann daraus ableiten, dass zweisätzliche Sinfonien zu Vokalwerken in Rom gängig waren, nicht aber, dass fünfsätzliche Sinfonien abwegig wären. Umgekehrt gilt, dass die zwei selbständig überlieferten Orchesterwerke Stradellas (Nr. 25–26) vier Sätze umfassen; in diesem Bereich ist also Zweisätzlichkeit gar nicht belegt. Da Stradellas Musik handschriftlich überliefert ist, besteht kein Anlass zur Annahme, dass die überlieferten Fassungen nicht den Aufführungsfassungen entsprechen.

Zum erstgenannten Argument ist zu sagen, dass der einzige bei Corelli sicher belegte Fall eines älteren Satzes, op. 6,6/3 Largo, nicht als Einzelstück entstanden ist, sondern als Teil einer fünfsätzigen Anlage (WoO 1). Für die autographe Aufzeichnung zweier Sätze (op. 6,8/7 Pastorale; op. 6,10/4 Corrente, hier in D-Dur statt C-Dur) fehlt leider jeder Kontext. Da wir über Corellis Arbeitsweise nichts wissen, ist zunächst nicht zu ent-

³⁰ Piperno, S. 362–365. Was die Halbschlüsse angeht, erkennt Piperno zu Recht, dass sie nachträglich angefügt sein können (S. 366). Sein auf S. 366, Anm. 21 genanntes Beispiel (op. 6,5, 1. Allegro) zeigt allerdings nur den Anhangscharakter des Halbschlusses, der für alle derartigen Stellen gilt. Aussagekräftiger wäre op. 6,6 Largo, wo der Halbschluss durch den Vergleich mit WoO 1 als sekundär erwiesen werden kann. Daher können die Halbschlüsse nicht zur Rekonstruktion der Vorgeschichte von op. 6 herangezogen werden.

³¹ Piperno, S. 366 mit Anm. 22.

³² Faksimile: Flavio Carlo Lanciani / Giovanni Lorenzo Lulier, *Santa Dimna, figlia del re d'Irlanda – Santa Maria Maddalena dei Pazzi*, hrsg. von Howard E. Smither (= *The Italian Oratorio, 1650–1800*, Bd. 6), New York – London 1986.

³³ Vgl. Carolyn Gianturco / Eleanor McCrickard (wie Anm. 4) und Gloria Staffieri, „Arcangelo Corelli compositore di ‚sinfonie‘“, in: *Studi corelliani IV: Atti del quarto congresso internazionale*, hrsg. von P. Petrobelli, G. Staffieri, Florenz 1990, S. 335–357, dort S. 356–357.

³⁴ Edition: Stradella, *Tre cantate* (wie Anm. 13), S. 3–4.

scheiden, ob dieses Blatt den Charakter einer Skizze für größere Werke, einer Kompositionsniederschrift zweier selbständiger Werke oder eines umständehalber entstandenen Auszugs aus größeren Werken hat.

Hans Joachim Marx, der dieses Doppelblatt genauer untersucht hat, sieht aufgrund der auf das Notwendigste beschränkten Notation den „Entwurfscharakter“ für evident an; dies ist im Übrigen das einzige positive Indiz für die Zuschreibung der Schrift an Corelli.³⁵ Stützen ließe sich diese Bewertung durch zwei (der wenigen) Korrekturen in der Corrente. Am Ende beider Teile dieses Satzes erscheint eine ausgedehnte Sequenz über einer absteigenden Basslinie, die jeweils mit Vertauschung der Violinstimmen wiederholt wird, im ersten Teil auf der V. Stufe (A im Autograph, G im Druck), im zweiten Teil eine Quarte höher auf der I. Stufe (D bzw. C). Im ersten Teil ist sie ohne Korrektur geschrieben, in zweiten Teil treten beim ersten Durchlauf in Viola und Solo-Cello Korrekturen auf, die den Ausstieg aus der Sequenz in die Kadenz betreffen. In der Viola (T. 73) ist der Ausstieg zunächst einen Takt zu früh, d.h. eine Stufe zu hoch, eingetragen worden; im Solo-Cello (T. 74) hat der Schreiber umgekehrt den Ausstieg zunächst verpasst und die Sequenz weitergeführt. Diese Fehler deuten auf eine Abschrift und auf eine Transposition, wo es leicht fällt, in der Sequenz um eine Position zu verrutschen. Das ist gegeben, wenn man annimmt, dass der Schreiber nicht von einer vollständigen Vorlage abschrieb, sondern von der Parallelstelle im ersten Teil. Nähme man eine vollständige Vorlage in einer anderen Tonart an, so wäre seltsam, dass ein derartiger Fehler an dieser Stelle zweimal passiert, sonst aber nicht.

Dennoch muss offenbleiben, für welchen Zusammenhang die Sätze bestimmt waren. Orchestermusik schrieb Corelli vermutlich für den Eigengebrauch und für konkrete Aufführungsanlässe. Da bei der Aufführung eine Partitur nicht benötigt wurde, ist nicht auszuschließen, dass Corelli die Sätze auf losen Blättern notierte und dann dem Kopisten gab mit mündlichen Anweisungen für die Herstellung des Aufführungsmaterials.

Insgesamt ist Pipernos Hypothese so schwach belegt, dass man sie bis auf Weiteres zur Seite legen sollte. Es spricht nichts gegen die Annahme, dass Corellis Orchestermusik im Normalfall fünfsätzig war und dass solche Stücke auch als Einleitungen zu Vokalmusik dienen konnten, ohne den traditionellen Rahmen zu sprengen. Alle Zerlegungshypothesen zu op. 6 müssen im Einzelfall dokumentarisch oder analytisch belegt werden. Ein Beispiel dafür soll anhangsweise folgen.

Das erste Allegro des fünften Concerto in B-Dur wird von einem kurzen Adagio-Teil eingeleitet, dessen Schlusskadenz *attacca* in das Allegro mündet. Dieser Teil kann hier außer Betracht bleiben; die Frage, ob er nachträglich angefügt sei, wird sich nicht beantworten lassen. Der Ablauf des eigentlichen Allegro-Satzes lässt sich folgendermaßen darstellen:

T. 9b	16b	21b	32	43b	50b	62
A1	B	A2	C1	D1	D2	C2
I-V	V-	I-I	I-I	I-VI	VI-III	I-I

³⁵ Hans Joachim Marx, *Die Überlieferung der Werke Arcangelo Corellis. Catalogue raisonné* (= Historisch-kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke 6), Köln 1980, S. 16–23, das Zitat S. 22. Ein Faksimile ist ebd. S. 18–21 abgedruckt, in größerem Format schon im vierten Band der Gesamtausgabe S. 10–13.

Sowohl A1-B-A2 als auch C1-D1-D2-C2 bilden Formverläufe, in denen ein Rahmenteil wiederkehrt. Im zweiten Fall liegt zwar kein eigentliches Da capo vor, die Anordnung der Kadenzstufen entspricht jedoch weitgehend der einer Da-capo-Arie: Der Rahmenteil ist tonartlich geschlossen, der Mittelteil endet mit einer Kadenz am „Fernpunkt“³⁶, der ohne modulierende Überleitung die Wiederaufnahme des Beginns folgt; lediglich der Übergang zum Mittelteil, der in der Arie meist ebenfalls eine Zäsur ohne Modulation aufweist, ist hier nach der Kadenz der I. Stufe in T. 43 gleitend. Im ersten Fall stehen dagegen die beiden Versionen des Rahmenteils im Verhältnis von Exposition und Reprise: A1 moduliert zur V. Stufe, A2 umgeht die Modulation und schließt auf der I. Stufe. Der Mittelteil B hat in diesem Fall keine eigene Kadenz, er vollzieht nichts weiter als die Rückmodulation.

Die beiden dreiteiligen Abläufe sind nicht redundant, keine Kadenzstufe tritt doppelt auf, keine formale Situation wiederholt sich; dennoch sind sie nicht aufeinander angewiesen und könnten ohne Schwierigkeiten für sich stehen. Die motivischen Bezüge zwischen beiden gehen nicht über die bei Corelli ohnehin stereotypen Kadenzformeln (T. 25–27 / 69–71) und die ebenfalls nicht signifikante durchlaufende Sechzehntelbewegung hinaus. Da Parallelen zu einer solchen ‚Hintereinanderstellung‘ zweier geschlossener formaler Abläufe bei Corelli nicht vorliegen, ist zu vermuten, dass es sich bei diesem Satz um das Ergebnis der Verbindung zweier ursprünglich selbständiger Sätze handelt.

Für den ersten dieser Sätze (T. 9b–31+Schlusston) gibt es eine enge Parallele im Kopfsatz der Sonate op. 4,10: Nach einer sehr kurzen Adagio-Einleitung erscheinen zwei Takte mit Wechselspiel der beiden Violinstimmen, die mit Ausnahme der konkreten Figuration identisch sind mit T. 9b–11b des Konzertsatzes; dann führt eine Synkopenkette zur Kadenz auf der V. Stufe, sie ist in op. 6,5 kürzer als in op. 4,10; in der Reprise erscheint in op. 4,10 die Kadenz zur V. Stufe noch einmal, weshalb ein zur Kadenz der I. Stufe führender Anhang folgen muss. Der Hauptunterschied liegt in der Anlage des Mittelteils: Nach dem parallelen Beginn mit einer chromatisch aufsteigenden Basslinie führt op. 6,5 auf dem schnellsten Weg zur Reprise, in op. 4,10 dagegen erscheint eine Kadenz zur VI. Stufe, eine Kadenz zur III. Stufe und ein Neueinsatz der Reprise ohne Modulation. Der Sonatensatz ist also länger (33 Takte gegen 23) und komplexer als die erschlossene Vorlage der T. 9b–31 des Konzertsatzes.

Es liegt daher nahe, diese Vorlage vor op. 4,10, jedenfalls aber in zeitlicher Nähe zu der Sonate zu datieren. Diese muss vor der Drucklegung 1694 entstanden sein, vermutlich nach der Drucklegung der Kammersonaten op. 2 (1685). Da vergleichbare Sätze aus den 1689 gedruckten Kirchensonaten op. 3, das Vivace von Nr. 3 (vgl. T. 8–12 mit T. 9b–11 des Konzertsatzes) und das Vivace von Nr. 6 noch keine Reprisenanlage aufweisen, empfiehlt es sich nicht, mit der Datierung hinter 1689 zurückzugehen. Falls es sich bei der erschlossenen Vorlage um ein Orchesterwerk gehandelt hat (nicht um eine Triosonate, was denkbar wäre, da die Violastimme ohne Schwierigkeiten weggelassen werden kann), läge ein Fragment vor, das zeitlich in die Nähe von WoO 1 gehört.

³⁶ Ich übernehme diesen Begriff von Manfred Hermann Schmid, vgl. *Orchester und Solist in den Konzerten von W. A. Mozart* (= Mozart Studien 9), Tutzing 1999, S. 21 u. ö.

Für den zweiten erschlossenen Satz (T. 32–74) liegt kein so enger Parallellfall vor. Der erste voll entwickelte Da-capo-Satz bei Corelli scheint der Schlusssatz von op. 3,8 zu sein; diese Sonate halte ich aus andernorts zu erläuternden Gründen für den jüngsten Bestandteil dieses Opus, daher auf 1689 zu datieren. Als nächste Parallelen für den Beginn kann man auf den Beginn des Largo von op. 4,9 und die Takte 5–10 des Tempo di Gavotta derselben Sonate verweisen, für den Mittelteil auf jenen des eben schon genannten Kopfsatzes von op. 4,10. Chronologisch wäre auch hier nicht hinter 1689 zurückzugehen.

Warum Corelli zwei vermutlich unabhängig voneinander entstandene Sätze zu einem verknüpft, lässt sich erahnen, wenn man die einfachen Längendimensionen vergleicht. Für sich sind diese erschlossenen Sätze ähnlich kurz wie vergleichbare Sätze in den Triosonaten (23 und 41 Takte). Vergleichbare Sätze (d. h. nicht fugenartige, nicht tanzartige C-Allegro-Sätze) in op. 6 sind in erster Linie das erste Allegro von Nr. 6 mit 60 Takten und das Allegro von Nr. 12 mit 76 Takten, in zweiter Linie die durch Wiederholung der beiden Teile verlängerten Allegro-Sätze von Nr. 4 (47 Takte) und Nr. 10 (40 Takte). Durch die Zusammenfügung zweier älterer Sätze konnte Corelli den Anschluss an die mittlerweile gewachsenen Dimensionen seiner Orchesterkompositionen gewinnen.

Derselbe Hintergrund ist auch für die Funktionsverschiebung des aus WoO 1 übernommenen Satzes in op. 6,6 zu vermuten. Die Originalfassung ist zwar aufgrund des langsamen Tempos lang und gewichtig, auf dem Papier stehen jedoch nur 26 Takte (in der überarbeiteten Fassung 29 Takte). Der kürzeste geradtaktige Fugensatz in op. 6 hat 36 Takte (Nr. 7/5), der längste 64 Takte (Nr. 5/3).³⁷ An der Position des langsamen Binnensatzes kann der übernommene Satz dagegen mit entsprechenden Sätzen in op. 6 konkurrieren (13–33 Takte). Von den übrigen Sätzen von WoO 1 wäre der Adagio-Satz mit acht Takten nur als Einleitung zu einem größeren Satz verwendbar gewesen und in seiner harmonischen Schlichtheit überholt. Das Allegro, das einige Parallelen zum Vivace aus op. 3,6 zeigt³⁸ und vielleicht als Allemanda einzuordnen wäre, liegt mit 28 Takten knapp unterhalb des Spektrums in op. 6 (34–42 Takte), würde dort aber vor allem rhythmisch auffallen gegenüber den von kontinuierlicher Achtel- oder Sechzehntelbewegung geprägten Allemanden. Der Schlusssatz wäre als „Tempo di Sarabanda“ einzuordnen (vgl. op. 2,8 und op. 2,9) und hat keine direkte Entsprechung in op. 6, wo Sarabanden nur relativ unstilisiert auftreten (Merkmal: 4+4 Takte vor dem Doppelpunkt). Vergleichbar wäre am ehesten das Vivace („Tempo di Minuetto“) am Ende von Nr. 7, das fast die gleiche Taktzahl hat (68/69). Für diesen Satz wie für das einleitende Grave ist die bloße Länge keine hinreichende Erklärung für die Nichtübernahme; möglicherweise fehlte Corelli ein passender Kontext für die ‚Rettung‘ dieser Sätze, womöglich hatten sich seine stilistischen Vorlieben verschoben.

Ebenfalls anhangsweise soll die *Sonata a quattro* WoO 2 besprochen werden, ein Orchesterwerk, das in op. 6 keine Spuren hinterlassen hat. Überliefert ist es in einem von Corelli nicht autorisierten Druck Etienne Rogers von 1699 und in einer Reihe

³⁷ Der 113 Takte lange 3/4-Fugensatz von Nr. 3 kann hiermit nur bedingt verglichen werden; als Vergleichspunkt mit den geradtaktigen Sätzen wäre am ehesten die halbierte Taktzahl (57) geeignet.

³⁸ Der harmonische Verlauf entspricht in auffälliger Weise der Corrente von op. 2,2.

Beispiel 1: Kadenzen mit neapolitanischem Sextakkord

op. 1,9/4,31-35

Musical score for op. 1,9/4,31-35. The piece is in 3/4 time. The treble clef staff features a melodic line with a neapolitan sixth chord (F#-A-C-E) and a final cadence. The bass clef staff provides a simple harmonic accompaniment.

op. 2,9/1,16-18

Musical score for op. 2,9/1,16-18. The piece is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The treble clef staff shows a melodic line with a neapolitan sixth chord (F#-A-C-E) and a final cadence. The bass clef staff provides a simple harmonic accompaniment.

WoO 2/5,16-20

Musical score for WoO 2/5,16-20. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). The treble clef staff features a melodic line with a neapolitan sixth chord (F#-A-C-E) and a final cadence. The bass clef staff provides a simple harmonic accompaniment.

op. 3,5/1,18-20

Musical score for op. 3,5/1,18-20. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). The treble clef staff shows a melodic line with a neapolitan sixth chord (F#-A-C-E) and a final cadence. The bass clef staff provides a simple harmonic accompaniment.

op. 3,7/1,17-18

Musical score for op. 3,7/1,17-18. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The treble clef staff features a melodic line with a neapolitan sixth chord (F#-A-C-E) and a final cadence. The bass clef staff provides a simple harmonic accompaniment.

von Handschriften, die vermutlich um dieselbe Zeit entstanden sind.³⁹ Da keinerlei Hinweise auf den Entstehungskontext vorliegen, muss eine Einordnung dieses Werkes aufgrund stilistischer Merkmale vorgenommen werden. Zunächst bieten sich hierfür die beiden geradtaktigen Tanzsätze an; beide sind durch eine Vielzahl von Gemeinsamkeiten mit den Allemanden von op. 2 verknüpft.⁴⁰ Die wichtigste dieser Gemeinsamkeiten ist eine Kadenzformel mit neapolitanischem Sextakkord, deren Geschichte sich einigermaßen treffend beschreiben lässt (Bsp. 1): Den Ausgangspunkt bildet eine Kadenz im langsamen Dreiertakt mit Imitation der beiden Oberstimmen, sie tritt in dieser Form dreimal in op. 1 auf (Nr. 9/4; 11/3 zweimal) und ein weiteres Mal metrisch verschoben (Nr. 9/3). Geradtaktige Varianten, bei denen die Imitation meist unkenntlich wird, treten zweimal in op. 2 auf (Nr. 2/1; 9/1), daneben in WoO 2/5 und WoO 10/3. Von op. 3 an wird diese Formel durch eine etwas andere ersetzt, nun regelmäßig im geraden Takt mit enger verzahnten Oberstimmen. Von den zwei im Beispiel dargestellten gängigen Varianten bewahrt die erste die typische Bassführung,⁴¹ die zweite führt mit einem doppeldominantischen verminderten Septakkord einen weiteren harmonischen Reiz ein.⁴² Da das Auftreten dieser Formeln innerhalb von op. 1–4 tatsächlich eine klare Grenze zwischen op. 2 und op. 3 zeigt, ist die Formel chronologisch signifikant; ein Auftreten der älteren Formel in WoO 2 fordert daher eine Datierung zumindest des betroffenen Satzes in die Nähe von op. 1 und 2, d. h. in die erste Hälfte der 1680er-Jahre. Einer Ausdehnung dieses Datierungsansatzes auf die übrigen Sätze steht, soweit ich sehe, nichts im Wege. Der Einleitungssatz Adagio – Andante largo (in der GA als zwei Sätze gezählt) ist gegenüber dem vergleichbaren Einleitungssatz von op. 3,5 harmonisch ausgesprochen zahm;⁴³ der Adagio-Teil entspricht dem Beginn des Adagio aus op. 1,10. Der fast nur aus umgebogenen Kadenzen bestehende Grave-Satz ist wohl als misslungenes Experiment anzusehen; einen vergleichbaren Satz bei Corelli kenne ich nicht.⁴⁴ Bedenken könnte der Schlusssatz erregen, der als Menuett einzuordnen ist.⁴⁵ Menuette fehlen in Corellis op. 1–5 vollständig, erst in op. 6 treten zwei als solche gekennzeichnete Minuetti auf, denen man den nicht gekennzeichneten Schlusssatz von Nr. 7 zur Seite stellen kann. Warum das Menuett bei Corelli so selten ist, wird sich schwer ergründen lassen, vielleicht ist die musikalische Ähnlichkeit zur bei Corelli fest etablierten Sarabanda zu groß. Gekannt haben wird Corelli diesen Tanz spätestens seit der Begegnung mit Muffat 1682, so dass eine periphere Beschäftigung damit in den frühen 1680er-

³⁹ Vgl. den Kritischen Bericht: Arcangelo Corelli, *Werke ohne Opuszahl*, hrsg. von H. J. Marx (= Historisch-kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke 5), Köln 1976, S. 110–112; außerdem: Agnese Pavanello, „Corelli tra Scarlatti e Lully. Una nuova fonte della sonata WoO 2“, in: *AMI* 71 (1999), S. 61–75 (korrigierter Abdruck nach S. 166).

⁴⁰ Vgl. WoO 2/3,4–6 mit op. 2,6/1,4–5; WoO 2/3,6–7 mit op. 2,5/2,9–10; WoO 2/3,10–14 mit op. 3,9/4,15–19; WoO 2/3,16–18 mit op. 2,5/2,7–9 und 22–23; WoO 2/5,2–6 mit op. 2,4/2,15–18; WoO 2/5,6–7 mit op. 2,4/2,6–7; WoO 2/5,8–10 mit op. 2,3/4,13–15; WoO 2/5,12–20 mit op. 2,9/1,14–18.

⁴¹ Belege: op. 3,5/1; 3,11/2 (Variante in Oberstimme und Bass); 4,1/4; 4,2/2. In verschiedenen zweistimmigen Reduktionen findet sich die Formel in op. 5,2/4; 5,2/5; in den 3/4-Takt rückübertragen in op. 6,3/2 und 5,5/3 (reduziert).

⁴² Belege: op. 3,7/1; 3,11/1; 6,12/3.

⁴³ In WoO 1 vom März 1689 wäre der Adagio-Satz in der Mitte sowie der Beginn des einleitenden Grave vergleichbar.

⁴⁴ Umgebogene Kadenzen finden sich gehäuft etwa in op. 6,8/2, dort aber im Rahmen eines imitierenden Satzes.

⁴⁵ Vgl. Pavanello, Corelli tra Scarlatti e Lully, S. 64–67.

Jahren zumindest denkbar ist.⁴⁶ Denkbar wäre natürlich auch eine spätere Zufügung dieses Satzes, wofür aber sonst keine Indizien sprechen.

Die Frage nach der chronologischen Stilentwicklung Corellis und den Möglichkeiten einer Datierung der überlieferten Orchestermusik ist damit nur sehr äußerlich angeschnitten. Beiträge hierzu haben Michael Talbot und Agnese Pavanello geliefert,⁴⁷ ich hoffe, auch selbst an anderer Stelle etwas beitragen zu können. Soweit ich sehe, deuten alle Indizien in dieselbe Richtung wie die hier angeführten: Teile aus op. 6 lassen sich in die Nähe von 1689 setzen; wenn der Fall von WoO 1 mit der Aufnahme von einem von fünf Sätzen in op. 6 repräsentativ ist, wäre mit 80% Überlieferungsverlust zu rechnen. Die Integration von noch älteren Sätzen in op. 6 ist dagegen unwahrscheinlich. Daher ist zumindest für die ersten Jahre von Corellis Kompositionstätigkeit tatsächlich mit einem Totalverlust der Orchestermusik zu rechnen. Eine Vorstellung von den Stücken, die Muffat gehört hat, kann am ehesten WoO 2 vermitteln, das aber vermutlich nur einen Ausschnitt der stilistischen Bandbreite bietet (z. B. keine Fuge).

⁴⁶ Neben dem Schlusssatz von WoO 2 ist noch auf den musikalisch eng verwandten Schlusssatz von WoO 10 zu verweisen, das vermutlich in dieselbe Zeit gehört.

⁴⁷ Michael Talbot, „Stylistic Evolution in Corelli's Music“, in: *Studi corelliani V. Atti del quinto congresso internazionale*, hrsg. von Stefano La Via (= Quaderni della Rivista Italiana di musicologia 33), Florenz 1996, S. 143–158. Agnese Pavanello, „Per un'indagine sullo sviluppo diacronico del linguaggio musicale di Arcangelo Corelli“, in: *Sjbmw* N.F. 19 (1999), S. 197–245. Vgl. auch Pfisterer, Quintfallsequenz (wie Anm. 22).

BERICHTE

Bern, 19. bis 21. März 2009:

„Anekdote – Biographie – Kanon. Zur Geschichtsschreibung in den schönen Künsten“

von Gesa Finke, Oldenburg

Auf welche Weise können Leben und künstlerisches Schaffen ineinander greifen? Welche Rolle spielt die Persönlichkeit von Künstler und Künstlerinnen in der Vermittlung von Kunst, Musik und Literatur? Welche Rolle spielt die Anekdote in diesem Prozess? Welche Funktionen erfüllt die Biographie in den Künsten und in der Geschichtsschreibung und welche biographischen Voraussetzungen müssen erfüllt sein, damit künstlerische Werke kanonisiert werden? Um diesen Fragen nachzuspüren, kamen Vertreter der Biographieforschung unterschiedlicher Wissenschaftsdisziplinen in Bern zu der Tagung „Anekdote – Biographie – Kanon“ zusammen, die von Melanie Unsel (Carl von Ossietzky Universität Oldenburg) und Christian von Zimmermann (Universität Bern) initiiert wurde. Veranstalter waren die Universität Bern und die Carl von Ossietzky Universität Oldenburg in Zusammenarbeit mit dem Schweizerischen Literaturarchiv. Durchgeführt wurde die Tagung in der Schweizerischen Nationalbibliothek in Bern sowie am Centre Dürrenmatt in Neuchâtel mit einem Urlaubsblick über den See, wo Charlotte Kerr, Witwe Friedrich Dürrenmatts, ein Erinnerungszentrum eingerichtet hat, in dem auch das Bildwerk des Schriftstellers ausgestellt ist.

Angelika Schaser (Hamburg) eröffnete die Tagung mit einem Vortrag über die problematische Beziehung der deutschen Geschichtswissenschaft zur Biographik, die spätestens seit Emil Ludwigs „Psychobiographien“ als unwissenschaftlich kritisiert und im Kontext der Alltagsgeschichte angesiedelt wurde; bis heute hat sie keinen adäquaten Platz an der Seite der Wirtschafts- und Sozialgeschichte in den Geschichtswissenschaften eingenommen.

Dann erörterte Gerd Blum (Münster) die Kanonizität inklusive der Konstruktion von Trinität in Giorgio Vasaris Viten, der zentralen biographischen Sammlung der Kunstgeschichte. Anschließend kristallisierten sich an der Anekdote die meisten Fragen. Eine kritische Perspektive lieferte Frank Hentschel (Gießen), der Anekdoten als ideologiefähig bezeichnete und zeigte, inwiefern solche über Martin Luthers Musikalität der bürgerlichen Identitätskonstruktion dienten; Enno Ruge (Heidelberg) präsentierte hingegen an einer biographischen Anekdote Shakespeares die komplementäre Sichtweise des New Historicism Stephen Greenblatts, welcher der Anekdote einen hohen Wirklichkeitsgehalt beimisst. Dennis Pausch (Gießen) verwies auf die didaktische und soziale Funktion der Anekdote in Reden des Demosthenes. Diese Funktion führte Hendrikje Mautner (Stuttgart) über den besonderen Unterhaltungswert der Anekdote weiter aus: Da diese als besonders anschaulich gilt, wird sie gerne in Vermittlungsliteratur bzw. Literatur für Kinder genutzt. Mautner führte Anekdoten über Niccolò Paganini als Beispiel an und verwies auf deren kanonische Funktion und damit die Gefahr der Festschreibung von Klischees. Camilla Bork (Berlin) hingegen verdeutlichte die entgegengesetzte Funktion von Anekdoten um Paganini, der selbst bewusst Anekdoten verbreitete, um gegen den Mythos des Teuflischen vorzugehen; Anekdoten können also durchaus auch subversives Potential entwickeln. Bernhard Fetz (Wien) stellte dar, wie Ernst Jandl Anekdoten aus dem Alltag zur biographischen Selbstkonstruktion verwendete und diese damit zur Kontaktzone zwischen Literatur und Leben bzw. Form eines „doing biography“ werden.

In konkrete biographische Fragen vertieften sich Bernd Hamacher und Myriam Richter (Hamburg), die mit dem Entwurf eines „Biosems“ nach dem kleinsten bedeutungstragenden Element für biographische Informationen fragten. Außerdem lieferte die Podiumsdiskussion am ersten Tag Einblicke in die biographische Werkstatt, in der Sven Hanuschek (München), Biograph von Elias

Canetti, und Julian Schütt (Zürich), Biograph Max Frischs, von den Herausforderungen ihrer Arbeit im Netzwerk von Nachlassverwaltern und Archivaren berichteten.

Eine weitere Sektion fragte nach Aspekten von Ausbildung und Lebenswerk. Peter J. Schneemann (Bern) erörterte einerseits die Bedeutung der künstlerischen Ausbildung für die biographische Selbstdefinition, andererseits Beispiele von Kunstwerken als „Ego Document“, in dem Biographie inszeniert und biographische Brüche bzw. private Traumata thematisiert werden. Daraus erwächst das Problem für den Biographen, bei der Lebenserzählung die inszenierten Brüche nicht selbst zur Norm zu erheben. An diesen Gedanken knüpfte Joachim Kremer (Stuttgart) in einem Vortrag über die biographische Deutung künstlerischer Krisen und deren Bewertung für das Œuvre an. Am Beispiel von Mili Balakirew wurde der Widerspruch in den Konstruktionen von Kontinuitäten und Brüchen in Biographik, Kompositions- und Rezeptionsgeschichte deutlich.

Schließlich lag der Schwerpunkt auf der Frage von Kanonisierungsprozessen, die die Genderperspektive mit einschloss. Nina von Zimmermann (Bern) thematisierte die unglückliche Liebesbeziehung der schwedischen Autorin Viktoria Benediktson zu dem dänischen Literaturwissenschaftler Georg Brandes, in deren Folge Benediktson Selbstmord beging. Die Rezeption ihrer Werke ist stets von diesem biographischen Ereignis gesteuert; ihr Beispiel zeigt, dass man sich ihrem Werk nur über die Biographie nähern kann. Dies wirft die Frage auf, ob es überhaupt möglich ist, Frauen in einen Werkkanon einzuschreiben, der vorgibt, losgelöst von der Biographie zu existieren. Susanne Klengel (Mainz) führte an unterschiedlichen Biographien der Mäzenin Viktoria Ocampo vor, welche biographischen Details in unterschiedlichen geographischen Kontexten hervorgehoben werden, was der Biographieforschung wiederum transkulturelle Kompetenz abverlangt. Monica Soeting (Amsterdam) zeigte am Beispiel der Biographie der holländischen Erfolgsautorin Cissy van Marxveldt, auf wie viele Widerstände andere Lesarten von national kanonisierten Texten stoßen können. Melanie Unseld (Oldenburg) thematisierte an den Beispielen Wolfgang Amadé Mozarts sowie Felix und Fanny Mendelssohns, wie die Biographiewürdigkeit von Künstlern im beginnenden 19. Jahrhundert am Kriterium der moralischen Bewährung gemessen wurde, welches für Komponisten in der genialischen Biographik im Verlauf des 19. Jahrhunderts zunehmend keine Rolle mehr spielte, für Komponistinnen hingegen weiterhin bestehen blieb. Nina Noeske (Hannover) stellte den Diskurs um das Organische vor, das im 19. Jahrhundert als Wertmaßstab für die Kanonisierung von Künstlern galt, allerdings Franz Liszt sowohl biographisch als auch künstlerisch abgesprochen wurde.

Christian von Zimmermann (Bern) konstatierte zum Abschluss, dass die Biographie mittlerweile Akzeptanz als historische Zugangsweise in verschiedenen Disziplinen erfahre; damit stehe sie nicht nur in Konkurrenz zu anderen Formen der Geschichtsschreibung, sondern vor allem zur Philologie, die mit ihrem Fokus auf Werkimmanenz nach dem Zweiten Weltkrieg einen zentralen Platz in den Wissenschaften eingenommen habe. Dieser Platz stehe jedoch zunehmend in der Kritik, was sich darin zeige, dass anthropologische Themen in den Wissenschaften wieder aktuell geworden seien. Damit erhalte die Biographik größere Beachtung, da sie seit dem 19. Jahrhundert als Diskursfeld für eben diese anthropologischen Fragen diene. Mit diesem positiven Ausblick auf die Chancen der Biographik schloss eine spannende Tagung, deren Ergebnisse nicht nur der Biographieforschung, sondern auch kulturwissenschaftlichen Fragestellungen in den Einzeldisziplinen wichtige Impulse liefern werden.

Prag, 29. bis 31. Mai 2009:

„Kontinuität des Wandels. Bohuslav Martinů in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts“

von Marie Louise Herzfeld-Schild, Berlin

Bohuslav Martinůs vielfältiges Schaffen in die weitgefächerte Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts einzugliedern, hat sich das Bohuslav Martinů Institut anlässlich des 50. Todesjahrs des Komponisten zur Aufgabe gemacht. Der Kongress, den Ivana Rentsch (Musikwissenschaftliches Institut, Universität Zürich), Aleš Březina und Eva Velická (beide Institut Bohuslava Martinů, Prag) in Kooperation mit dem Internationalen Musikfestival Prager Frühling veranstalteten, wollte sich dem Schaffen Martinůs ausdrücklich jenseits der ideologischen Rezeption nähern, der der Komponist immer wieder ausgesetzt war – sei es durch den Vorwurf des Neoklassizismus von Seiten der Serialisten oder der Politisierung als „amerikanischer Kapitalist“ bzw. Vereinnahmung als „Nationalist“ seitens des kommunistischen Regimes der Tschechoslowakei, dem Martinů äußerst kritisch gegenüberstand. Auch sollte besonderes Augenmerk auf die Instrumental- und Chorwerke gelegt werden, da diesen bisher bei Weitem weniger wissenschaftliche Aufmerksamkeit zugekommen ist. Um zusätzlich neue Fragestellungen und Methoden in die Martinů-Forschung einzubringen, wurden bewusst neben ausgewiesenen Martinů-Spezialisten auch Musikwissenschaftler eingeladen, die sich bisher weniger mit diesem Komponisten beschäftigt hatten.

Der Kongress wurde eröffnet von Harry Halbreich (Brüssel), der einen ersten Überblick über Martinůs Schaffen herstellte. Er unterschied zwischen Geometrie (Struktur) und Phantasie (Form) und konstatierte eine Entwicklung von der Konzentration auf die Struktur in den 1920/30er-Jahren hin zur Öffnung der Phantasie im späteren Werk. Methodischen Problemen im Zugang zu Martinůs Schaffen widmete sich Michael B. Beckerman (New York), während Thomas D. Svatos (Famagusta/Nord-Zypern) mithilfe von Biographie, Ästhetik und wissenschaftlichen Ergebnissen eine Einordnung des Komponisten in die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts vornahm.

Mit dem Problem des Nationalismus beschäftigte sich zu Beginn der nächsten Sektion Tomi Mäkelä (Halle an der Saale) anhand von Martinůs Spätwerk. Vít Zouhar (Olomouc) stellte die Chorwerke der 1940er- und 1950er-Jahre in einen politischen, ideologiekritischen Zusammenhang, während Lucie Berná (Prag) die Entstehungsgeschichte der *Feldmesse* (1939) in einen Bezug zu ihrer Rezeptionsgeschichte setzte. Danach widmete sich Eva Velická (Prag) einer ganz anderen Seite des Komponisten: Sie ging der Frage nach, ob und inwieweit Martinůs Humor sich auch in seiner Musik widerspiegelt bzw. durch welche musikalischen Mittel er sich ausdrücken konnte.

Ähnlich „unbefangene“ Themen eröffneten den nächsten Tag. Gregor Herzfeld (Berlin) spürte Einflüssen der Populärmusik und des Jazz in Martinůs Pariser Kompositionen nach und beschäftigte sich mit der Frage nach den Gründen für eine solche Zuwendung zum Populären, und Arne Stollberg (Bern) berichtete über die Rolle des Sports in der französischen Musik der 1920er-Jahre, insbesondere in Martinůs *Half-Time* (1924). Seiner Kammermusik der Pariser Zeit, ihrer „Inklusivität“ und ihrer zeit- und gattungsgeschichtlichen Einordnung widmeten sich danach Giselher Schubert (Frankfurt am Main) und Hans-Joachim Hinrichsen (Zürich).

Martinůs Klavierkonzerte lieferten Ivana Rentsch (Zürich) einen Rahmen für Reflexionen über Martinůs kompositorische Entwicklung, die sich weder in „modernen Neurosen“ noch „geometrischen“ Modellen verlieren wollte. Exemplarisch am *Harpsichord Concerto* entwickelte Brian S. Locke (Macomb/IL) Parallelen zwischen Musik und Gestaltphilosophie, ausgehend von Martinůs Essay *On the immediate message of music* (1946). Mit einem Beitrag über die Erprobung neuer instrumentaler Effekte in Martinůs konzertanter Musik der 1920er- und 1930er-Jahre beendete Daniela Philippi (Mainz) den zweiten Tag des Kongresses.

Der letzte Vormittag stand ganz im Zeichen der Symphonien. Eine Einordnung von Martinůs *Erster Symphonie* in den Kontext der französischen (Exil-)Symphonik zwischen 1930 und 1945 unternahm Jens Rosteck (Nizza). Michael Crump (Ebbw Vale/GB) stellte anhand von Martinůs

Sechster Symphonie eine Reihe von musikalischen Elementen zusammen, die als charakteristisch für die Musiksprache des Komponisten anzusehen seien. Der amerikanischen Rezeption Martinůs widmeten sich die Beiträge von Jarmila Gabrielová (Prag), die eine Reihe von Konzertkritiken der Jahre 1924 bis ca. 1960 präsentierte, und Gabriele Jonté (Hamburg), die ihr Augenmerk auf die Erfolgsgeschichten der sechs Symphonien legte.

Der Kongress schloss mit einer Sektion über die Orchesterwerke Bohuslav Martinůs. Einer kritischen Überprüfung unterzog Aleš Březina (Prag) die kompositorische Entwicklung des Komponisten, der stets auf eine fortwährende Erweiterung von Stil und Ästhetik geachtet hatte. Danach lieferte Sandra Bergmannová (Prag) einen Einblick in die persönliche Notationsweise des Komponisten und wagte Rückschlüsse auf das musikalische Denken Martinůs. Im Anschluss machte sich Francis Maes (Gent) auf die Suche nach dem Konzept hinter *Les fresques de Piero della Francesca*, und Jürgen Maehder (Berlin) betrachtete den sich immer weiter auflösenden Zusammenhang von Besetzung und Satz in Martinůs Orchesterwerk.

In der abschließenden Diskussionsrunde wurde deutlich, dass das Konzept der Veranstalter als äußerst positiv und fruchtbar angesehen wurde. Der Kongress habe sein Ziel erreicht, schon bekannte Themen neu zu beleuchten wie auch bisher unberührte Bereiche zu eröffnen.

Jyväskylä (Finnland), 12. bis 16. August 2009:

„Seventh Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music“

von Kathrin Schlemmer (Halle an der Saale), Marco Lehmann (Hannover) und Reinhard Kopiez (Hannover)

Die Konferenz der European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM), in der überwiegend Themen aus der Systematischen Musikwissenschaft angesprochen werden, findet seit 1991 alle drei Jahre statt. In diesem Jahr nahmen im finnischen Jyväskylä über 300 Forscher aus mehr als 35 Ländern teil, davon allein 40 Wissenschaftler aus Deutschland. An fünf Konferenztagen wurden in zehn Symposien und 33 thematischen Sitzungen insgesamt über 150 Vorträge gehalten und über 90 Poster präsentiert. Thematisch wurde eine große Bandbreite an Forschungsbereichen abgedeckt zu Themen wie Musikwahrnehmung und -gedächtnis, Musik und Neurowissenschaften, kognitive Modellierung, musikalische Entwicklung und Musikpädagogik, Musikperformanz, Musiktherapie, Musik und Sprache, kulturvergleichende Studien zur Musik sowie die Mensch-Computer-Interaktion.

In den Keynote-Vorträgen informierten bedeutende Forscherpersönlichkeiten über aktuelle Entwicklungen in ihrem Bereich. David Huron (Ohio) sprach über das Verhältnis zwischen Musikethnologie und Musikpsychologie und lieferte praktische Hinweise für eine mögliche Kooperation im Sinne kulturvergleichender Forschung. Tony Wigram und Lars Ole Bonde (beide aus Aalborg) berichteten über den Vorteil der Improvisation als unmittelbarem Weg emotionalen Ausdrucks in musiktherapeutischen Settings. Zahlreiche Fallbeispiele illustrierten die Ansätze der aktiven und der rezeptiven Musiktherapie. Aniruddh Patel (San Diego) führte die Zuhörer in das Forschungsprojekt der Interspezies-Rhythmusforschung am Beispiel des „tanzenden“ Kakadus „Snowball“ ein. Marc Leman (Gent) gab in seiner Keynote einen Überblick über aktuelle Projekte aus dem Bereich Mensch-Computer-Interaktion. Minna Huotilainen (Helsinki) zeigte, dass mithilfe des EEGs schon bei sehr jungen Säuglingen nicht nur Gemeinsamkeiten, sondern auch Unterschiede in der Musikwahrnehmung bzw. -bevorzugung identifiziert werden können. Gary McPherson (Melbourne) stellte in seinem Vortrag mehrere Langzeit-Forschungsprojekte mit Kindern und Jugendlichen vor.

Aus der deutschsprachigen Scientific Community kamen zahlreiche Konferenzbeiträge zu verschiedensten Themen: Reinhard Kopiez (Hannover) referierte über eine Studie zum Wohlbefinden bei links- und rechtshändigen Pianisten und widerlegte die Hypothese eines durch die Händigkeit

verursachten vermeintlichen Nachteils beim Klavierspiel. Richard Parncutt (Graz) beschäftigte sich in seinem Vortrag mit der Hypothese, dass die Tonika in der Musik ein „Zuhause“ bedeute, und versuchte damit zu erklären, warum Menschen bevorzugt tonale Musik hören. Sebastian Kirschner (Leipzig) referierte über den Einfluss gemeinsamen Musizierens auf das Hilfeverhalten bei Kleinkindern. Maria Spychiger (Frankfurt am Main) stellte in ihrem Vortrag ihr Forschungsprojekt über das musikalische Selbstkonzept sowie erste Ergebnisse vor. Daniel Müllensiefen (London) verglich in seinem Vortrag verschiedene Modelle zur mentalen Repräsentation der melodischen Kontur. Kathrin Schlemmer (Halle) organisierte ein Symposium über das absolute Gehör, in dem mehrere aktuelle Studien zeigten, dass man selbst nach 100-jähriger Forschungsarbeit noch nicht alle Geheimnisse dieser Fähigkeit gelüftet hat. In der Sitzung „Synchronization“ stellte Timo Fischinger (Kassel) sein komplexes Dual-Route-Modell der Rhythmuswahrnehmung und -produktion vor. Ein schöner Erfolg für die deutsche Delegation war, dass Timo Fischinger und Klaus Frieler (Hamburg) im Rahmen der Verleihung des Young Researcher Awards eine spezielle Würdigung für ihre Forschungsarbeiten erhielten.

Auf der Vorstandsebene der ESCOM gab es in diesem Jahr einige Veränderungen: Zum neuen Präsidenten der Gesellschaft wurde Reinhard Kopiez gewählt, als Generalsekretär fungiert nun Jukka Louhivuori (Jyväskylä). Die ESCOM-Gründerin und langjährige Generalsekretärin Irène Delière (Lüttich) verabschiedete sich aus Altersgründen aus dem Vorstand. Ihr wurde unter großem Beifall von der Society for Education, Music and Psychology Research (England) der Lifetime Achievement Award verliehen. Die Festrede hielt Graham Welch. Auf der ESCOM-Mitgliederversammlung wurde darauf hingewiesen, dass sowohl die ESCOM als auch Musica Scientiae auf vom Musik-Department der Universität in Jyväskylä neugestalteten Webseiten präsentiert werden (www.escom.org).

Insgesamt war ESCOM 2009 eine sehr lohnende Tagung, die vielfältige wissenschaftliche Anregungen bot. Die hervorragende Organisation ist Jukka Louhivuori und seinem Team von der Universität Jyväskylä zu verdanken. Die Proceedings der Konferenz sind online verfügbar unter <https://jyx.jyu.fi/dspace/handle/123456789/20138>.

Bonn, 31. August bis 2. September 2009:

„3. Beethoven-Studienkolleg: Aspekte der Beethoven-Editorik“

von Helena Schwan, Neuwied

Unter dem Thema „Aspekte der Musikeditorik“ fand im Bonner Beethoven-Haus das nunmehr dritte Beethoven-Studienkolleg für junge Musikwissenschaftler statt, welches sich in diesem Jahr musikphilologischen Fragen im Hinblick auf die Überlieferung von Beethovens Werken widmete. Neben der Vermittlung editionstechnischer Grundkenntnisse sollte für den Bezug zwischen Musikeditorik und musikalischer Praxis sensibilisiert, zu philologisch ausgerichteter Forschungstätigkeit besonders im Bereich der Beethoven-Überlieferung angeregt sowie der wissenschaftliche Austausch gefördert werden.

Nach einem einführenden Überblick über die Geschichte der Beethoven-Editorik und deren aktueller Situation zeigten die mit der Beethoven-Gesamtausgabe betrauten Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen des Beethoven-Archivs editorische Probleme auf, die unmittelbar aus der eigenen Arbeit hervorgegangen waren.

Julia Ronge stellte die Schwierigkeiten bei der Herausgabe von „Beethovens Kompositionsstudien bei Haydn, Albrechtsberger und Salieri“ vor, die vor allem darin liegen, die drei groben Arbeitsschritte Beethovens – Entwurf, Vorlagenfassung und Reinschrift – so abzubilden (unter der Vorgabe lediglich eines Zweifarbendrucks), dass die Verbesserungen durch den Lehrer und die daraufhin von Beethoven vorgenommenen Änderungen auch als solche zu erkennen sind.

Jens Dufner erläuterte in seinem Vortrag „Beziehungskonflikte. Authentische Aufführungstimmen und autorisierte Partituren“ anhand der *Sechsten Symphonie*, dass nicht notwendiger-

weise das Autograph die maßgebliche Vorlage für die Edition bildet, sondern dass vielmehr die verschiedenen Quellen in ein Verhältnis zueinandergesetzt und bewertet werden müssen, um so möglichst genau die Autorintention wiedergeben zu können.

Den zweiten Tag eröffnete Beate Angelika Kraus mit Ausführungen zu Beethovens „9. Sinfonie: Der Werktext zwischen Autograph, Stimmen- und Partiturabschriften, Stichvorlage und Druckausgabe“. Sie erörterte die Abhängig- bzw. Nicht-Abhängigkeiten der überlieferten Quellen und die daraus erwachsenden Probleme, die sich vor allem im Nachvollziehen und Beurteilen der vorgenommenen Korrekturen offenbaren. Als zusätzlich kritisch erweist sich im Falle der *Neunten Symphonie* die Textunterlegung der *Ode an die Freude*. Obwohl Beethoven selbst mehrmals nachdrücklich darauf hinwies, dass der Text so geschrieben werden solle, wie er es wolle (z. B. im Hinblick auf die Silbenverteilung), kamen Kopisten und Verleger dem keineswegs zwingend nach.

Mit „Problemen der Textüberlieferung: Korrekturen, Varianten, Textfehler“ beschäftigte sich Bernhard R. Appel. Am Beispiel des *Streichquartetts C-Dur* op. 59,3 (3. Rasumowsky-Quartett) und des Scherzos aus der *Sonate für Klavier und Violine G-Dur* op. 96,3 diskutierte er Editionsprobleme, die aufgrund von Deutungsschwierigkeiten entstehen können, und wies darauf hin, dass zwischen Materialbefunden und Auslegung zu unterscheiden sei.

Emil Platen schließlich referierte über die „Crux scheinbarer Nebensachen: Dynamik, Artikulation und weitere Interpretationsanweisungen in Beethovens letzten Streichquartetten“ und zeigte auf, dass Autorabsicht und Umsetzung durch Kopisten, Verleger und Musiker deutlich divergieren können. So führt beispielsweise die Abkürzung der Anweisung „*rinforzando*“ (als verstärktes, jeden einzelnen Ton hervorhebendes Crescendo) auf *rfz* oder *rf* zu einer Verfälschung, da lediglich eine Note betont scheint und nicht (wie vermutlich von Beethoven beabsichtigt) der gesamte Abschnitt. Mit der Zunahme an Vorschriften schränkt Beethoven zwar die Freiheiten des Interpretieren ein, liefert ihm aber zugleich anspruchsvollere Aufgaben.

Alle Referenten bezogen in ihren lebendigen und anschaulichen Vorträgen die Kollegiaten stets mit ein und erörterten gemeinsam mit ihnen mögliche Problemlösungen.

Ein weiterer Programmpunkt des Kollegs bestand in der Präsentation und Diskussion sich derzeit in Arbeit befindlicher Forschungsprojekte einiger Kollegiaten, an den sich die Vorstellung von Desideraten der Beethoven-Forschung anschloss, um so den übrigen Teilnehmern Anstöße zu eigenem wissenschaftlichen Arbeiten zu geben.

Mit einem Einblick in die Sammlungen des Beethoven-Hauses und der Präsentation ausgewählter Autographe, Handschriften und Druckausgaben durch Michael Ladenburger, Leiter des Museums und Kustos der Sammlungen, ging das 3. Beethoven-Studienkolleg ertragreich zu Ende.

Oxford, 17. Oktober 2009:

„Musical Nationalism and Modernism in Russia and Eastern Europe“

von Christoph Flamm, Saarbrücken

Die an der University of Oxford, Faculty of Music, beheimatete Russian and East European Music Study Group (REEM) ist trotz ihres britischen Kerns ein internationales Forum, das seinen prall gefüllten jährlichen Konferenztage diesmal der Frage widmete, ob und wie sich die Idee des Nationalen in der musikalischen Moderne im Osten Europas gespiegelt hat. Rosamund Bartlett (St. Antony's College) und Katerina Levidou (Christ Church) hatten hierzu Referenten aus fünf Ländern eingeladen, deren Themen einen Bogen von etwa 1900 bis 1950 und von Russland bis Griechenland schlugen.

Rutger Helmers (Utrecht) skizzierte Rimskij-Korsakovs *Zarenbraut* als ein Werk, das in vielerlei Hinsicht den nationalistischen Erwartungen nicht gerecht wird und gleichsam zwischen die Stühle fällt. Während Rimskijs auch gegen Wagner gerichtete Rückgriffe auf Fugetten etc. wie Fremdkörper wirken, machte Sergej Taneev kontrapunktische Dichte zu seinem Markenzeichen,

ohne seinen frühen Plan einer Integration von Volksliedern später einzulösen (Anastasia Belina, Leeds). Dass die Moskauer Komponistenkreise jedoch insgesamt an alternativen nationalen Konzepten arbeiteten, die stärker auf weltanschaulichen Grundlagen beruhten und hierin der russischen Literatur glichen, erwog Christoph Flamm (Saarbrücken). Christine Guillaumier (St. Andrews) präsentierte Prokof'evs stravinskijanisch-eurasische Werke *Semero ich* und *Ala i Lolli* vor dem Hintergrund seiner Korrespondenz mit Pierre Souvchinsky; Patrick Zuk (Durham) reflektierte minutiös über die so unvereinbar auseinanderklaffende modernistische und traditionalistische Schicht im Schaffen von Mjaskovskij am Beispiel der völlig vernachlässigten Vokalmusik. Dass trotz der Arbeiten von Richard Taruskin noch alternative Blicke auf Stravinskij's *Pétrouchka* möglich sind, zeigte auf sehr anregende Weise Jonathan Cross (Oxford), der die Frage nach der Bedeutung nationaler Elemente in diesem Werk neu stellte.

Die letzte Sektion verließ die russische Musik: Andrew Burgard (New York) berichtete von dem unterschiedlichen kulturellen Klima in Brno und Prag zur Zeit von Nejedlý und Janáček, je nachdem die Avantgarde zugleich einem gesellschaftlichen Fortschritt verpflichtet war oder nicht; Srđan Atanasovski (Belgrad) beschrieb die Schwierigkeiten des künstlichen Versuchs, nach Gründung Jugoslawiens für eine neue Nation eine neue Nationalmusik zu kreieren. Schließlich stellte Jim Samson (London) die Entwicklung der neugriechischen Kunstmusik in Abhängigkeit von den gezielten Initiativen der Amerikaner sowie Deutschlands nach dem Zweiten Weltkrieg dar, die teilweise noch bis heute Auswirkungen zeigen. Der eigentliche Reiz des Studientags lag nicht (nur) in der Qualität und Bandbreite der Beiträge, von denen viele direkt in Monographien münden werden, sondern an der ungezwungenen Werkstattatmosphäre, die lange und intensive Diskussionen gestattete – eine echte Scientific Community, deren Gedankenaustausch nicht nur am Büffet stattfindet.

Wien, 31. Oktober bis 2. November 2009:

„Performanz musikwissenschaftlichen Arbeitens“

von Marie-Anne Kohl (Köln/Berlin) und Angelika Silberbauer (Wien)

Ende Oktober 2009 trafen unter der Leitung von Annegret Huber (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien) und Annette Kreuziger-Herr (Hochschule für Musik und Tanz Köln) an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien Doktorandinnen und Doktoranden aus Köln, Berlin und Wien zu einer dreitägigen Tagung „Performanz musikwissenschaftlichen Arbeitens“ zusammen. Die Herkunftsländer der Teilnehmenden waren Deutschland, Österreich, Türkei, Italien, Tschechien und Ecuador.

Nach einleitender Diskussion und Standortbestimmung durch die zwei Professorinnen zum Thema „Musikwissenschaft Heute“ arbeiteten die Teilnehmenden in den vier Sektionen „Musik und Politik“, „Hausheilige“, „Meisterwerkideologie“ sowie „Institutionen“ zu Fragen, Problemstellungen und Möglichkeiten musikwissenschaftlichen Arbeitens und Handelns.

Im eröffnenden Gespräch erfolgte ein grundlegender Austausch darüber, unter welchen Perspektiven heute ein Nachdenken über Musik stattfinden kann. Mit der Lektüre von zwei Basistexten – „Gender Studies“ von Annette Kreuziger-Herr u. a. (in: dies. und Melanie Unseld [Hrsgg.], *Lexikon Musik und Gender*, in Vorbereitung, Kassel – Stuttgart 2010), der auch den Aspekt „Kritik“ beleuchtet, und „Epiphanien“ von Hans Ulrich Gumbrecht (in Joachim Küpper und Christoph Menke [Hrsgg.], *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt am Main 2003, S. 203–222), in dem die Faszination des ästhetischen Erlebens im Augenblick dargestellt wird – rückten dabei Fragen der musikwissenschaftlichen Genderforschung und der Rezeptionsforschung sowie ihre zeitgemäße Methodik in den Vordergrund.

In Sektion 1 wurden die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten einer politischen Funktion von Musik diskutiert. Als Grundlage diente ein Text von Beate Kutschke („Einführung“, in: *Neue Linke, Neue Musik: Kulturtheorien und künstlerische Avantgarde in den 1960er und 70er Jahren*,

Köln 2007, S. 9–38), in dem sie unter anderem den Begriff der „symbolisch-kognitiven Praxis“ als möglichen Bezug für die Analyse des Komplexes Musik und Politik vorschlägt. Insbesondere wurde die diesem Denkmodell zugrundeliegende Unterscheidung zwischen Alter und Neuer Linken von den Kongressteilnehmenden intensiv diskutiert.

In Sektion 2 wurden Texte von Autoren und Autorinnen hinzugezogen und besprochen, die basale Referenzen für kultur-, geistes- und sozialwissenschaftliches Arbeiten bilden. Anhand zweier Darstellungen von Pierre Bourdieu („Wie die Kultur zum Bauern kommt“, daraus: „Die drei Formen des kulturellen Kapitals“, in: Joseph Hurt [Hrsg.], *Pierre Bourdieu. Absolute*, Freiburg 2007, S. 94 f. sowie „Meditationen“, daraus: „Das symbolische Kapital“, ebd., S. 210–215) wurden die Denkmodelle des symbolischen und kulturellen Kapitals besprochen sowie Fragen nach den Möglichkeiten des eigenen Handelns und der eigenen Positionierung in Bezug auf musikwissenschaftliche Fragestellung diskutiert. Bourdieu weist darauf hin, dass symbolisches Kapital Macht verleiht, diese aber vor allem dadurch zum Ausdruck kommt, dass eine „performative Magie“ nach Vorgabe der Gesellschaft ausgeübt wird. Auch die drei Formen des kulturellen Kapitals (inkorporiertes, objektiviertes und institutionalisiertes Kulturkapital) verfügen über Autorität, die erst verinnerlicht werden muss, um wirksam zu werden. Ausgehend von Michel Foucaults *Die Ordnung der Dinge* (Frankfurt am Main ¹⁴2008, in französischer Sprache erstmals 1966) und seiner *Archäologie des Wissens* (Frankfurt am Main ¹⁷2003, frz. 1969) wurde diskutiert, wie sich diskursanalytische und wissenschaftsarchäologische Ansätze als musikwissenschaftliches und musikanalytisches Arbeiten praktizieren lassen.

In Sektion 3 wurde ausgehend von Annegret Hubers Thesen („Meisterinnenwerke und Meisterwerkanalyse. Überlegungen zum Musikanalysieren in kulturwissenschaftlichen Kontexten“, in: *History/Herstory*, Köln 2009, S. 125–139) über den Begriff des Meisterwerks nachgedacht. Alternative, unserer Zeit gemäße Lesarten sind erforderlich, eine kritische Hinterfragung der gegenwärtigen Methoden ist unumgänglich, um den Mythos der Strukturbeschaffenheit normativer Kriterien des Meisterwerks aufzubrechen. Die scheinbare Objektivität von Musikanalyse soll hiermit dekonstruiert werden. Des Weiteren wurde diskutiert, inwiefern bestimmte Arten, Musikanalyse zu denken, eng mit dem Geniekonzept verbunden sind.

Sektion 4 behandelte die in- und exklusiven Funktionen, Formierungen und das Selbstverständnis von Institutionen wie Universität und Theater sowie ihre Bedeutung und Aufgaben in der Gesellschaft, in der sie existieren. In zwei polarisierenden Positionen wurden Institutionen einerseits als freie Orte der gesellschaftlichen Selbstverständigung gedacht, andererseits als durch Machtverhältnisse diskursiv formierte Orte, die die Möglichkeit von Missbrauch per definitionem in sich tragen.

Als Fazit der Tagung wurde die Notwendigkeit bestätigt, kulturwissenschaftliche Begriffe und Werkzeuge in musikwissenschaftliches Arbeiten mit einzubeziehen, die notwendige Dekonstruktion unzeitgemäßer Begriffe einzuleiten und dabei Metaebenen und eigene Positionen mitzureflektieren.

Unter dem Schlagwort „Reisen bildet“ erläuterte Kreuziger-Herr abschließend, inwiefern im internationalen Vergleich unterschiedliche Diskussionen und Analysen im Mittelpunkt aktueller Musikforschung stehen können: Andere Kontexte werfen andere Fragen auf und können einander nur bereichern. Eine Fortsetzung der Bestandsaufnahme ist bereits in Planung; im Mittelpunkt wird dann eine Standortbestimmung der Musikwissenschaft 2010 stehen – anhand herausragender Publikationen und aktueller Forschungsprojekte, die alle kulturwissenschaftlich zu verorten sind.

Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht

Abkürzungen: BS = Blockseminar, GS = Grundseminar, HS = Hauptseminar, Koll = Kolloquium, OS = Oberseminar, PR = Praktikum, PS = Proseminar, S = Seminar, Ü = Übung, V = Vorlesung

Angabe der Stundenzahl in Klammern, nur wenn diese von der Norm (2 Stunden) abweicht.

In das Verzeichnis werden nur noch Lehrveranstaltungen derjenigen Hochschulen aufgenommen, an denen es einen Studiengang Musikwissenschaft mit einem akademischen Abschluss gibt. Ebenso entfallen Angaben zu Diplomanden- und Dissertantenseminaren sowie Kolloquien ohne nähere inhaltliche Bestimmung.

Nachtrag Wintersemester 2009/2010

Augsburg. Stefanie Bilmayer-Frank M. A./Prof. Dr. Johannes Hoyer: S/HS: Musikwissenschaft im Kontext: Musikwissenschaft in Museen – Fugger, Welser und die Musik ihrer Zeit. □ Prof. Dr. Johannes Hoyer/Dr. Erich Tremmel: Musikgeschichte I: Haupt- und Nebenwege vom Mittelalter bis zum 20. Jahrhundert – PS: Musikgeschichte II: Musikerreisen in Beispielen aus dem 15. bis 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Johannes Hoyer: PS: Analyse I: Volkslied – Kunstlied II – PS: Analyse II: Musik der Renaissance – S/Ex: Musikgeschichte vor Ort: Regensburg: Hofkapelle Thurn und Taxis – Proskebibliothek (15.–19. Jahrhundert; Cäcilianismus) – Dom und Alte Kapelle – Hochschule für Kirchenmusik. München: Instrumentensammlung Stadtmuseum, Jüdisches Museum (1/2). □ Dr. Erich Tremmel: Ü: Grundlagen der Musikwissenschaft.

Eichstätt. Nevzat Çiftçi: S: Dichtersänger im interkulturellen Vergleich. □ Li Ma: S: Musikkulturen in Ostasien. □ Rudolf Pscherer: S: Musikgeschichte. □ Prof. i. K. Dr. Kathrin Schlemmer: S: Einführung in die Musikpsychologie – Koll: Aktuelle Forschung in Systematischer Musikwissenschaft – Musikalische Akustik. □ Michael Simon: Ü: Einführung in die Arbeit im MIDI-Labor (MIDI-Führerschein). □ Dr. Iris Winkler: S: Musikmetropolen einst und jetzt – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Apl. Prof. Dr. Günther Wirsching: Ü: Grundlagen empirischer Forschungsmethoden.

Detmold/Paderborn. Dr. Cornelia Bartsch: S: Sofia Gubaidulina, Arvo Pärt, Alfred Schnittke, Viktor Suslin u. a.: Inoffizielle Musik in der Sowjetunion und ihre Wege zum Publikum. □ Dr. Irmlind Capelle: S: Passionsvertonungen von den Anfängen bis Johann Sebastian Bach – S: Musikwissenschaftliche Praxis: Schreiben und Redigieren von Einführungstexten zu Instrumentalmusik der Klassik und der Romantik. □ Prof. Dr. Heiner Gembris: S: Grundlagen musikalischer Begabung und Entwicklung – S: Musikalische Fähigkeiten und ihre Entwicklung. □ Stephanie Forge: S: „Kill 'em All“? Analyse des Aggressionspotenzials von Popmusik und Medien. □ Dr. Nils Grosch: S: Sozialgeschichte des Tango. □ Dr. Corinna Herr: S: Hohe und tiefe Stimmen in der Popmusik (von Madonna bis Mika). □ Stella Adriana Kaczmarek: S: Ausgewählte Aspekte des Musizierens. □ Prof. Dr. Thomas Krettenauer: S: Musik lernen – Musik vermitteln: Eine Einführung in musikpädagogische Grundfragen und Perspektiven – S: Didaktik des Musiktheaters. □ Stephan Reinke M. A.: S: „Glücklich ist, wer vergisst ...“ – Kulturelle Bedeutung und soziale Funktion der Operetten von Johann Strauß. □ Dr. Jeroen van Gessel: S: Franz Liszt: Ein Leben in der Musik.

Hamburg. Jun. Prof. Dr. Tobias Janz: Symp: Siegfried Symposium (1) – eLearning-Kurs: Notensatz mit dem Computer. □ In der *Historischen* und in der *Systematischen Musikwissenschaft* entfiel Clemens Matuschek: Ü: Schreiben über Musik (2).

Köln. Hochschule für Musik. Prof. Dr. Arnold Jacobshagen: HS: Gustav Mahler und die Symphonie um 1900.

Mainz. Dr. Thorsten Hindrichs: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft Kurs B. □ Prof. Dr. Ursula Kramer: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft Kurs A. □ Laura Möckli M. A.: PS: Notwendige Frivolität. Ein Blick in die Verzierungspraxis des 19. Jahrhunderts. □ Dr. Peter Niedermüller: Ü: Das Verhältnis von Musik und Schrift im 19. und 20. Jahrhundert. □ Dr. Berthold Over: PS: Oper für alle. Geschichte der Oper im 17. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Klaus Pietschmann: Frankoflämische Musiker in Italien: Kulturtransfer in der Renaissance – S: Oper in Wien um 1800 – PS: Frankoflämische Musiker in Italien: Kulturtransfer in der Renaissance (begleitend zur Vorlesung) – PS: Händel-Forschung – Fragestellungen und Methoden.

Potsdam. Dr. Markus Böggemann: S: Die Wiener Schule: Schönberg, Berg, Webern – S: Musik und Bilder – Musik nach Bildern. □ Prof. Dr. Tobias Lettl: Urheberrecht. □ Dr. Karsten Mackensen: S: Identität und Ideologie: Musikkonzepte der europäischen Aufklärung. □ PD Dr. Rüdiger Pfeiffer: S: Zur Geschichte und Ästhetik der Oper: Verismo und Literaturoper des ausgehenden 19. Jahrhunderts. □ PD Dr. Rebekka Sandmeier: „tönend bewegte Form“ oder Tondichtung? Die Symphonie im 19. Jahrhundert – S: John Dowland, Sting und Hille Perl. Zur Aneignung „alter Musik“ im 21. Jahrhundert – S: Weltendrama und Zukunftsmusik: Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen* – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft.

Saarbrücken. Wolfgang Bogler: Ü: Strukturen und Arbeitsweisen im Projektmanagement: Berufspraktisches Know-how. □ PD Dr. Markus Waldura: PS: Die Sonatenform im Werk Robert Schumanns.

Stuttgart. Musikhochschule. Dr. Jochen Bonz: HS: Pädagogik der Populärmusik. Kulturwissenschaftliche Grundlagen.

Sommersemester 2010

Augsburg. Stefanie Bilmayer-Frank M. A.: S: Musikaliendruck und -vertrieb im 16. Jahrhundert. □ Hans Ganser M. A.: S: Claudio Monteverdi (1567–1643) und seine Zeit. □ PD Dr. Johannes Hoyer: S/HS: Musik und Musikgeschichte in der Ausstellungs-, Museumsdidaktik und -Pädagogik. □ N.N.: Epochengrenzen in der Musikgeschichte – S: Die Passionen von Johann Sebastian Bach: Entstehung, Kontext, Aufführungspraxis – S: Interdisziplinäres Arbeiten in der Musikwissenschaft – PS: Analyse: Zitat und Anspielung – Koll: Aktuelle Forschung (für Magistranden und Doktoranden) (1). □ PD Dr. Erich Tremmel: S: Musikikonographie.

Basel. Prof. Dr. Margaret Bent: PS: Humanisten, Sänger, Gönner und Anstalten im Veneto des frühen 15. Jahrhunderts – S: Requiem um 1500. □ Dr. Christine Fischer: V mit Koll: Geschlechter und ihre Rollen im Musiktheater. □ PD Dr. Martin Kirnbauer: V mit Ü: Die Entdeckung der Chromatik im 16. Jahrhundert – Ü: Notre Dame. □ Dr. Doris Lanz: PS: Techniken, Terminologie, Notation der neuen Musik. □ Dr. Michael Kunkel: Ü: Die Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt (in Zusammenarbeit mit der Hochschule für Musik). □ Dr. Dominique Müller: PS: Der musikalische Satz vom 14.–16. Jahrhundert (Satzlehre I). □ Dr. Matteo Nanni: PS: Mensuralnotation (Paläographie II) (gem. mit Andreas Baumgartner M. A.). □ Dr. Simon Obert: Songwriting in den 1960er-Jahren. □ Prof. Dr. Matthias Schmidt: V mit Ü: Mozart im Kino. – S: Theodor W. Adorno: *Philosophie der neuen Musik* – Ü mit Exk.: Von Monteverdi bis Nono: Musikalische Gedächtnisorte in Venedig – Ü: 100 Jahre Musikwissenschaft an der Basler Uni (II) (gem. mit Dr. Simon Obert). □ Balz Trümpy: PS: Harmonielehre II. □ PD Prof. Dr. Joseph Willmann: V mit Ü: Musik im Mittelalter. □ Lic. phil. Lena-Lisa Wüstendörfer: PS: Beethovens Symphonien. Fragen der Aufführungspraxis und Interpretationsforschung.

Bayreuth. Prof. Dr. Thomas Betzwieser: Konzepte des Medialen in der Musik nach 1960 – S: Opernästhetik des 18. Jahrhunderts – S: Chr. Gluck und der europäische Bühnentanz – Musik- und Theaterwissenschaftliches Kolloquium (gem. mit Prof. Dr. Anno Mungen). □ Dr. Andreas Münzmay: S: Komponierende Dichter – dichtende Komponisten. Librettistik und Opernkomposition um die Mitte des 19. Jahrhunderts: Wagner, Schumann, Berlioz □ Lehrbeauftragt. Yuliya Shein M. A.: PS: Methoden der Opernanalyse. □ Dr. Christine Siegert: S: Interpretationsanalyse: Händel-Opern. □ Dr. Sebastian Werr: Einführung in die musikalische Analyse. Die Symphonie im 19. Jahrhundert. □ Lehrbeauftragt. M. Zdralek: Ü: Partiturlesen.

Bayreuth. Musiktheaterwissenschaft. Dr. Rainer Franke: PS: Musiktheatrales Repertoire – Ü: Audiovisuelle Präsentation musiktheatraler Werke – PS: Die Operette: Traditionen dieser „unerhörten Kunst“ und ihre Einflüsse auf das unterhaltende Musiktheater. □ Melanie Fritsch: PS: „[...] man das der welt zu gut vnd andacht woll spielen mag“ – Das geistliche Spiel im Mittelalter – Ü: „Klarheit ist die Höflichkeit des Kritikers“. Wie schreibe ich eine Rezension? □ Ulrike Hartung: S: Mediatisierte Aufführung: Musiktheater transmedial. □ PD Dr. Manuela Jahrmärker: S: Eine Partitur, viele Werke: Mozart-Inszenierungen im Vergleich. □ Prof. Dr. Martina Leeker: PS: Intermediale Performances. Inszenierungs- und Aufführungsanalyse II – Ü: Wissen – Performance – Web 2.0. Werkstück – Digitale Medien – S+Ü: Projekte im Digitalen Studio, Medien – Performance – Kunst. □ Prof. Dr. Anno Mungen: S: Jahrhundertstimmen – Ü: Kunst der Rede, Kunst der Überzeugung – S/Koll: Methoden der Musiktheaterwissenschaft – Koll: Methoden der Analyse von Musik und Performance. □ N. N.: Subjektkonstitution im bürgerlichen Theater – PS: Theater – Ritual – Fest. Lebensreform und Theater der Jahrhundertwende (1900) – S: Festival dramaturgie. Planung, Finanzierung und Konzeption. □ Dr. Thomas Steiert: Pros: Das mittlereuropäische Theater der 1920er-Jahre – PS: Inszenierungsanalyse. □ Klaus Wolf: Ü: EDV und Multimedia. □ Dr. Saskia Woyke: S: Musiktheater in Venedig von 1600 bis heute.

Berlin. Freie Universität. Prof. Dr. Bodo Bischoff: S: Tonsatz 2. Vokalpolyphonie des 16. und 17. Jahrhunderts/Gehörbildung – S: Tonsatz 2. Tonalität und Modulation. Probleme der funktionalen Harmonik/Gehörbildung – S: H. Chr. Koch, *Versuch einer Anleitung zur Komposition*/Einführung in die Kompositionsmodelle der Klassik – S: Tonalität, Atonalität, Dodekaphonie. Analyse von Klavierwerken der Neuen Wiener Schule. □ Priv.-Doz. Dr. Michael Custodis: HS: Klanginszenierungen/Rauminstallationen (gem. mit Prof. Dr. Doris Kolesch). □ Dr. Gregor Herzfeld: S: John Cage und Morton Feldman – S: Sinfonische Dichtungen und gedichtete Sinfonien. □ Prof. Dr. Jürgen Maehder: S: Pierre Boulez. *Écrits théoriques* – Dramaturgie der europäischen Oper des 20. Jahrhunderts II. 1950–2000 – Die Inszenierung der europäischen Oper des 20. Jahrhunderts II. 1950–2000. □ PD Dr. Michael Maier: S: „Warum hat der Mensch zwei Ohren?“ Stationen in der Theorie-Geschichte der akustischen und musikalischen Wahrnehmung. □ PD Dr. Andreas Meyer: S: Populäre Musik und Mediengeschichte. □ Prof. Dr. Albrecht Riethmüller: S: Musik. Lokal, regional, national, global – S: Schriften zur Musikästhetik im 20. Jahrhundert – Musik, Film, Komödie. □ Prof. Dr. Gert-Matthias Wegner: S: Musik. Lokal, regional, national, global – Musik in Stadtraum und Ritual.

Berlin. Humboldt-Universität. Prof. Dr. Tim Carter: Claudio Monteverdi (1567–1643): From Renaissance to Baroque. □ Prof. Dr. Dr. h.c. Hermann Danuser: Selbstreflexion der Musik – Positionen und Stationen – S: Metaoper und Metamusik – S: Rätselkanons enträtselt (15. bis 20. Jahrhundert; gemeinsam mit Ullrich Scheideler) – Koll: Selbstreflexion in Neuer Musik – Boulez, Ligeti, Rihm, Lachenmann, Ferneyhough. □ Lutz Fahrenkrog-Petersen: S: Aktuelle Strömungen in der Neuen Musik (gem. mit Michael Wertmüller). □ Dr. Gisa Jähnichen: S: Musikproduktion und Ethnisierung globaler Konflikte. □ Prof. Dr. Christian Kaden: Musik der griechisch-römischen Antike – S: Denken in Musik, Denken über Musik während des europäischen Mittelalters – S: Musik und Kosmos – Koll: Forschungsseminar Musiksoziologie. □ Dr. Tobias Robert Klein: S: African Music – A Social and Intellectual History. □ Prof. Dr. Reiner Kluge: S: Angewandte Statistik anhand von Beispielen für GeisteswissenschaftlerInnen. □ Matthias Lewy: S: Weltmusik zwischen Markt und Politik (gem. mit Glauca Peres da Silva). □ Dr. Carlo Nardi: S: Popular music and technology. □ Jens Gerrit Papenburg: S: Rock'n'Roll. Medien und musikalische Praxis in den 1950er-Jahren. □ Dr. Tobias Plebuch: S: Musician Films. □ Prof. Dr. Gerd Rienäcker: Grundrisse einer Geschichte der Instrumentation – S: Johann Strauß *Der Zigeunerbaron*. Operette und/oder Große Oper? □ Dr. Ullrich Scheideler: Ü: Konzeption und Erstellung einer Datenbank musikalischer Modelle, Techniken und Stile (gem. mit Erik Krummbach). □ Dr. Boris Voigt: S: Die Musik im Denken Claude Lévi-Strauss' – zugleich eine Einführung in die strukturelle Anthropologie der Musik – S: Musik und Kollektivität. Musik als Medium von „Wir-Absichten“ und „Wir-Gefühlen“. □ Prof. Dr. Peter Wicke: Kulturhistorische Aspekte populärer Musikformen – S: Popmusik, Sexualität und Gender – S: Heroes & Villains – Popmusik-Geschichte(n) zwischen Konstruktion und Dokumentation – S: Plattenfirmen und Tonträgermarkt in der Bundesrepublik Deutschland – Koll: Forschungskolloquium „Popmusik“.

Berlin. Universität der Künste. PD Dr. Christa Brüstle: Musik und Industrialisierung im 19. und 20. Jahrhundert – PS: Einführung in die Musikwissenschaft: Orlando di Lasso – HS: Neue Musik in Berlin: KomponistInnen, Konzerte, Kulturpolitik. □ PD Dr. Michael Custodis: PS: Klassikadaptionen in Rock, Pop und Electronica. Eine aktuelle Übersicht. □ Axel Fischer: PS: Johann Nikolaus Forkel und die Wurzeln der Musikgeschichte. □ Prof. Dr. Susanne Fontaine: HS: Musik und Zeit (gem. mit Prof. Dr. K. Lüdeking) – HS: Hausmusik. □ Dr. Silja Haller: PS: Mahler-Rezeption im Wandel der Jahrzehnte (Lektüre-Seminar). □ Susanne Heiter: PS: Musikwissenschaft für Musiker. □ Cordula Heymann-Wentzel: PS: Farben und Klänge. □ Claudia Knispel: PS: Weltliche Liedkunst im Mittelalter. □ Dr. Philine Lautenschläger: PS: Paul Hindemith – PS: Alte Kokotte versus bescheidenes Mädchen? Italienische und französische Musik 1700–1730. □ Dr. Christine Mast: PS: Musik und Religion im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. em. Peter Rummenheller: Von Richard Wagner bis Arnold Schönberg. Musik- und Kulturgeschichte von 1850 bis 1950. □ Prof. Dr. Dörte Schmidt: Was ist Barock? Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts – HS: New Music in America und der europäische Blick über den Atlantik im 20. Jahrhundert – HS: Image and Sound. Die Filme von Jean-Luc Godard (gem. mit Prof. Dr. Tanja Michalsky). □ Michael O'Toole: PS: Musikethnologie der musikalischen Metropolen.

Musiktheorie. Prof. Dr. Patrick Dinslage: HS: Zwei Klavierkonzerte in a-Moll: Robert Schumann op. 54 (1841–45) und Edvard Grieg op. 16 (1868/69). Werkanalyse und Interpretation – HS: Robert Schumann und seine Kammermusik: Schumanns Kammermusikjahr 1842. Kompositionsgeschichte und Werkanalyse – HS: Struktur, Klang, Verlauf. Höranalyse klassischer und romantischer Musik. □ Dr. Ellinore Fladt: HS: Haydn, Mozart, Beethoven: Instrumentalwerke in exemplarischen Analysen. □ Prof. Dr. Hartmut Fladt: HS: Modales Komponieren im 20. Jahrhundert.

Bern. PD Dr. Therese Bruggisser-Lanker: Pros: Bachs Kantaten. □ Prof. Dr. Anselm Gerhard: Die französische Oper von den Anfängen bis 1789 – PS/HS: Bedřich Smetana und die tschechische Oper – GS: Einführung in die Musiktheaterwissenschaft. □ N. N.: Spanien in der Musikgeschichte – PS/HS: Frühe Instrumentalmusik (bis 1700) – PS/HS: Musikdruck von den Anfängen bis zur Lithographie. □ Dr. Ivana Rentsch: Pros/HS: Bedřich Smetana und die tschechische Oper. □ Dr. des. Sarah Ross: PS/HS: Eine Einführung in jüdische Musiktraditionen: Von Nusach bis New Pop. □ Dr. Arne Stollberg: PS/HS: Filmmusik – GS: Musikgeschichte in Beispielen. □ Prof. Dr. Britta Sweers: Europäische Musiktraditionen – PS/HS: Die Stimme im Kontext verschiedener Kulturen – PS/HS: Musik und Religion: Lateinamerika.

Bonn. Prof. Dr. Erik Fischer: S (Bachelor-Minor): Musik in intermedialen Zusammenhängen (Musikvideos) – HS: Grundfragen der Musik- und Kultursoziologie – OS: Deutsche Musikkultur im östlichen Europa (II): Das immaterielle Kulturgut Musik im Spannungsfeld von ‚Lebenswelt‘ und ‚Monument‘. □ Dr. Horst-Willi Groß: S/Ü (Master): Archiv von Formen und Satztechniken. □ Dr. Volkmar Kramarz: S/Ü (Bachelor-Minor): Sound Design im Kontext der Gegenwartskultur – S (Master): Einführung in die Sound Studies (Teil II) – S (Master): Klangkörper und Klangräume (Teil II). □ Prof. Dr. Emil Platen: V: N. N. □ Prof. Dr. Bettina Schlüter: S (Master): Wissenschaftstheorie – HS: Die Geschichte der Beethoven-Rezeption – HS: Musikalische Repräsentationen der Shoa. □ Stephan Schmitz M. A.: Ü (Bachelor-Minor): Musikalische Satztechnik und Analyse.

Bremen. Prof. Dr. Veronika Busch: S: Grundfragen der Musikästhetik. □ Prof. Dr. Veronika Busch/Friedemann Lenz: PS: Qualitative und quantitative Methoden der Musikforschung. □ Prof. Dr. Veronika Busch/N.N.: P: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft. □ Dr. Christian Höltge: S: Musikvermittlung und Musikerwartung. □ Dr. Andreas Lüderwaldt: S: Grundfragen der Musikethnologie. □ N. N.: Ü: Formenkunde/Analyse – Ü: Geschichte der Musiktheorie. □ Ezzat Nashashibi: Ü: Praktisches computergestütztes Arrangieren – Ü: Sound-Editing: Aufnahme, Bearbeitung und Erfindung von Geräuschen – Ü: Musik und Medien: Basis – Ü: Offene Arbeit

im Tonstudio – S: Stummfilmbegleitung. □ Dr. Frank Nolte: S: Musik und Gesellschaft: Gesellschaftsutopien im Werk Richard Wagners. □ Prof. Dr. Ulrich Tadday/Johanna Steiner: S: Maurice Ravel: Leben und Werk – S: Interpretationsseminar Maurice Ravel. □ Prof. Dr. Ulrich Tadday: S: Musikstadt Venedig I – S: Musikstadt Venedig II – S: Von Mozart zu Madonna: Zur Kulturgeschichte der Popmusik.

Bremen. *Hochschule für Künste.* Veronika Greuel M. A.: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Greta Haenen: Musikgeschichte II – S: Quellenkunde. □ Prof. Dr. Michael Zywiets: Musik an den Höfen der Weserrenaissance – S: Musik am Bremer Dom im 20. Jahrhundert – S: Cristóbal de Morales – HS: Mendelssohns Oratorien.

Detmold/Paderborn. Dr. Michael Ahlers: S: Create Music OWL: Radio, Live und Web – S: Songwriting und Arrangement. Formeln, Wege und Techniken. □ Dr. Markus Bandur: S: Filmmusik. □ Prof. Dr. Heiner Gembris: S: Aktuelle Themen der Musikpsychologie und der Musiksoziologie – S: Einführung in die musikalische Rezeptionsforschung – S: Musikalische Entwicklung in der Lebenszeitperspektive – S: Musikalische Begabung: Theoretische Modelle, Diagnose und Fördermöglichkeiten. □ Prof. Dr. Rebecca Grotjahn: HS: Schumann: Zyklen für Klavier, mit und ohne Gesang – S: Analyse II – Ü: BA/MA-Projekt (gem. mit Marleen Hoffmann) – S: Sängerinnengeschichte(n). □ Dr. Hans-Joachim Heßler: S: Frank Zappa: Zwischen Rhythm'n Blues und Neuer Musik. □ Andreas Heye: S: Musik im sozialen Kontext. Eine wissenschaftliche Projektarbeit – S: Musik zwischen Therapie und Pädagogik. □ Prof. Dr. Christoph Jacke: S: Aus- und Enddifferenzierungen: Jugend-Sub- und Mainstreamkulturen in der Popmusik – S: Identität, Image und Selbst: Konstruktionen von Prominenz und Stars im Pop. □ Stella Kaczmarek: S: Lernstrategien im Musikunterricht. □ Olaf Karnik: S: Aktueller Musikjournalismus zwischen Print und Internet – S: Artikel und Interviews – S: DJ's, Digger, Blogger und Plattenläden – S: Rhythmus und Sounds. □ Prof. Dr. Werner Keil: Musikgeschichte II – HS: Musik und Verstehen – S: Quellentexte zur Musikästhetik und Musiktheorie II – S: Schuberts Kammermusik. □ Dr. des. Johannes Kepper: Ü: Notation und Edition neuerer Musik. □ Prof. Dr. Thomas Krettenauer: Geschichte der populären Musik II – S: (Pop)Musikvermittlung im didaktischen und medialen Kontext – S: Musik und Interkulturalität – S: Grenzgänge(r), Wahnsinn, Extase und Genialität als Motiv in der Musik und Literatur. □ Prof. Dr. Annegrit Laubenthal: HS: Komponieren vor 1900 – S: Expressionismus und Neue Sachlichkeit – S: Musikgeschichtsschreibung – S: Reisewege als Thema der Musikgeschichte. □ Ulrich Lettermann: S: Didaktische Modelle für den Musikunterricht – S: Lehrerpersönlichkeit im Musikunterricht – Praxis des Musikunterrichts: Musik und Sprache. □ Dr. des. Stefanie Rauch: S: Der musikalische Schaffensprozess: Wie entsteht ein Werk? – S: Richard Wagner: Werk und Wirkung. □ Prof. Martin Christoph Redel: Musik im 20. und 21. Jahrhundert. □ Dr. des. Stephan Reinke: S: Liebestod und Schwarze Flagge. Richard Wagners *Tristan und Isolde*. □ Dipl. Wirt.-Inf. Daniel Röwenstrunk: Ü: Digitale Präsentation. □ Dr. Boris von Haken: S: Moderne und Pluralität: Kompositionen für das Musiktheater 1900–1914.

Dortmund. Dr. Thomas Erlach: S: Musiktheaterpädagogik – S: Orff als Musiker und Pädagoge – S: Hören lernen. □ Dipl. päd. Reinhard Fehling: S: Schema F? Kompositionen für die Schule zwischen Klischee und Idee – S: Zwischen den Zeilen: Wie, wo und was Musik mehr sagen kann als Worte – S: „Wo man singt ...“ Zur Theorie und Praxis des Singens – S: „Sing mir dein Lied!“ Lieder aus der Heimat ausländischer Schüler. □ Prof. em. Dr. Martin Geck: S: Schumanns Klavierlieder. □ Alexander Gurdon: S: Projekt Musikmanagement und Konzertorganisation: Von der Idee bis zur Aufführung. □ Prof. Dr. Eva-Maria Houben: S: Analyse: Das klassische Streichquartett – S: Komposition: Klangkunst, Installation, Klangplastik, Klangskulptur – S: Klangkunst im Kontext der Gegenwartsmusik – S: Tonsatz: Olivier Messiaen. Technik seiner musikalischen Sprache. □ Prof. Dr. Noltze: S: „Liebestode“ bei Wagner und Verdi – S: Musik und Medien – V: Musikgeschichte II – S: Radioworkshop „Terzwerk“. □ Dr. Klaus Oehl: S: Analyse: Mozarts und Wagners Ouvertüren – S: Mozarts Wiener Jahre – S: *L'italiano musicale*. Italienisch für Musiker. □ Dr. Wilfried Raschke: S: Stomp – S: Aktuelle Strömungen des Jazz – S: Hip-Hop in Theorie und Praxis – S: Musikalische Regionaltopographie. □ Prof. Dr. Günther Rötter: PS: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft – S: Musik und Natur – S: Neue Forschungen zur Musikpsychologie in Internationalen Fachzeitschriften – S: Bewegungskomposition und Improvisation. □ Prof. Dr. Mechthild von Schoenebeck: S: Musikdidaktische Kompositionen – S: Musical in der Schule. □ Burkhard Sauerwald: S: Wissenschaftliches Schreiben nicht nur für die Schublade. Musik-Artikel für Wikipedia. □ Dr. Christina Stahl: S: Geschichte des Musikjournalismus. □ Prof. Dr. Michael Stegemann: Musikgeschichte I – S: Geschichte der ungarischen Musik – S: Maurice Ravel – S: Interpretationsforschung: Meisterwerke des 20. Jahrhunderts.

Dresden. *Technische Universität.* Dr. Katrin Bemann: Ü: Musikmanagement. □ Prof. Dr. Manfred Fechner: HS: Editionspraxis. □ Jana Friedrich M. A.: Ü: Sprechen über Musik. □ Dipl. paed. Bernhard Hentrich: HS: Historische Instrumentenkunde. □ PD Dr. Jörn Peter Hiekel: Ü: Schreiben über Musik. □ Christoph Koop M. A.: HS: Notationskunde/Paläographie (gem. mit Thomas Kübler M. A.). □ Dr. Beate Kutschke: S: Kulturwissenschaftliche Methoden in der Musikwissenschaft I. □ Dr. Wolfgang Mende: Ü: Lektüre Musikwissenschaftlicher Texte. □ Prof. Dr. Hans-Günter Ottenberg: Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts – S: Exemplarische Studien zur Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts – S: Einführung in die musikalische Regionalkunde – HS: Musikgeschichte.

Dresden. *Hochschule für Musik.* Robert Bauer: Jazzgeschichte. □ Prof. Dr. Manuel Gervink: Musik des 19. Jahrhunderts, Teil 2 – HS: Filmmusik II (Filmmusik ab 1960) – Musikgeschichte 2: Musik bis ca. 1730 (Schulmusik Bachelor) – Musikgeschichte 6: Musik 1950–2000 (Schulmusik Bachelor). □ Prof. Dr. Michael Heinemann:

HS: Robert Schumann: Das Klavierwerk – HS: Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal – HS: Beethovens Spätwerk – Musikgeschichte 4: Musik bis 1900 (Schulmusik Bachelor). □ Prof. Dr. Matthias Herrmann: Musikgeschichte bis 1800, Teil 2 – Europäische Musikgeschichte. Ein Überblick, Teil 2 – HS: Heinrich Schütz und die Musik des 17. Jahrhunderts – HS: Robert Schumann. Wechselbeziehungen zwischen Biographie und Werk. □ Prof. Dr. Jörn Peter Hiekel: Musikgeschichte im 20. Jahrhundert, Teil 2 (1945–2010) – S: Musikgeschichte der DDR – HS: Musiktheater heute (gem. mit Prof. Dr. W. Lessing). □ Sascha Mock: Stilkunde Rock/Pop. □ Dr. Stephan Riekert: HS: Musikrecht und Musikwirtschaft – Existenzgründung und Existenzsicherung als Musiker. □ Dr. Johannes Roßner: HS: Aspekte der englischen Musikgeschichte – Komponisten und ihr Werk in der europäischen Musikkultur – HS: Die Bearbeitung musikalischer Werke – sinnvolle Interpretation oder fragwürdiges Experiment? Komponisten und ihre Bearbeitungen musikalischer Vorlagen.

Düsseldorf. Prof. Dr. Andreas Ballstaedt: BS: Schostakowitsch-Analysen – Musik des 15. und 16. Jahrhunderts – AS: Filmmusik-Theorie. □ Dr. Michael Geuting: AS: Neue Orgelmusik – AS: Sprache und Sprechen in der Musik seit 1960. □ Dr. Achim Heidenreich: AS: The United Jazz and Rock Ensemble. □ Dr. Manfred Heidler: Focus Bläsermusik – Militärmusikgeschichte. □ Prof. Dr. Dr. Volker Kalisch: BS: Zur Kammermusik Schuberts und Schumanns – AS: Musik bei Festen und Feiern: Fest- und Feiernmusik – AS: Kunst- und Kulturkritik im 19. Jahrhundert (gemeinsam mit Prof. Dr. Bernd Kortländer). □ Dr. Heiner Klug: BS: Rationale Grundlagen der Musik. □ Prof. Dr. Gustav-Adolf Krieg: AS: Die Kirchenmusik der ersten Moderne. □ Dr. Uwe Pätzold: AS: Gold Coast Slave Ship Bound To Cotton Fields. Die Wege und Kulturen des Blues. □ Dr. Yvonne Wasserloos: BS: Musik fürs Auge. Über Musik schreiben – AS: Ringvorlesung: MUSIK – MACHT – STAAT in der Neuzeit (gem. mit PD Dr. Sabine Mecking) – AS: Das expressionistische Jahrzehnt 1910–1920 (gem. mit Dr. Karin Füllner).

Eichstätt. Nevzat Çiftçi: S: Musikinstrumente der Welt. □ Li Ma: S: Musik im kulturellen und interkulturellen Kontext. □ Prof. i. K. Dr. Kathrin Schlemmer: S: Musikalische Entwicklung – Wo arbeiten Musikwissenschaftler und Musikpädagogen? Berufsfeldorientierung mit Berufspraktikern – Ü: Empirische Forschung in der Musikwissenschaft – Lektüre aktueller Forschung in der Systematischen Musikwissenschaft – Gehörbildung II. □ Dr. Iris Winkler: S: Musikgeschichte – Der gregorianische Choral. Überlieferung, Rezeption und Gegenwart.

Essen. Folkwang-Hochschule. Prof. Dr. Norbert Abels: S: Dramaturgie. □ Prof. Dr. Matthias Brzoska: S: Programmmusik im 19. Jahrhundert – S: Beethovens Klaviersonaten – S: Die Motette in Mittelalter und Renaissance – S: Operninszenierungen vom 16. bis 19. Jahrhundert. □ PD Dr. Stefan Drees: S: Zur Interpretations- und Rezeptionsgeschichte von Robert Schumanns sinfonischen Werken – S: Musikkritik in historischer Perspektive. □ Prof. Dr. Andreas Jacob: Grundlagen der Musikgeschichte – S: Das Musiktheater Richard Wagners – S: Punk! – PR: Kulturelles Handeln im transkulturellen Raum (gem. mit Dr. Gordon Kampe). □ Dr. Gordon Kampe: PS: Literatur- und Interpretationskunde. □ Prof. Michael Kaufmann: S: Kulturmanagement: Juristische und verwaltungstechnische Grundlagen. □ KMD Prof. Dr. Stefan Klöckner: S: Was ist Kirchenmusik? – S: Die Geschichte der Messe (900–1500) – S: Liturgische Spiele: Das Essener Osterspiel. □ Dr. Ulrich Linke: S: Zur Frühgeschichte der Orchestermusik im 17. und 18. Jahrhundert. □ Dr. Jan Reichow: S: Musiksysteme, Methoden des Hörens, musikethnologische Aufgaben. □ Dr. Claus Raab: S: Vom musikalischen Rhythmus. □ Prof. Hanns-Dietrich Schmidt: S: Theatergeschichte. □ Prof. Dr. Elisabeth Schmierer: V: Das Instrumentalkonzert im 19. und 20. Jahrhundert – S: Pantomime. □ Prof. Dr. Udo Sirker: S: Raumakustik und Aufführungspraxis. □ Prof. Dr. Horst Weber: S: Arnold Schönberg: „Das Verhältnis zum Text“ – S: Methoden und Disziplinen der Musikwissenschaft. □ Dr. Jana Zwetschke: S: „... und Musik meine ständige Begleiterin“. Zur Funktion der klassischen Musik im filmischen Werk Ingmar Bergmanns.

Frankfurt am Main. Prof. Dr. Peter Cadera/Dr. Jeong-Jin Hong: BS: Musiksoziologie und Musikindustrie. □ Dr. Martina Falletta: S: Das Frankfurter Musikverlagswesen von den Anfängen bis heute. □ Dr. Kerstin Helfricht: PS: Von City bis Karat – Zur Geschichte der Rock- und Popmusik in der DDR – S: „Jedermann sofort ein Klavierkünstler“. Mechanische Musik im bürgerlichen Salon. □ Dr. Ulrich Morgenstern: Einführung in die Ethnoorganologie – PS: Musik als Beruf in schriftlosen Kulturen – S: Revitalisierung von Volks- und Populärmusik. Rekonstruktion – Adaption – Fusion – HS: Aktuelle Arbeiten der Musikethnologie. □ Prof. Dr. Daniela Philippi: Die „Nationalen Schulen“ in der Musik des 19. Jahrhunderts – PS: Einführung in die Musikwissenschaft. Mit Beispielen aus der Wiener Klassik – HS: Antonín Dvořák. Internationaler Rang und nationale Prägung – HS: Das kompositorische Schaffen von Heinrich Schütz im Kontext der prägenden Vokalgattungen des 17. Jahrhunderts. □ PD Dr. Marion Saxer: S: Lateinische Theoretikerlektüre. Texte zur Ars memoria des Mittelalters. □ Britta Schulmeyer M. A.: S: Die Motette in der Renaissance.

Frankfurt. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Prof. Dr. Peter Ackermann: Robert Schumann – S: Mozarts Kammermusik – S: Die Passionen von Johann Sebastian Bach – PS: Einführung in die Musikwissenschaft/Musikgeschichte im Überblick I (gem. mit Veronika Jezovsek M. A.). □ Carola Finkel: S: Geschichte, Literatur und Stilistik der Blechblasinstrumente I – PS: Einführung in die musikalische Analyse. □ Dr. Oliver Fürbeth: S: Musikgeschichte im Überblick II – S: Analytische Betrachtungen ausgewählter Klavierlieder Hugo Wolfs – PS: Einführung in die musikalische Analyse – S: Formenlehre I. □ Prof. Dr. Susanna Grossmann-Vendrey: S: Werkanalyse II – S: Aspekte der Programmmusik im 19. und 20. Jahrhundert. □ Dr. Ann-Katrin Heimer: S: Der Orpheus-Stoff in der Vertonung durch Monteverdi und Gluck. □ Dr. Kerstin Helfricht: S: Frauen mit Flügel. Leben und Werk berühmter Virtuosinnen und Komponistinnen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. □ Juditha Kroneisen-Weith: S:

Geschichte, Literatur und Stilistik der Streichinstrumente I. □ Dr. Gerhard Putschögl: S: Geschichte des Jazz III. □ Ernst Schlader: S: Geschichte, Literatur und Stilistik der Holzblasinstrumente I. □ Gisela Maria Schubert: S: Tanz in Musical und Musical-Film. □ Prof. Dr. Christian Thorau: S: „Noch einmal!“ Verbot und Faszination der Wiederholung in der Musik des 20. Jahrhunderts – S: Hörtexte für das Publikum. Musikbeschreibung in Programmheften und Konzertführern. □ PD Dr. Ferdinand Zehentreiter: S: Geschichte der Chopin-Interpretation – S: Musik und Psychoanalyse.

Musiktheorie. Robin Hoffmann: HS: Rhythmus und Geräuschklangfarbe. □ Franz Kaern: HS: Formen weltlicher Vokalmusik der Renaissance. □ Julian Klein: HS: Emulation. Die Rolle der Gefühle in der Kunst und in aktuellen Emotionstheorien. □ Ernst August Klötzke: HS: Grundlagen und Wirkungen der Filmmusik. □ Claus Kühnl: HS: Von Chopin zu Messiaen. Vergleichende Studien zur Harmonik des 19. und 20. Jahrhunderts – HS: Imitationspolyphonie dargestellt an Werken J. S. Bachs. □ Prof. Gerhard Müller-Hornbach: HS: Die Kunst des Übergangs, Modulation als Verbindung zwischen differierenden Tonhöhen-Konstellationen. □ Prof. Johannes Quint: HS: Schönbergs „Die Grundlagen der musikalischen Komposition“. Lektüre und eigene Versuche. □ Prof. Dr. Christian Thorau: HS: „Noch einmal!“ Verbot und Faszination der Wiederholung in der Musik des 20. Jahrhunderts – HS: Lyrische Sprache und Musik. Lied-Analysen vom Barock bis zur Moderne. □ Michael Zink: HS: Streichquartette der Wiener Klassik.

Freiburg. *Hochschule für Musik.* Dr. Michael Belotti: S: Orgelmusik des 17. Jahrhunderts und der junge Bach – S: Musik zur Vesper. □ Prof. Dr. Janina Klassen: Zwischen Vormärz und Biedermeier – S: Clara und Robert Schumann – S: Literarische und musikalische Poetik: Liedkomposition – S: Einführung Musikwissenschaft (Blockseminar) – Kolloquium. □ Prof. Dr. Joseph Willmann: Die Musik zur Zeit der franko-flämischen Vokalpolyphonie (mit Tutorium) – S: Ferruccio Busoni (1866–1924) der Unzeitgemäße: Pianist, Komponist, Ästhetiker und Pazifist – Ü: Textwerkstatt Musikwissenschaft (auch Einführung in die Musikwissenschaft).

Gießen. Dr. Ralf v. Appen: PS/S: Wege der Analyse populärer und nicht-notierter Musik (Analyse II) (gem. mit André Doehring M.A.) – S: Podcasts zur Vermittlung musikwissenschaftlicher Inhalte. □ Prof. Dr. Claudia Bulterjahn: S: Musikbezogene Berufsfelder – S: Virtuosen und Diven – S: Musikalische Sozialisation im Kindesalter – S: Musik im Westen. □ Andreas Domann M. A.: PS: Mozart. □ Dr. Markus Fahlbusch: Einführung in die Musikästhetik – Ü: Hörpraktikum – S: Die Ballette von Igor Strawinsky. □ PD Dr. Richard v. Georgi: PS: Empirische Forschungsmethoden I. □ Anja-Maria Hakim: S: Empirische Forschungsmethoden II. □ Prof. Dr. Frank Hentschel: Historizität von Musik – S: Wissenschaftstheorie für Musikwissenschaftler – S: Die Einstürzenden Neubauten – PS/Ü: Musikwissenschaft und Internet. □ Prof. Dr. Thomas Phleps: S: Musikwissenschaft und Musikerziehung in NS-Deutschland – S: Musik und Musikkultur der 1920er-Jahre – PS: Einführung in die Musikpädagogik – S: Musikerwitze. Ein Doppelseminar HaHa (gem. mit André Doehring M. A.) – S: Musikerwitze. Ein Doppelseminar HiHi (gem. mit André Doehring M. A.). □ Dr. Gunnar Wiegand: S: Musikdramen auf der Grundlage von Torquato Tassos *Gerusalemme Liberta* (Das befreite Jerusalem). □ Dr. Ulrike Wingenbach: PS/S: Das *Orff-Schulwerk* – historisch und aktuell.

Göttingen. AOR Dr. Klaus-Peter Brenner: Ü: Mbira-Musik Nordost Zimbabwes – S: Ethnomusikologische Analyse. □ Christoph Dennerlein M. A./Katrin Eggers M. A.: S: Musik und Bedeutung. □ Prof. Dr. Morag J. Grant: S: Silence: Einführung in die amerikanische experimentelle Musik. □ Prof. Dr. Eileen Hayes: S: Introduction to Ethnomusicology: Theory and Field Research – S: Music and Gender Cross-Culturally: Approaches in Ethnomusicology – African American Music from Ethnomusicological Perspectives. □ Inna Klause M. A.: S: Musikausübung und -produktion in den Zwangsarbeiterlagern der Sowjetunion. □ Prof. Dr. Tiago de Oliveira Pinto: S: Musik im kulturellen Kontext. □ Dr. Nina Reuther: Projektseminar: „Musik im interkulturellen Dialog“ (Teil 2). □ Dr. Anja-Rosa Thöming: S: Georg Friedrich Händel: *Saul*. □ Prof. Dr. Andreas Waczkat: „Von zwei Kulturen der Musik“. Möglichkeiten und Grenzen eines Denkmusters für die Musik von 1730 bis 2010 – S: Musik und Religion – Projektseminar: Edition und Kommentierung musiktheoretischer Schriften des 17. Jahrhunderts (Teil 2) – Ü: Sonatensätze und -theorien des 18. Jahrhunderts. □ Meike Wiedemann M. A.: Projektseminar: Into the charts – Vermarktung eines Tonträgers (Teil 2).

Graz. Dr. Mag. Beate Flath: PS: Empirische Methoden der Musikwissenschaft. □ Ao.Univ.-Prof. PD Dr. Werner Jauk: Musik und elektronische Medien – S: Popmusik als Mediatisierungsphänomen – Koll: Kolloquium zu aktuellen Forschungsfragen und zur Bakkalaureatsarbeit – Pop-Sound und Theorien der Pop-Kultur. □ Dr. Kordula Knaus: Musikhistorische Entwicklungen 04 (18./19. Jh.) – S: Kulturtheorien und Kunstwissenschaften. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Josef-Horst Lederer: Das Schriftbild der Musik des Abendlandes. □ Univ.-Prof. Dr. Richard Parncutt: Psychoacoustics and music Cognition – PS: Empirische Musikpsychologie – S: Musik und kulturelle Integration. □ Univ.-Prof. Dr. Michael Walter: PS: Geschichte der Oper 02: 19./20. Jahrhundert.

Graz. *Universität für Musik und darstellende Kunst Graz – Institut 1. Komposition, Musiktheorie, Musikgeschichte und Dirigieren.* Ao. Univ.-Prof. Dr. Ernst Hötzl: Geschichte der Vokalliteratur 2 – Musikgeschichte 4. □ O. Univ.-Prof. Dr. Peter Revers: Musikgeschichte 2. □ Univ.-Prof. Dr. Christian Utz: S: Geschichte der Musiktheorie 2.

Institut 4. Schlag- und Blasinstrumente. Mag. Mag. Dr. Josef Pilay: Angewandte Akustik und Instrumentenkunde 2. Computergestützte Stimmanalyse 1,2.

Institut 6. Kirchenmusik und Orgel. Mag. Karl Dorneger: Orgelkunde MA 04. □ Dr. Peter Ebenbauer: Liturgik Katholisch BA SPF 03. □ O. Univ.-Prof. Dr. Mag. Franz Karl Praßl: Gregorianischer Choral – Semiologie 02 – Geschichte der Kirchenmusik – Gregorianische Paläographie – S: Gregorianik-Seminar – PR: Praktikum Gregorianik. □ Dr. Mag. Wolfgang Reisinger: Hymnologie katholisch BA 02.

Institut 12. Oberschützen. Univ.-Prof. Dr. Klaus Aringer: Kammermusik von Robert Schumann – Gustav Mahlers Symphonien – Musikgeschichte 04 (Von Wagner bis Schönberg). □ Mag. Irmgard Bankl: Didaktik der elementaren Musikpädagogik – PR: Praxis der elementaren Musikpädagogik. □ Mag. Dr. Bernhard Habla: Einführung in ausgewählte wissenschaftliche Disziplinen – Quellenorientierte wissenschaftliche Arbeitstechnik. □ Mag. Markus Kern: Ü: Ensemble mit Musik nach 1950. □ Willem van Zutphen: V/Ü: Formen des musikalischen Gestaltens – Musik nach 1945 – V/Ü: Musikanalytik – Spezialvorlesung SP Studio für Neue Musik.

Institut 13. Ethnomuskologie. Dr. Helmut Brenner: V/Ü: Música ranchera – Ü: Analyse und Nachbereitung der Marimbaexkursion. □ Mag. Daniel Fuchsberger: 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: The garap concept in Central Javanese karawitan music. □ Ao. Univ.-Prof. Dr. Alois Mauerhofer: PS: PS zu einzelnen Musikkulturen.

Institut 14. Musikästhetik. Ao. Univ.-Prof. Dr. Renate Božić: PS: Experiment Musik. Einführung in die Ästhetik Neuer Musik – S: Musik der Moderne (gem. mit Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Harald Haslmayr). □ Univ.-Prof. Dr. Andreas Dorschel: Musikästhetik II – Musik und Gesellschaft II/Soziologie der europäischen Kunstmusik II – PS: Institutionen, Markt und Musik. □ Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Harald Haslmayr: S: Musik der Moderne (gem. mit Ao. Univ.-Prof. Dr. Renate Božić) – S: Katharina Waldmüller. Künstlerin und Bürgerin im österreichischen Vormärz. □ Mag. Dr. Susanne Kogler: Ü: Verbalisieren von Musik und traditionelle Medien/Printmedien – S: „Wie die Zeit vergeht“. Musikalische Zeitstrukturen im Wandel.

Institut 15. Alte Musik und Aufführungspraxis. Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Ingeborg Harer: Musikbezogene Frauen- und Geschlechterforschung WF 02 (gem. mit Ao. Univ.-Prof. Dr. Renate Božić) – Historische Aufführungspraxis 02. □ Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Klaus Hubmann: Aufführungspraktische Spezialvorlesung SPKT Studio Alte Musik 02 – Aufführungspraxis in Geschichte und Gegenwart – Historische Aufführungspraxis 04 – Historische Instrumentenkunde 02

Institut 16. Jazzforschung. O. Univ.-Prof. Dr. Franz Kerschbaumer: VU: Einführung in Jazz und Populärmusik – Jazzgeschichte IV – Spezialvorlesungen aus Jazz und Populärmusik – PS: Jazzhistorisches Seminar – Geschichte der Populärmusik. □ Ao. Univ.-Prof. Mag. DDR. Franz Krieger: Harmonik in Jazz und Populärmusik. □ Ao. Univ.-Prof. Mag. Wolfgang Tozzi: Ü: Jazz-Rhythmusgruppenschulung Individualtraining.

Institut 17. Elektronische Musik und Akustik. VProf. Dr. Gerhard Eckel: S: Computermusik 2+4 – S: Computermusik und Multimedia 2+4 – SE: 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 – U: Sound Design 1 – U: Aufführungspraxis und Klangregie. □ 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: VU: Einführung in die Signalverarbeitung und Musiktechnologie 2 – VU: Klangsynthese 2 – LU: Computermusiksysteme – VU: Elektronische Klangerzeugung und Musiktechnologie 2 – LU: Instrumentalmusik und Live-Elektronik – S: Musikinformatik 1 – PR: Toningenieur-Projekt – PR: Projekt 1+2. □ Univ.-Ass. DI Dr. Alois Sontacchi: S: Musik Information Retrieval – S: Aufnahmetechnik 1 – S: Aufnahmetechnik 1 – PR: Toningenieur-Projekt. □ VProf. Dr. Elena Ungeheuer: Geschichte der Elektroakustischen Musik und der Medienkunst 2 – Geschichte der elektronischen Musik und der Medienkunst – S: Musikalische Akustik – S: Seminar Modul D MA: Musikalische Akustik – Koll: Kolloquium zu aktuellen Forschungsfragen und zur Bakkalaureatsarbeit. □ DI Stefan Warum: LU: Aufnahmetechnik 1 – LU: Aufnahmetechnik 2 – PR: Toningenieur-Projekt. □ DI Johannes Zmölning: Ü: Künstlerisches Gestalten mit Klang 2 – PR: Toningenieur-Projekt. □ DI Franz Zotter: LU: Akustische Messtechnik 2 – PR: Toningenieur-Projekt.

Greifswald. Dr. des. Martin Loeser: Allgemeine Musikgeschichte: Musik und Musikkultur des 19. und 20. Jahrhunderts – S: Virtuositentum und Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert – S: Edvard Grieg – S: Unterhaltungsmusik im 18. Jahrhundert. □ Anna-Juliane Peetz M. A.: S: Strawinskys Bühnenwerke. □ PD Dr. Peter Tenhaef: S: Geschichte der Messe – S: Analytische Übungen zu ausgewählten Messkompositionen – S: Europäische und außereuropäische Instrumente. □ Prof. Dr. Walter Werbeck: Heinrich Schütz – S: Richard Wagners *Ring des Nibelungen* – S: Analytische Übungen zu Wagners *Ring des Nibelungen*.

Halle. Prof. Dr. Wolfgang Auhagen: Ü: Multivariate Statistik – Koll: Forschungskolloquium Systematische Musikwissenschaft – Tabellenkalkulation und Statistikprogramme – Theorie und Methoden der Systematischen Musikwissenschaft. □ Stephan Blaut M. A.: Ü: Notationskunde (Tabulaturen, Modal- und Mensuralnotation). □ Hansjörg Drauschke M. A.: S: Berufsfelder musikbezogener Medien – S: Formen des Musiktheaters. □ PD Dr. Kathrin Eberl-Ruf: S: Musikikonographie: Sozialgeschichte der Musik in Bildern – S: Wilhelm Friedemann Bach und seine Zeit – Ü: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten – Ü: Einführung in die Musikanalyse. □

Michael Flade: S: Musikinstrumentenkunde und -akustik. □ Prof. Dr. Wolfgang Hirschmann: S: Erik Satie. Eine alternative Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts – HS: Händels *Orlando*: Werk, Aufführung, Rezeption – Koll: Forschungskolloquium Historische Musikwissenschaft – Musikgeschichte II: Epochen der musikalischen Neuzeit. □ Dr. Christine Klein: S: Musikanschauungen I. □ Prof. Dr. Tomi Mäkelä: S: Jean Sibelius – S: Soziologie musikalischer Gattungen – Koll: Forschungskolloquium (Schwerpunkt: 19.–21. Jahrhundert) – Jean Sibelius und das Epochenbewusstsein. □ Prof. Dr. Gretel Schwörer-Kohl: S: The Musical Instruments of Thailand – Ü: Musikinstrumente auf griechischen, römischen und zentralasiatischen Gemmen – Koll: Forschungskolloquium Musikethnologie – Musik und Buddhismus. □ Cordula Timm-Hartmann M. A.: Ü: Quellen zur Musikgeschichte in Stadt und Region. □ Michael Wünsche M. A.: S: Psychoakustik und Elektroakustik – Ü: Berufsfelder der Systematischen Musikwissenschaft. □ N. N.: S: Musikethnologie: Ethnologie – S: Musikethnologie: Kulturübergreifende Fragestellungen – Musikethnologie: Ethnologie.

Hamburg. Historische Musikwissenschaft. Prof. Dr. Friedrich Geiger: S: Geschichte der Musikästhetik – HS: Michael Jackson versus Prince. □ Prof. Dr. Oliver Huck: S: Johann Adolf Hasse, Georg Friedrich Händel und die Oper ihrer Zeit – HS: Komponisten bei der Arbeit. Das Handwerk des Komponierens in der Frühen Neuzeit. □ Jun.-Prof. Dr. Tobias Janz: Heinrich Schütz. Musik des 17. Jahrhunderts – HS: Musik – Interkulturalität – Postkolonialismus. □ Prof. Dr. Claudia Zenck: S: Geschlechterkampf auf der Opernbühne (u. a. des 20. Jh.) – S: Alban Berg.

Systematische Musikwissenschaft. Prof. Dr. Rolf Bader: S: Musikprogrammierung – HS: Rhythmusforschung. □ Dr. Klaus Frieler: S: Melodieforschung – Wahrnehmung und Modellierung – S: Fangesänge (3). □ Dr. Andreas Lüderwaldt: S: Einführung in die Musikethnologie II*. □ Prof. Dieter Mack: S: Musik in Bali II*. □ Dr. Marc Pendzich: S: Musik und Medien*.

* Vorbehaltlich der Genehmigung entsprechender Lehrauftragsmittel

Hamburg. Hochschule für Musik und Theater. Cornelia Bartsch: Musikgeschichte II – S: Inoffizielle Musik in der Sowjetunion – S: Musikkulturgeschichte der Nacht – S: Musik und Geschlechtergeschichte um 1900. □ Beatrix Borchard: RV: Schumann-Salons – S: Sprechen über Musik. □ Reinhard Flender: S: Ars Nova, Seconda Pratica, Neue Musik. Drei Innovationsphasen der Musikgeschichte im Vergleich. □ Hanns-Werner Heister: Musikgeschichte im Überblick II. Vom Zeitalter der Französischen Revolution bis zur Gegenwart – S: Johann Adolf Hasse – S: Mahlers Vokalmusik – S: Musik der 20er-Jahre in Hamburg. □ Sven Hiemke: S: Bachs Motetten. □ Wolfgang Hochstein: S: Frühgeschichte der Oper.

Hannover. Prof. Dr. Reinhard Kopiez: Filmmusik. Eine Einführung – S: Interkulturelle Musikpsychologie – S: Musikpsychologie: akustische Illusionen – Koll: Aktuelle musikpsychologische Forschung (gem. mit Dipl.-Psych. Marco Lehmann). □ Dr. Lorenz Luyken: S: Konzertdramaturgie: historische und aktuelle Konzepte – S: Musikalische Epochen Grenzen – Neue Musik – S: Mozart vermitteln – S: Interpretationsanalyse: Romantische Klaviermusik. □ PD Dr. Sabine Meine: Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Ruth Müller-Lindenberg: S: Aktuelle Perspektiven der Musiktheaterforschung und -analyse – S: Anfängen – aufhören – S: Triosonaten. □ Dr. Nina Noeske: S: Hören, analysieren, interpretieren: Musik von Komponistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Susanne Rode-Breyman: S: Erinnern – Sammeln – Tradieren. Summer School des strukturierten niedersächsischen Promotionsprogramms „Erinnerung – Wahrnehmung – Bedeutung“ in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel zur Vorbereitung einer Musikausstellung 2011 (gem. mit Dr. Nina Noeske und Dr. Sven Limbeck) – S: Barockoper – S: Wahnsinn komponieren – Im Wahnsinn komponieren. □ Dr. des. Sabine Sonntag: Die Oper – ein Missverständnis, Teil 2 – S: Zwischen Strauss und Puccini: Franz Lehár – S: Giuseppe Verdi *Nabucco*. □ Prof. Dr. Raimund Vogels: Theorie und Praxis iranischer Musik – S: Musikinstrumente in fachübergreifenden Schulprojekten – S: Transkription – was kann die Methode leisten? – S: Musikethnologie im Radio – Koll: Internationaler Doktorandenworkshop (gem. mit Prof. Dr. Philip Bohlman). □ Prof. Dr. Stefan Weiss: Musikgeschichte im Überblick II – S: Musikgeschichte in Echtzeit: eine Zeitreise in die 1920er-Jahre.

Heidelberg. Mauro Bertola M. A.: PS: „Die anderen komponieren, ich mach' Musikgeschichte!“ Richard Strauss im deutschen Kultur- und Musikleben 1864–1949. □ Prof. Dr. Mathias Bielitz: Die antike Musikkultur und ihre Folgen. □ Heinz-Rüdiger Drengemann, UMD: GS: Satzlehre II. □ Dr. Matthew Gardner: PS: Symphonische Musik in England in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – PS: Variationsformen seit dem 16. Jahrhundert. □ Sara Jeffe M. A.: PS: Fryderyk Chopin. □ Prof. Dr. Silke Leopold: Musik zum Lachen. Witz und Humor in der Kompositionsgeschichte – Das Altbachische Archiv – PS: Einführung in die Musikästhetik. □ Prof. Dr. Dorothea Redepenning: Beethovens 9. Symphonie und ihre kompositorische Rezeption – Nikolaj Gogol auf der Opernbühne – PS: Isorhythmische Motette. □ Dr. Joachim Steinheuer: HS: Der Komponist Klaus Huber – PS: Grundkurs Musikgeschichte I – PS: Notationskunde – PS: Werkanalyse I. □ Dr. Antje Tumat: PS: Friedrich Schiller und die Musik – PS: Alban Berg. □ Hanna Walsdorf, M. A.: PS: Tanz in deutschen Diktaturen. □ Dr. Jürgen Brandhorst: PS: Einführung in die Musikwirtschaft. Berufspraktisches Seminar. □ Dr. Miriam Weiss: PS: Jazz-Rezeption in Europa: Die 1920er-Jahre.

Innsbruck. Univ.-Doz. Dr. Ammann Raymond: S: Kognition und Musik – PS: Einführung in die Musikethnologie – Einführung in die Populärmusik. □ Univ.-Doz. Dr. Helmut Brenner: Xylophone in Lateinamerika: Geschichte – Gebrauch – Funktion – S: Country & Western Music: Geschichte – Stile – Interpretieren. □ Dr. Robert Crow: PS: Kontrapunkt – Ü: Posttonalität im frühen 20. Jahrhundert. □ Dr. Ingrid Czaika: PS: Die deutsche Oper im 19. Jahrhundert. □ Dr. Kurt Drexel: Ü: Historische Satzlehre II – PS: Notation II (weiße Mensuralnotation). □ A. Univ.-

Prof. Dr. Monika Fink: S: Der Totentanz in der Musik. □ Dr. Hitomi Mori: Ü: Klanganalyse. □ Dr. Erich Tremmel: Musik des Mittelalters und der Renaissance.

Karlsruhe. Hochschule für Musik. Nuria Cunillera: Ü: Neue Vokalmusik. □ Christian Langen: DSP Programmierung. □ Dr. h.c. Hans C. Hachmann: Musikkritik. □ Markus Hechtle: Streifzüge durch die Musik bis 1945 – Fortsetzung – S: Zeitgenössische Musik. □ Hannes Hoelzl: Meisterkurs: Musikprogrammieren in C. □ Prof. Dr. Paulo Ferreira-Lopes: Musik nach 1945 II (Elektronische Musik) – Musikinformatik II Max/MSP – S: Sonic Arts 2 – S zur Vorlesung Sonic Arts. □ Eva Fodor: Ü: Dirigieren für Komponisten und Musikwissenschaftler. □ Philipp Leiß: Ü: Programmieren in CC+. □ Rainer Lorenz: Ü: Praxis der Audio -und Medientechnik I. □ Rainer Lorenz / Christoph Seibert: Medienproduktion II. □ Prof. Dr. Denis Lorrain: Symbolische Programmierung auf Common Lisp II – S: Musikalische Anwendungen der Symbolischen Programmierung II – S: Musikalische Anwendungen von Musikinformatik – S: Klangsynthese und Transformationen. □ Dr. Peter Overbeck: Musikjournalismus I und II. □ Prof. Dr. Thomas Seedorf: Musikgeschichte I: Musik bis 1600 – S: Theorie und Praxis des Generalbasses. Von den Anfängen bis zum frühen 19. Jahrhundert – S: Musik und Rhetorik – S: Musik in Karlsruhe Streifzüge durch die Stadtmusikgeschichte (gem. mit Prof. Dr. Joachim Kremer, Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart). □ Dr. Stefanie Steiner: S: Quellenkunde und Editionstechnik/Digitale Musikedition. □ Alexander Stublic: Kunstströmungen nach 1945. □ Christoph Seibert/Rita Torres: S zur Vorlesung Musikinformatik II. □ Rita Torres: Ü: Max/MSP. Einführende Projekte – Ü: Analyse und Formenkunde II. □ Prof. Dr. Thomas Troge: Musikinformatik IV – Musik und Künstliche Intelligenz Einführung und Überblick in Grundlagen, Probleme, Methoden – Exemplarische Studien zur Rock- und Popmusik (V und S) – Konstruktivismus, Musik und KI (V und K). □ Prof. Dr. Troge/Gäste: Musik als Beruf – S: Elektronische Kompositions- und Aufführungspraxis II, Live Elektronik. □ Prof. Dr. Matthias Wiegandt: Musikgeschichte II: Musik des 17./18. Jahrhunderts – Musikgeschichte III: Musik des 19.–21. Jahrhunderts – S: Lektürekurs – S: Ralph Vaughan Williams (1872–1958). □ Anna Zassimova: Ü: Neue Klaviermusik. □ Vito Zuraj: Instrumentenkunde und Akustik II – Einführung in den Gregorianischen Choral.

Kassel. Bodo Bischoff: S: Tonsatz „be-Greifen“. □ Timo Fischinger: PS: Einführung in die empirische Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Jan Hemming: PS: T. W. Adorno und die systematische Musikwissenschaft – HS: Musiksemiotik – S: Stockhausen und Kraftwerk. Pioniere des Techno? – S: Authentizität. □ N. N.: PS: Einführung in die Musikwissenschaft. – S: Angewandte Musikwissenschaft.

Kiel. Prof. Dr. Siegfried Oechsle: Gattungen geistlicher Vokalmusik im 18. Jahrhundert – S: Johann Sebastian Bachs *h-Moll-Messe* BWV 232 – S: Streichquartette von Beethoven bis Schönberg (3) – Koll (gem. mit Prof. Dr. Bernd Sponheuer): Forschungskolloquium: Musik und Narrativität. □ Dr. Signe Rotter-Broman: S: Arnold Schönberg. Kompositions- und Legitimationsstrategien der frei-atonalen Phase – S: „Französisch“ und „italienisch“ in der Musik des späten Mittelalters – S: Methoden der musikalischen Analyse. □ Prof. Dr. Bernd Sponheuer: Musik für Tasteninstrumente bis 1700 – S zur Vorlesung – S: Robert Schumanns Musiken zu *Manfred* und zu *Faust* (3) – Ü: Vertiefende Übung zum Seminar: Interpretationsvergleiche (1). □ Dr. Friedrich Wedell: S: Experiment und Klangkomposition in der Musik der 1970er-Jahre.

Klagenfurt. Alpen-Adria-Universität. Dr. Wolfgang Benedikt: S: Interpretation der Gregorianik? Möglichkeiten und Grenzen der sogenannten *Semiologia Gregoriana*. □ Mag. Dahlia Borsche: S: Digital Jazz (u.a. musikwissenschaftlicher Anteil des wiss.-kü. Projekts). □ Dr. Frans Brouwer: K: Music Management – Applying and assessing cultural grants: an art! – S: Introduction to Music Management. □ Heiko Cullmann: S: Oper und Operndramaturgie. □ Master of Music Michael Erian u. Karen Asatrian: Projekt: Digital Jazz. Ensemblepraxis (u.a. musikprakt. Anteil für das wiss.-kü. Proj.). □ Univ.-Prof. Dr. Simone Heilgendorff: Musikgeschichte im Überblick II – S: Zwischen grafischen Konzepten und Sound Environment. Eine Einführung in die Neue Musik – K: Beethovens Klavierkonzerte. Analysen und Aufführungspraxis – Koll: Musikwissenschaftliches Forschen und Schreiben für Fortgeschrittene. □ Mag. Bertram Knappitsch: K: Einführung in die Tontechnik. □ Dr. Nina Polaschegg: K: Nachdenken und Schreiben über Musik am Beispiel des Kulturradios. □ Dr. Sabine Strauß: S: Musik und Emotion.

Koblenz-Landau. Campus Koblenz. Prof. Dr. Petra Bockholdt: Forschungsfreiemester. □ Prof. Dr. Christian Speck: HS: Gegenstand und Methoden der Vermittlung eines „Klassik“-Repertoires – HS: Geschichte, Dramaturgie und Ästhetik der Oper – Musikgeschichte der Antike und des Mittelalters. □ Prof. Dr. Andreas Traub: S: Die drei mittleren Streichquartette von Béla Bartók – PS: Einführung in die Gregorianik. □ PD Dr. Gerhard Poppe: Ü: Texte zur Musikästhetik des 19. Jahrhunderts.

Campus Landau. Dr. Marion Fürst: Musikgeschichte – PS: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Antike Mythen in der Musik – S: Fremde Musikulturen in Deutschland zwischen Tradition und Assimilation. □ Prof. Dr. Achim Hofer: S: Ausgewählte Werke der abendländischen Musikgeschichte – S/Ü: Neue Musik.

Köln. Historische Musikwissenschaft. Dr. S. Galliat: PS: Oper in England – ein Kuriosum? □ Prof. Dr. Dieter Gutknecht: Musik des Mittelalters bis 1600. □ PD Dr. Hartmut Hein: HS: Die Kunst der Bearbeitung. □ Florian Kraemer: PS: Einführung in die musikalische Analyse. □ René Michaelsen M. A.: PS: Die romantische Erfahrung der Fremde und Robert Schumanns *Eichendorff-Liederkreis* op. 39 – PS: The Magical Mystery Tour: eine außergewöhnliche musikwissenschaftliche Reise ins Pepperland (gemeinsam mit Dr. J. Mendivil). □ Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller: HS: Die Klangwelt der Instrumente in der Musikkultur des Mittelalters und der Renaissance. □ UMD Michael Ostrzyga: PS: Tonsatz/Analyse: Geistliche A-cappella-Werke von Mendelssohn und Brahms. □ Stefan Schulmeistrat M. A.: PS: Musikleben in Deutschland. □ Dr. Markus Schwering: PS: Einführung in das

Print-Feuilleton. □ Prof. Dr. Wolfram Steinbeck: Liszt und die symphonische Dichtung – PS: Einführung in die musikalische Analyse – HS: Gedichte Goethes und ihre romantischen Vertonungen. □ Prof. Dr. Hans-Joachim Wagner: HS: Geschichte des italienischen Musiktheaters im 19. Jahrhundert.

Musik der Gegenwart. Prof. Dr. Christoph von Blumröder: Schlüsselwerke der Musik der Gegenwart – PS: Iannis Xenakis – HS: Pierre Henry. □ Dr. Marcus Erbe: PS: Analyse elektroakustischer Musik (Kurs B) – PS: Das Hässliche in der Neuen Musik. □ Tobias Hünermann M. A.: HS: Moderne und Postmoderne in der Musik nach 1950. □ Dr. Ralph Paland: Pros: Analyse elektroakustischer Musik (Kurs A). □ Dr. Ioannis Papachristopoulos: HS: Die Musik Luigi Nonos. □ Gerardo Scheige M. A.: PS: Mauricio Kagel.

Systematische Musikwissenschaft. Son-Hwa Chang M. A.: PS: Kognitive Musikwissenschaft. □ PD Dr. Roland Eberlein: Einführung in die Geschichte der Orgel, Teil II. □ Prof. Christoph Lischka: HS: Experimentelle Praxen – HS: Medientechnologie. □ Dr. Michael Oehler: PS: Auditory Scene Analyse. □ Dr. Lüder Schmidt: PS: Einführung in die Science of Music II (Kurs A) – PS: Einführung in die Science of Music II (Kurs B) – PS: Kognitive Musikwissenschaft B: Neurowissenschaftliche Grundlagen.

Musikethnologie. Sebastian Ellerich: PS: Schnittstellen traditioneller und populärer Musiken in Ozeanien. □ Dr. Maria Grajdian: PS: Japanische Populärmusik: Liebe, Imagination und „Cool Japan“. □ Prof. Dr. Robert Günther: Ü: Praxis der traditionellen Hofmusik Japans (Gagaku und Bugaku) (gem. mit Y. Shimizu) – PS: Theorie der traditionellen Hofmusik Japans (Gagaku und Bugaku) (gem. mit Y. Shimizu). □ Prof. Dr. Lars-Christian Koch: HS: Schriftkultur Musik. □ Ricarda Kopal M. A.: PS: World Musix 2: Einführung in die kulturwissenschaftliche Musikforschung (Kurs A). □ Monika Schoop: PS: Straight out of the Closet! Gender & Queer Studies in der Musikforschung. □ Jan Steiger M. A.: PS: World Musix 2: Einführung in die kulturwissenschaftliche Musikforschung (Kurs B). □ Dr. Julio Mendivil: PS: Ich bin Pirat: Musikrecht, Musikkonsum und Musikethnologie (gem. mit R. Kopal M. A.) – PS: De Praia a Maputo: Musik in Luso-Afrika – PS: The Magical Mystery Tour: eine außergewöhnliche musikwissenschaftliche Reise ins Pepperland (gem. mit M. Michaelsen, M. A.) – HS: La Distinction: eine musikalische Kartographie der Stadt Köln.

Köln. *Hochschule für Musik.* Jörg Ebrecht M. A.: PS: Claudio Monteverdi und die Zeit des Frühbarock. □ Dr. Marion Gerards: PS: Musik im 19. Jahrhundert. Hören, Lesen, Diskutieren. □ Dr. Florian Heesch: S: Musik und Männlichkeit: Einschreibungen in westlicher Musik vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. □ Prof. Dr. Arnold Jacobshagen: Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts (Musik und Gesellschaft II) – HS: Händel und Mozart. Alte Opern in neuen Inszenierungen – S: Mythos im Musiktheater (17. bis 20. Jahrhundert) – GK: Einführung in die Historische Musikwissenschaft – K: Methodenprobleme der Musikwissenschaft (Doktorandenkolloquium). □ Prof. Dr. Annette Kreuziger-Herr: Musik und Mythos (Ringvorlesung) – HS: Musikmetropole New York – S: Mythen der Neuzeit: Faust, Carmen, Don Juan – S: Lektüreseminar: Mythen der Neuzeit und die Musik – K: Diskursanalyse und Musikwissenschaft. □ Johannes Laas: PS: Schönberg und Strawinsky. Zwei Wege der Neuen Musik. □ Prof. Dr. Julio Mendivil: S: Von Sirenen und singenden Tieren: Über das Mythische in der Musik und die Musik in der Mythologie außereuropäischer Kulturen. □ Prof. Dr. Hans Neuhoff: Rhythmuskonzeptionen im Kulturvergleich (Ringvorlesung) – PS: Grundbegriffe der Musikpsychologie und Musiksoziologie – V/S: Sündische Kunstmusik – HS: Jugendmusikulturen in Deutschland, Teil 1: Vom Rock'n'Roll der 1950er-Jahre bis zur Tanzwelle Ende der 1970er-Jahre – HS: Wahrnehmen – Verstehen – Urteilen. Psychologische Grundlagen des Kunsturteils – Ü: Solkattu. □ Katrin Losleben M. A.: PS: Musik im Mythos (gem. mit Anja Städler). □ Dr. Rainer Nonnenmann: PS: Arbeit am Mythos *Winterreise*. Komponierte Wege von und zu Schuberts Liederzyklus aus zwei Jahrhunderten. □ Prof. Dr. Michael Rappé: S: Videoclips (gem. mit Prof. Dr. Heinz Geuen) – HS: Popmusik II 1950–1970 (gem. mit Johann Weiß, Hochschule für Musik und Theater Hannover). □ Dr. Olaf Sanders: PS: Mythos und Massenkultur. □ Prof. Dr. Christine Stöger: HS: Wien – eine Metropole der Musikvermittlung (gem. mit Nina Dyllick).

Leipzig. Prof. Dr. Eszter Fontana: Instrumentenkunde – S: Cembalo, Clavichorde. □ Prof. Bernd Franke: Tonsatz/ Komposition/Improvisation/Gastvorlesung. □ Dr. Birgit Heise: Ü: Instrumentenkunde. □ PD Dr. Stefan Keym: Musik im 20. Jahrhundert – PS: Die Geschichte der Arie – S: Klangkomposition. □ Prof. Dr. Sebastian Klotz: Ästhetiken der Singstimme: vokale Autorität zwischen biogener und logogener Codierung – S: Musikalische Perzeption als Handlung. Evolutionäre, interaktive und ökologische Konzepte auditiver Wahrnehmung – S: Musik und Architektur. Denkmodelle und Verfahrensweisen im Zeichen von Proportionen und Parametrisierung. □ Dr. Gilbert Stöck: PS: Die Kirchenmusik von W. A. Mozart – PS: Formanalyse – PS: Editionspraxis – Ü: Gamelan beleganjur. □ Peter Korfmacher: Ü: Musikkritik.

Leipzig. *Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“.* Dr. Wolfgang Gersthofer/ Dr. Martin Krumbiegel/Prof. Dr. Martina Sichardt/Prof. Dr. Christoph Sramek/Dr. Christiane Tewinkel: Grundkurse Musikgeschichte. □ PD Dr. Stefan Keym: Mozart und die Operntadition des 18. Jahrhunderts. □ Dr. Martin Krumbiegel: S: Quellenkunde zur Aufführungspraxis II – S: Claudio Monteverdi. □ Prof. Dr. Gesine Schröder: S: Geschichte der Musiktheorie. □ Dr. Kateryna Shtryfanova: S: Die Suite. Von ihren Anfängen bis zu Bach. □ Prof. Dr. Martina Sichardt: S: Musikalische Interpretation im 19. Jahrhundert (mit Workshop, gem. mit Prof. Dr. Clive Brown, University of Leeds) – S: Einführung in die Musikwissenschaft (Kammermusik der Romantik). □ Prof. Dr. Christoph Sramek: S: Zur Opernentwicklung im 20. und 21. Jahrhundert. □ Dr. Barbara Wiermann: S: Mendelssohn und Leipzig. □ Kai-Erik Ziegenrucker: Jazzmusikgeschichte – S: Geschichte der Populärmusik.

Fachrichtung Dramaturgie: HD Dr. Jörg Rothkamm: V/S: TanzMusik-Perspektiven – S: Konzertdramaturgie – Ü: Programmheft Konzert □ S/Ü: Johann David Heinichen: *Die Lybische Talestris*.

Lübeck. Prof. Dr. Wolfgang Sandberger: „Beziehungszauber“. Musik und Literatur – S: Melancholie in der Musik.

Mainz. Jürgen Banholzer: Ü: Form und Analyse. □ Dr. Albert Gräf: S: Musikalische Stimmungen und Temperaturen – PS: Musikinformatik – Ü: Musikinformatik. □ Dr. Thorsten Hindrichs: PS: *La Bohème*. □ PD Dr. Christoph Hust: Musiktheoretische Modelle und musikalische Analyse. Eine Einführung in Methoden und Konzepte – Ü: Der Kantionalsatz im 17. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Ursula Kramer: Musiktheater im 20. Jahrhundert: Profile, Stationen, Tendenzen – Ü: Praxisfelder der Musikwissenschaft: Von Archiv bis Zeitung – Berufsbilder im Überblick. □ Stefan Münch: Ü: Musiktheorie der Renaissance – Zwischen Ars und Ausdruck – Ü: Form und musikalischer Satz. □ Dr. Peter Niedermüller: Ü: Die Notation mehrstimmiger Musik vom „Ereignis Notre Dame“ bis zur weißen Mensuralnotation. □ N. N.: PS: Beethovens Klaviersonaten. Komponierte Reflexionen – PS: Methoden und Fragestellungen der Musikwissenschaft – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. Berthold Over: PS: Chr. W. Gluck und die Opernreform. Tendenzen der italienischen Oper um 1760. □ Prof. Dr. Klaus Pietschmann: Musikgeschichte im Überblick I – S: Musik und Liturgie im Umfeld des Tridentinum – PS zur Vorlesung Musikgeschichte im Überblick I – Ü: Repertoirebildung und musikalische Interpretation im Spiegel kommerzieller Tonträger. □ Prof. Dr. Reinhard Wiesend: S: Komponisten als Bearbeiter fremder Werke – Vom Hochmittelalter bis in die Gegenwart.

Mannheim. *Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Prof. Dr. Jürgen Arndt: Geschichte des Jazz und der populären Musik II – S: Musik im Film – S: *Montezuma* in Mannheim – Loops in der Oper – Bernhard Lang – S: Musik und Tanz. □ Dr. Gunther Morche: S: Orgelbau – Orgelmusik – Orgelspiel (mit Exkursion in die Region). □ Prof. Dr. Michael Polth: Neue/Zeitgenössische Musik. □ Prof. Dr. Thomas Schipperges: V/Ü: Musikgeschichte II (von der Mannheimer Schule und Wiener Klassik bis zur Moderne im 20. Jahrhundert) – S: Mozarts letztes Jahr (Der ganze Mozart I) – S: Apollo und Metaxa, Mozart und Mazda. Das Musikbild der Gegenwart im Spiegel der Anzeigenwerbung.

Marburg. Prof. Dr. Sabine Henze-Döhring: Ludwig van Beethoven. Werk und Wirkung – S: Fallstudien, „Boom und Krise“. Musik und Musikorganisation zwischen 1870 und 1900, Gruppe A – HS: Musik und ihre Vermittlung, Gruppe A. □ PD Dr. Panja Mücke: Musik im Überblick: 17. Jahrhundert – S: Fallstudien, Zwischen Hof- und Impresatheater, Gruppe A – S: Fallstudien, Instrumentalmusik im 17. Jahrhundert, Gruppe B – S: Händel. □ Prof. Dr. Wolfgang Sandner: S: Aufführungsanalyse, Gruppe A und B. □ Andreas Trobitius: PS: Musikalische Institutionen, Gruppe A und B – HS: Musik und ihre Vermittlung, Gruppe B. □ Martin Schüttler: Ü: Tonsatz II – Die Französische Moderne. □ Prof. Dr. Martin Weyer: S: Fallstudien. Die Orgelwerke von Johann Sebastian Bach (mit praktischen Vorführungen), Gruppe B.

München. Dr. Bernd Edelmann: PS: Arientypen der Händel-Oper – PS: Das deutsche Lied im 16. Jahrhundert – Ü: Brecht-Vertonungen – Ü: Lektürekurs zu Methoden der Musikwissenschaft: Komponisten beschreiben Musik – Ü: Mehrstimmigkeit des Mittelalters. □ Prof. Dr. Issam El-Mallah: Ü: Die Globalisierung und die Musik in den arabischen Golfländern. □ Dr. Joseph Focht: Ü: Mehrwert oder nur Ergänzung? Ergebnisse musikwissenschaftlicher Forschung im Internet (blockweise). □ Dr. Inga Grootte: S: Musik in Rom – Rom in der Musik – Ü: Übung zur Vorlesung Ältere Musikgeschichte II. □ Dr. Christa Jost: PS: Wagners Kunstschrift *Oper und Drama* und die Entstehung des *Ring des Nibelungen*. □ Dr. Martin Lücke: PS: Geschichte und Soziologie des Schlagers. □ Prof. Dr. Wolfgang Rathert: Robert Schumann – HS: Richard Wagner und die Politik (Blockseminar an der VIU, gem. mit Prof. Dr. Zöllner) – Ü: Methoden der Musikwissenschaft. Analyse: Die Lieder von Robert Schumann. □ Prof. Dr. Hartmut Schick: Überblick Ältere Musikgeschichte II – HS: Die Orchesterwerke von Richard Strauss – Ü: Methoden der Musikwissenschaft. Analyse: Arie und Concerto bei Johann Sebastian Bach. □ Prof. Dr. Dr. Lorenz Welker: Musik im Gehirn – HS: Die Figur des Judas in der Europäischen Religions- und Kunstgeschichte (Blockseminar an der VIU, gem. mit den Professoren von Brück und Berner) – S: Aktuelle Arbeiten zur Biologie und Psychologie der Musik – Koll: Oberseminar: Laufende Arbeiten zur älteren Musikgeschichte.

München. *Hochschule für Musik und Theater.* Prof. Dr. Claus Bockmaier: Geschichte der Klaviermusik IV – PS: Musik für Tasteninstrumente als Gattungsgeschichte – HS: Deutsche romantische Oper am Beispiel von Webers *Freischütz*. □ Dr. Dorothea Hofmann: Musikgeschichte im Überblick II (Studiengang Jazz) – Musikgeschichte inkl. Opern- und Liedgeschichte IV (Studiengang Gesang) – PS: Franz Liszt – Ü: Musiksoziologische Texte und Thesen. □ Prof. Dr. Siegfried Mauser: Musik von der Zeit des Hochbarock bis zur Wiener Klassik (Musikgeschichte IV). □ Dr. Thomas Rösch: PS: Carl Orff und die Alte Musik.

Münster. Uwe Droszella: S: Geistliche Vokalmusik im Kontext. □ Prof. Dr. Jürgen Heidrich: Ü: Analyse von Werken der älteren Musikgeschichte – S: Dieterich Buxtehude und die Vokalmusik seiner norddeutschen Zeitgenossen – S: Musikkritik: Das musikalische Werk im Spiegel der Musikkritik des 17. bis 19. Jahrhunderts. □ Dominik Höink M. A.: S: Die Ästhetik des Bösen: Musik, Literatur und Kulturkritik in Thomas Manns *Doktor Faustus* – S: Religion und Politik in den Oratorien des 17. und 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Ralf-Martin Jäger: Ü: Instrumentenkunde – S: Musik in Afrika. □ Daniel Jungblut M. A.: Ü: Filmmusik. □ N. N.: Musikgeschichte im Überblick nach 1900 – S: Editionstechnik – S: Institutionen- und Sozialgeschichte. □ Dr. Peter Schmitz:

Ü: Musik und Tod im 17. Jahrhundert – S: Gustav Mahler und seine Zeit. □ Dr. Lukas Speckmann: PR: Ernstfall Musikkritik. Schreiben für die Praxis. □ Dr. Christiane Wiesenfeldt: Ü: Beethoven: Edition und Interpretation – S: Brahms' Spätwerk (mit Exkursion).

Oldenburg. Stefanie Alisch: S: Urheberrecht im Wandel der Zeit. □ Prof. Dr. Susanne Binas-Preisendörfer: S: Geschichte der Populären Musik (1800–1945) – S: feat. Candize Breitz. Fankulturen als mediale Projektionen – S: Musik- und Medienästhetik: praktische Herausforderungen und theoretische Konzepte. □ Dr. Silke Borgstedt: S: Musikstars – das inszenierte Erfolgsmodell. □ Niklas Büdenbender: S: Kognitive Musikpsychologie (gem. mit Prof. Dr. Gunther Kreutz). □ Prof. Violeta Dinescu: S: Chinesische Musik (gem. mit Bei Peng) – S/Koll: Musik unserer Zeit, begleitende Veranstaltung zum Komponisten-Colloquium – S/Koll: Komponisten-Colloquium. □ Gesa Finke: S: Einem Mythos auf der Spur: Entstehung und Rezeption von Mozarts *Requiem*. □ Prof. Dr. Frank Goetz: Medien- und Telekommunikationsrecht. □ PD Dr. Kadja Grönke: S: Dmitri Schostakowitsch. □ Sabine Himmelsbach: S: Sound Waves. Aktuelle Positionen in der Klangkunst. □ Prof. Dr. Freia Hoffmann: S: In den Fesseln der Armut: Musizierende Frauen im 18. und 19. Jahrhundert – S: Biographien im Musikunterricht. □ Inge Karger: S: Mit Musik geht alles besser! „Naive Musiktherapie“ im Alltag. □ Andreas Kisters: Sami-Joik, Jodel und Trallalero – oder: die Exotik europäischer Volksmusiktraditionen. □ Prof. Dr. Gunter Kreutz: Einführung in die Musikwissenschaften – S: Musik und Sprache – S/Koll: Wirkungen von Musik – S: Kognitive Musikpsychologie (gem. mit Niklas Büdenbender). □ Ingo Roden: S: Rezeption von Musik in audio-visuellen Medien. □ Dr. Anja Rosenbrock: S: Forschungsmethoden der Musikpädagogik. □ Apl. Prof. Dr. Peter Schleuning: S: Die Anfänge des öffentlichen Konzerts in Deutschland. □ Thomas Schopp: S: Geschichte der mobilen Musik – vom Phonokoffer zum MP3-Player. □ Prof. em. Dr. Wolfgang Stroh: S: Musikkulturen der Welt. □ Volker Timmermann: Schreiben über Musik. □ Prof. Dr. Melanie Unseld: S: Forschungswerkstatt: Luxemburgische Komponistinnen – S: Kulturgeschichte der Musik im Überblick: Das „lange“ 19. Jahrhundert – S: Undinen und andere Wasserfrauen. □ Axel Weidenfeld: S: Georg Friedrich Händel in London. □ Julia Wieneke: S: Konzertpädagogik.

Osnabrück. Prof. Dr. Bernd Enders: V/Ü: Apparative Musikpraxis I: Einführung in musikakustische und audio-technische Grundlagen – V: Computerbasierte Materialien für den Musikunterricht – Ü: Produzieren, Komponieren, Arrangieren im professionellen Studio. □ Dr. Dietmar Elflein: Rockgeschichte: 1960 bis 1980. □ OStR Mechthild Esch-Klemme: S: Unterrichtsmaterialien für den Musikunterricht an Gymnasien. □ Vera Anne Gehrs: S: Musik, Sprache und Bewegung in der grundschulbezogenen Lern- und Entwicklungsdiagnostik. □ Apl. Prof. Dr. Stefan Hanheide: S: Deutsche Musikzentren im 17. Jahrhundert und ihre Musik – Exkursion Griechenland: Thessaloniki, Delphi, Athen – S: „Er stößt die Mächtigen vom Thron ... und lässt die Reichen leer ausgehen“ – Magnificat-Vertonungen. □ UMD Dr. Claudia Kayser-Kadereit: S: Musik in der Ganztagschule. □ UMD Dr. Claudia Kayser-Kadereit/Robert Kretzschmar/Rüdiger Quast: S/Ü: Klassenmusizieren: das Modell „Bläserklasse“. □ Prof. Dr. Hartmuth Kinzler: S: Chopins Werke der Warschauer Zeit – Ü: Analyse von Schumanns *Klavierkonzert*. □ Dr. Ildiko Keikutt-Licht: S: „Den Blick gen Osten“: die Musikgeschichte Ungarns. □ Prof. Dr. Christoph Louven: Koll: Aktuelle Literatur und Forschungsvorhaben in der Systematischen Musikwissenschaft – S: Musik und Gehirn – S: Ekstase und Askese. Neue Musik nach 1945 in Konzeption und Wahrnehmung – Musikinstrumente: Geschichte und Akustik. □ Prof. Dr. Bernhard Müßgens: S: Grundlagen der Musikpädagogik – S: Tanzgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts – S: Psychologie des Musiklernens – S: Tänze in Jugendkulturen, Jugendkulturen im Tanz. □ Friederike Ramm: S: Schumanns Klaviertrios und ihre historischen Vorbilder. □ StD Ludger Rehm: S: Szenische und improvisatorische Zu- und Umgangsweisen mit Musik im Musikunterricht des Gymnasiums. □ Dr. Gerhard Schmitt: S/Ü: Musikalische Analyse und Wahrnehmung – Sprache als analytisches Werkzeug für Klangkunst. □ Apl. Prof. Dr. Joachim Stange-Elbe: S: Die Musik des „Fin de Siècle“. □ Peter Witte: S: Jazz-Geschichte.

Regensburg. Dr. Bettina Berlinghoff-Eichler: PS: Robert Schumann und das Oratorium im 19. Jahrhundert (Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten) – Ü: Repertoirekunde: Musik des 19. Jahrhunderts – Ü: Computergestützte Notenedition. □ Graham Buckland: Ü: Partiturrekunde. □ Prof. Dr. Siegfried Gmeinwieser: Mozarts Kirchenmusik. □ Prof. Dr. Wolfgang Horn: Allgemeine Musikgeschichte I (Mittelalter) – S: Max Reger – PS: Schuberts Klaviermusik (Einführung in die musikalische Analyse) – Koll: Kolloquium zu aktuellen Forschungsprojekten. □ Dr. Juan Martin Koch: S: Von der Oper zum Musiktheater. Zur Entwicklung der Institution und des Repertoires im deutschsprachigen Raum seit 1900. □ PD Dr. Andreas Pfisterer: S: Nicolaus Gombert – PS: Notationskunde I (9.–14. Jh.). □ Dr. Michael Wackerbauer: S: Kammermusik im 19. Jahrhundert.

Saarbrücken. PD Dr. Christoph Flamm: Musikgeschichte im Überblick II (18. Jh. bis heute) – Koll: Kolloquium zur Berufspraxis – HS: Wahlverwandtschaften? Musik und Malerei (gem. mit Prof. Dr. Henry Keazor/Kunstgeschichte) – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. Stephanie Klauk: PS: Tomás Luis de Victoria (1548–1611): Überlieferung, Analyse und Aufführungspraxis seiner Werke. □ Wolfgang Korb: Musikwissenschaft und Rundfunk. □ PD Dr. Andreas Krause: HS: Musiktheater im 20. Jahrhundert. □ Astrid Opitz M. A.: PS: Die Chanson von Machaut bis Josquin. □ Dr. Thomas Radecke: PS: Musikästhetik: Die Schriften Johann Matthesons – Ü: Einführung in die Analyse. □ Dr. Theo Schmitt: Ü: Quellenarbeit und Notensatz.

Salzburg. Ao. Prof. Dr. Manfred Bartmann: Einführung in die Musikwissenschaft 2: Musikethnologie, mus. Volkskunde und Systematische Musikwissenschaft – Ü: Bewegungsanalyse. Computergestützte Bewegungsanalysen – Ü: Musik- oder tanzwissenschaftliche Spezialgebiete. □ Dr. Irene Brandenburg: PS aus der Tanzwissenschaft:

Bühnentanz im Umbruch: Noverre, Angiolini und die Ballettreform des 18. Jahrhunderts. □ Dr. Robert Crow: Ü: Historische Satzlehre 2 – Ü: Historische Satzlehre 4. □ Mag. Sigrid Gareis: Praktikum über berufsspezifische Anwendungen: Das Zeigen von Tanz. Die KuratorIn als neues Berufsbild. □ U.-Ass. Dr. Nicole Haitzinger: Kulturelle Institutionalisierung von Tanz: Programme, Konzepte, Manifeste – Tanzgeschichte im 20. Jahrhundert. □ O. Prof. Dr. Claudia Jeschke: Ü: Tanznotation. Notation und Übersetzung in Tanz und Musik – Tanzwissenschaftliche Spezialgebiete: „Schwäne und Feuervögel“. Russische Märchen intermedial – S: Suchbegriffe der Tanzwissenschaft: Tanztechnik. □ Ao. Prof. Dr. Andrea Lindmayr-Brandl: Methoden und Zielsetzungen der musikalischen Analyse – S: Musik und Politik. □ U.-Ass. Dr. Maike Smit: Ü: Notationskunde 1 – S: Salzburger Musik- und Tanzgeschichte. Die Anfänge der Salzburger Festspiele. □ O. Prof. Dr. Jürg Stenzl: Musikgeschichte 2: Von Guillaume Dufay bis François Couperin – PS: Die Opern von Hector Berlioz – Alte Musik in der Neuen.

Siegen. Prof. Dr. Matthias Henke: Linie und Verwerfung. Musik des 20. Jahrhunderts – S: „... eine verdammte interessante Zeit ...“ – Berliner Musikleben in den 1920er-Jahren – S: „Menschen und Gestirne“. Beethoven und seine Zeit – S: „Es werde Licht“. Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts.

Stuttgart. Musikhochschule. Dr. Jochen Bonz: PS: Populärmusik am Beginn des 21. Jahrhunderts. Eine komprimierte Geschichte. □ Prof. Dr. Joachim Kremer: Musikgeschichte im Überblick: Von der Antike bis zur frühen Mehrstimmigkeit – PS: Konfessionalität und Interkonfessionalität der Musik: Luther, Palestrina, Bach u. a. als Identifikationsfiguren – HS: Mozart in Mannheim und Liszt in Stuttgart: Regionale Musikgeschichte im Kontext. □ Dr. Michael Kube: PS: Johann Sebastian Bach: Choralkantaten-Jahrgang. □ Prof. Dr. Hendrikje Mautner: PS: Komponistenbiographien für Kinder und Jugendliche. □ Prof. Dr. Andreas Meyer: Kammermusik von Beethoven bis Brahms – HS: Exotismus und Primitivismus in der Musik 1900–1950. □ Christina Richter-Ibáñez: PS: Musik und Musikleben. □ Prof. Dr. Sointu Scharenberg: Musikerziehung in der ehemaligen DDR – HS: Schulischer Musikunterricht in der ehemaligen DDR – HS: Gegen die Wand – Blockseminar zur Begleitung einer aktuellen Produktion der Jungen Oper. □ Dr. Eva Verena Schmid: PS: Von Händel bis Mendelssohn: Oratorien und Oratoriendidaktik. □ N. N.: Methoden der empirischen Musikpädagogik – HS: Empirische Musikpädagogik. □ Prof. emer. Dr. Hans Gert Wengert: HS: Bildung und Erziehung.

Trossingen. Prof. Dr. Thomas Kabisch: Robert Schumann und die „Generation 1810“ – S: Kammermusik für Streicher und Klavier. Differenzielles Üben/Probieren/Hören – S: Musik zur Sprache gebracht. Lektürekurs zur Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Nicole Schwindt: Forschungsfreiemester. □ N. N.: Kirchenmusikgeschichte.

Tübingen. Prof. Dr. August Gerstmeier: Die Orchesterwerke von Jean Sibelius – HS: Klavierquintett – S: Robert Schumanns Klaviermusik. □ Dr. Waltraud Götz: Ü: Orgelkunde □ Dr. des. Judith Haug: S: Türkische Musik. □ Dr. Christine Martin: S: Editionstechnik. □ PD Dr. Stefan Morent: S: Stimmen der Welt – Welt der Stimme. □ Dr. Christian Raff: Ü: Analysekurs: Ausgewählte Lieder von Franz Schubert. □ Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid: Die Musik der Renaissance (Musikgeschichte II) – PS: Notationskunde – HS: Wolfgang Amadeus Mozarts *Entführung aus dem Serail*. □ Prof. Dr. Andreas Traub: HS: Ockeghem: Ausgewählte Messen. □ Dr. Ann-Katrin Zimmermann: S: Aufgaben und Beschaffenheit der tiefsten Stimme im Satz.

Weimar-Jena. Prof. Dr. Detlef Altenburg: Franz Liszt und seine Zeit – S: Thüringische Landesausstellung Franz Liszt. Ein Europäer in Weimar (gem. mit Evelyn Liepsch) – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft (gem. mit Dr. Axel Schröter) – Koll: Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen (gem. mit Prof. Dr. Michael Berg, Prof. Dr. Helen Geyer, PD Dr. Michael Klaper, Prof. Dr. Albrecht von Massow, Prof. Dr. Martin Pfeleiderer, Prof. Tiago de Oliveira Pinto, Prof. Dr. Helmut Well). □ PD Dr. Rainer Bayreuther: PS: Affekt und Emotion in ausgewählten Motetten des 16. Jahrhunderts – Ü: Musikanalyse (Aufbaukurs), Formenlehre (gem. mit Katharina Steinbeck M. A.). □ Prof. Dr. Michael Berg: Gustav Mahler und seine Zeit. □ Dr. Cornelia Brockmann M. A.: PS: Carl Philipp Emanuel Bach und seine Zeit. □ Klaus Dylus: BS: Workshop Radiopraxis (gem. mit Jörg Sobiella). □ Dr. Harald Eggebrecht: BS: Kultur- und Musikkritik als Herausforderung. □ Prof. Dr. Helen Geyer: Musikgeschichte Venedigs – S: Nymphen, Satyrn, Arkadien (Forschungsseminar zu den Sondershäuser Kantatenbeständen) – PS: Johann Sebastian Bachs Kompositionen für Tasteninstrumente. □ PD Dr. Michael Klaper: Musikgeschichte im Überblick II: 15. und 16. Jahrhundert – S: Hildegard von Bingen. Eine Komponistin? – PS: Barockes französisches Musiktheater im Medium des Films – Ü: Notationsgeschichte I. □ Dr. Arne Langer: Ü: Čaikovskij-Inszenierungen. □ Juri Lebedev: Ü: Partiturspiel/Partiturrkunde. □ Dr. Irina Lucke-Kaminarz: Ü: Einführung in die Weimarer Musikgeschichte (= Einführung in die Archivkunde und Paläographie). □ Prof. Dr. Albrecht von Massow: Hören und/oder Wissen. Verschiedene Zugänge zu Neuer Musik – S: Notation – Klangvorstellung – Instrument. Aspekte einer Wechselbeziehung im 19. und 20. Jahrhundert (gem. mit Prof. Ulrich Beetz) – PS: Zwischen den Stühlen. Musik zwischen Jazz, Pop und Neuer Musik (gem. mit Prof. Dr. Martin Pfeleiderer) – Ü: Musikanalyse (Grundkurs). □ Christian Märkl M. A.: Ü: Instrumentenkunde. □ Prof. Dr. Martin Pfeleiderer: Einführung in die Musikpsychologie – S: Jazzgeschichte II: Blues (Forschungsseminar gem. mit Prof. Dr. David Evans) – Ü: Empirische Methoden in der Jazz- und Popmusikforschung. □ Prof. Dr. Tiago de Oliveira Pinto: Geschichte des Samba – S: Literatur und ‚Musica Popular‘ in Lateinamerika – PS: World Music. Von den Musiken der Welt zur ‚Weltmusik‘ – Ü: Methoden der musikalischen Feldforschung. □ Daniel Ortuno: PS: Mahler-Lieder. □ Kim Sakabasi M. A.: Ü: Repertoirekunde zur Vorlesung Musikgeschichte II. Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts. □ Dr. Ruth Seehaber M. A.: Ü: Musik und Emotion. □ Dr. Wolfgang Thein: Einführung in die Notenedition.

□ Nico Thom M. A.: Ü: Michael Jackson. Dekonstruktion eines Medienphänomens. □ PD Dr. Matthias Tischer: Musik im Kalten Krieg. □ Prof. Dr. Helmut Well: Musikgeschichte im Überblick II: Vom Barock bis zur Klassik – Musikgeschichte im Überblick IV: Die Musik der Moderne. □ Birgit Johanna Wertenson M. A.: Ü: Tutorium zur Vorlesung „Musikgeschichte Venedigs“.

Wien. *Universität für Musik und darstellende Kunst. Institut für Analyse, Theorie und Geschichte der Musik.*
Mag. Patrick Boenke: Ü: Analyse nach Schenker 04 – S: Geschichte der Musiktheorie (Von den Anfängen des Kontrapunkts zur Vokalpolyphonie der Renaissance) – S: Musiktheorien des 18. Jahrhunderts – S: Die späten Werke Franz Liszts. □ Prof. Dr. Michele Calella: VK: Einführung in die Analyse musikalischer Strukturen – S: Frauengestalten in der Oper des 19. Jahrhunderts – S: Von Haydn bis Mahler. Analytische Annäherung an die Musik der Klassik und der Romantik. □ Prof. Dr. Marie-Agnes Dittrich: S: Konvention und Freiheit: Möglichkeiten der Formbildung vom 17. bis 19. Jahrhundert – S: Musik und die Probleme ihrer Repräsentation in Klängen und Worten – S: Analysen ausgewählter Werke des späten 19. und des 20. Jahrhunderts (Komposition, Theorie, Traditionserfindung) – S: Analysen ausgewählter Werke des 20. und 21. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Martin Eybl: S: Musik in Reiseberichten aus Italien 1770–1788, Ereignisse, Institutionen, Netzwerke – VK: Von den Anfängen der bürgerlichen Musikkultur bis zur Moderne. □ Ass.-Prof. Dr. Markus Grassl: VU: Das Cembalo. Kompositions-, Aufführungs- und Kulturgeschichte vom 15. bis zum 20. Jahrhundert – S: Bachs „weltliche“ Kantaten – S: Geschichte der Instrumentalnotenschrift. □ A. Prof. Dr. Gerold Gruber: S: Methoden der Musikanalyse (anhand von Werken des 19. und 20. Jahrhunderts) – S: Arnold Schönberg und seine Schüler. □ Ass.-Prof. Dr. Lukas Haselböck: S: Analyse posttonaler Musik 1945–2000 (Messiaen, Boulez, Stockhausen, Nono, Grisey, Feldman, Cerha) – VK: Einführung in die Grundbegriffe der Formanalyse. □ Dr. Andreas Holzer: Musik und Sprache – S: Musiktheater als Zeitspiegel – PS: Spezielle Musikalische Strukturanalyse Blas- und Schlaginstrumente. □ Prof. Dr. Annegret Huber: S: Kategorien der Musikanalyse – PS: Transmusikalische „Inhalte“ in Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts – S: Musikanalysieren als Form kulturellen Handelns – S: Zitat – Allusion – Intertextualität. □ Ass.-Prof. Dr. Stefan Jena: S: Musik der Gegenwart. □ Prof. Dr. Reinhard Kapp: VK: Musik nach 1945 (kompositionsgeschichtlich) – S: August Halm: Komponist, Musiktheoretiker, Pädagoge – Koll: Grundbegriffe der Musikgeschichte – VO: Die Musik der 70er-Jahre. □ A. Prof. Dr. Anita Mayer-Hirzberger: VK: Musikgeschichte vom 13. bis zum frühen 17. Jahrhundert – PS: Musikwissenschaftliches Proseminar. □ A. Prof. Dr. Manfred Permoser: Koll: Grundbegriffe der Musikgeschichte – PS: Einführung in die wissenschaftliche Arbeitstechnik – S: Musikhistorisches Seminar. □ A. Prof. Dr. Margareta Saary: S: Musik nach 1900 – S: Zur Bedeutung der musikalischen Gattungen und Formen im Zeitverlauf. □ A. Prof. Dr. Werner Schulze: S: Praxis der Harmonik: Interferenz, Symmetrie, Auge-Ohr-Zusammenhang – VO: Geschichte der Harmonik (Von der Spätantike zur Renaissance). □ Mag. Michael Staudinger: PS: Methodik der wissenschaftlichen Arbeit. □ A. Prof. Dr. Cornelia Szabó-Knotik: VK: Ästhetik und Geschichte angewandter und Medienmusik – Koll: Grundbegriffe der Musikgeschichte.

Würzburg. Dr. Hansjörg Ewert: S: Kadenz und Sequenz – S: Was man zwischen Alter und Neuer Musik mindestens kennen sollte – S: Alban Berg, Orchesterstücke und Violinkonzert – S: Schreibwerkstatt mit Schwerpunkt Alban Berg (mit Exkursion zum BR nach München) – S: Musiktheoretische Grundlagen: Elementarkurs. □ Prof. Dr. Andreas Haug: Formung einer europäischen Musik im Mittelalter – S: John Dowland – S: Notationsgeschichte. □ Prof. Dr. Ralf Martin Jäger: S: Grundlagen der Instrumentenkunde – S: Afrika südlich der Sahara – S: Am Hofe der Sultans: Musikkulturen Istanbuls – Koll: Würzburger Kolloquium Ethnomusikologie. □ Prof. Dr. Bernhard Janz: S: Der junge Bach in Thüringen – S: Die dur-moll-tonale Harmonielehre als Instrument der Analyse älterer Musik – S: Auf Bachs Spuren in Thüringen – Agostino Steffani (1654–1728) und die Musik des Hochbarock. □ Prof. Dr. Ulrich Konrad: Musik von der Aufklärung bis zur Gegenwart – S: Formen der Oper im Europa des 18. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Eckhart Roch: S: Musiksoziologie – J. S. Bach in der Musikkultur seiner Zeit – S: Einführung in die Musikästhetik – S: Empirische Methoden in der Musikwissenschaft – S: Felix Mendelssohn Bartholdy. Leben und Werk. □ Dr. Thomas Röder: S: Leoš Janáček – S: Notationsgeschichte – S: Instrumentalmusik aus Barock und Klassik in zergliedernder Perspektive – S: Musiktheoretische Grundlagen: Aufbaukurs. □ Konstantin Voigt: S: Konzepte und Beispiele zur Musik des Mittelalters – S: Pop-Punk-Jazzromane im Spiegel ihrer Repertoires (gem. mit Dr. Oliver Wiener) – S: Lektüre zur Neuen Musik. Theodor W. Adorno, Ernst Kurth, August Halm (gem. mit Prof. Dr. Martin Zenck). □ Dr. Oliver Wiener: S: Desktop Publishing – S: Organologie – Dokumentation der Sammlungsbestände. □ Prof. Dr. Martin Zenck: V/S: Körpermusik – S: Interview- und Moderationstechniken am Mikrofon und vor der Kamera – S: Musik und Ritual – S: Lektüre zur Neuen Musik.

Zürich. PD Dr. Dorothea Baumann: S: Strawinsky. □ Thomas Gerlich: Ü: Satzlehre II. □ Dr. Bernhard Hangartner: PS: Gregorianischer Choral. Die Traditionen bis zu den Reformorden. □ Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen: Franz Schubert – S: Antonín Dvořák (mit Exkursion nach Prag, gem. mit Dr. Ivana Rentsch). □ Prof. Dr. Sebastian Klotz: GS: Musikethnologie „Auditory Culture“. □ Doris Lanz: Ü: Analytische Hörpraxis – Hörend verstehen. □ Prof. Dr. Laurenz Lütteken: S: Richard Wagner, *Der Ring des Nibelungen* (gem. mit Prof. Dr. Sabine Schneider) – PS: Musikalische Analyse. Die Orchestermusik von Sibelius – Koll: Aufführungspraxis: Josquin Desprez (gem. mit Kees Boeke). □ PD Dr. Cristina Maria Urchueguía: PS: Die Triosonate (gem. mit lic. phil. Gabriela Freiburghaus). □ PD Dr. Melanie Wald-Fuhrmann: Englische Musik der frühen Neuzeit – PS: Italienische Kantate (gem. mit Nicola Schneider M. A.). □ Elmar Weingarten: PS: Berufspraxis: Musikleben und Musikbetrieb.

BESPRECHUNGEN

JOHN MICHAEL COOPER: *Mendelssohn, Goethe, and the Walpurgis Night. The Heathen Muse in European Culture, 1700–1850*. Rochester, NY: University of Rochester Press 2007. XI, 284 S., Abb., Nbsp.

Mit dem vorliegenden Band lässt John Michael Cooper seinen grundlegenden Studien zu Mendelssohn (u. a. *Felix Mendelssohn Bartholdy: A Guide to Research*, Routledge 2001; *Mendelssohn's „Italian“ Symphony*, Oxford University Press 2003) eine weitere folgen. Im Mittelpunkt der Arbeit steht die Walpurgisnacht als sagenumwobenes Ereignis und zugleich hochsymbolisches, kulturelles Phänomen sowie dessen künstlerischer Aufgriff in Goethes 1799 geschriebener Ballade *Die erste Walpurgisnacht* und in Mendelssohns gleichnamiger, auf Goethes Ballade fußender Kantate, die in zwei Fassungen aus den Jahren 1832 und 1842 vorliegt. Einen zentralen Ausgangspunkt Coopers bildet der Gedanke, dass es sich bei dem auf dem Blocksberg/Brocken in der Nacht vom 30. April angesiedelten Hexensabbat nicht nur um ein kalendarisches Ereignis handele, sondern weitaus mehr um einen „cultural, historical, and social topos“ (S. XIII). Dieser besitze erhebliches aufklärerisches Potential für die Diskussion menschlicher Werte und Verhaltensweisen, namentlich hinsichtlich der Relation von „ignorance and fear, superstition and faith, belief and knowledge, [...] cultural, religious, and social tolerance and acceptance“ (S. XIII f.).

Die Studie ist in sieben Kapitel gegliedert: In Kapitel 1 (S. 1–29) begibt sich Cooper auf die Suche nach den Wurzeln der Walpurgisnachtsage. Er thematisiert das mittelalterliche Verhältnis zwischen heidnischer, germanischer und christlicher Religion als „fundamental conflict between Old and New“, die Götterwelt der Germanen und ihre bevorzugte Praxis, religiöse Feiern auf Hügelkuppen und Bergspitzen abzuhalten, ebenso den mit religiöser Vehemenz geführten Krieg zwischen Franken und Sachsen. Erläutert werden die Namensgebung und der geographische Ort der Walpurgisnacht, zudem ihr unterschiedlicher Aufgriff in der Literatur zwischen 1600 und 1800 und die da-

bei für Goethe relevanten Bezugspunkte, u. a. Heinrich Ludwig Fischers *Buch vom Aberglauben und falschen Wahn* (Leipzig 2¹⁷⁹¹).

Kapitel 2 (S. 30–53) dient der sozialen und intellektuellen Verortung von Goethe und Mendelssohn in ihrer Zeit und in ihrem persönlichen und künstlerischen Verhältnis zueinander. Wichtige Gemeinsamkeiten bilden dabei ihre positive Einstellung zum „beloved past“ der Antike und der Versuch einer lebendigen Übersetzung vergangener oder fremder kultureller Zeugnisse in die eigene Zeit und Kultur. Zentral erscheint zudem Coopers Feststellung, dass „Goethe's Sympathy for religions other than Christianity“ (S. 43) und Mendelssohns jüdische Herkunft beide trotz ihres gesellschaftlichen Ansehens gewissermaßen zu Außenseitern machten: „[They] were Other to the mainstream of European Christendom“ (S. 44). Zugleich seien aus diesem Grunde in denjenigen ihrer Werke, die sich mit Identität und Alterität auseinandersetzten, „comparable challenges of cultural and religious translation“ erkennbar und zwar „in such a fashion that readers and audiences identified with the original, challenging them to surrender their own identities and submit themselves to that Other, or discovering a ‚middle‘ way“ (S. 44).

Diese Auseinandersetzung zwischen „Self and Other“ (S. 53) bildet auch den Kern von Goethes und Mendelssohns *Walpurgisnacht*, in der Leser bzw. Hörer dazu gebracht werden, sich mit den heidnischen Sachsen und ihrem unter Gefahr von Leib und Leben vollzogenen Gebet zum „Allvater“ zu identifizieren, während die Christen als gleichermaßen brutale wie dumpfe „Pfaffenchristen“ gebrandmarkt werden (vgl. S. 74 ff.). Ausgeleuchtet wird dies mit Blick auf Goethes Ballade und die in *Faust I* und *II* enthaltenen Walpurgisnachtszenen in Kapitel 3 (S. 54–77), mit Blick auf Mendelssohns Kantate in Kapitel 4 und 5 (S. 78–96, 97–161). Kapitel 6 (S. 162–196) ist schließlich der Rezeption von Goethes und Mendelssohns *Walpurgisnacht* im 19. Jahrhundert gewidmet, wobei Cooper gleichermaßen Musik, Literatur und bildende Kunst thematisiert; Kapitel 7 (S. 197–215) gilt Aufführungstraditionen und -praxis.

Das Herzstück der Studie bilden Kapitel 4 und 5. Zunächst widmet Cooper sich hier dem Kompositions-, Revisions- und Publikationsprozess, wobei er auf den ganz unterschiedlichen Status und Anspruch hinweist, mit dem das Werk 1832 und schließlich 1842 für Mendelssohn verknüpft war: Demonstrierte Mendelssohn mit seiner Kantate Anfang der 1830er-Jahre öffentlichkeitswirksam seinen Entwicklungsstand auf dem Gebiet der prestigeträchtigen vokalsinfonischen Gattungen – unmittelbar verknüpft mit seiner Bewerbung um die Nachfolge Zelters als Direktor der Berliner Singakademie –, befand er später auf der Höhe seines Ruhmes und kompositorischen Entwicklungsstandes, „that the work as he had previously introduced it was no longer representative“ (S. 89). Zugleich verlangte dies nach einer neuen, anspruchsvolleren ‚Gattung‘, die Mendelssohn ebenso wie seinen *Lobgesang* als „Symphonie-Kantate“ bezeichnete.

In einem zweiten Schritt vergleicht Cooper schließlich „Sources, Structure, and Narrative“ der beiden *Walpurgisnacht*- Fassungen. Er bietet neben detaillierten – und dank zahlreicher Notenbeispiele auch anschaulichen – Analysen eine umfangreiche Aufstellung und Beschreibung der maßgeblichen Quellen. Bei deren Auswertung geht Cooper insofern über bereits vorliegende Studien von Douglass Seaton, Christoph Hellmundt, Peter Krause und Hiromi Hoshino hinaus, als er erstmals eine synoptische Auswertung „[of] the extant sketches, the three surviving complete autograph scores, and [of] the two surviving autograph full-score fragments with the extant correspondance“ durchführt (S. 115). Auf diese Weise gelingt es ihm nicht nur, detailliert zu zeigen, in welcher Weise sich Mendelssohns Komposition seit ihrer ersten Vertonung veränderte, sondern auch, wie diese Veränderungen mit Mendelssohns „own professional and artistic persona“ zusammenhängen (S. 161).

Insgesamt hat Cooper damit ein anregendes Buch vorgelegt, das seinem Gegenstand aus kulturgeschichtlicher Perspektive in überzeugender Weise gerecht wird und nicht zuletzt dank seiner exzellenten Aufbereitung und hochwertigen Ausstattung überzeugt.
(Februar 2009) Martin Loeser

PETER RUSSELL: *Johannes Brahms and Klaus Groth. The Biography of a Friendship*. Aldershot – Burlington: Ashgate 2006. XVIII, 187 S., Abb., Nbsp. – Deutsche Ausgabe: *Johannes Brahms und Klaus Groth. Die Biographie einer Freundschaft*. Übersetzt ins Deutsche von Anne PETERSEN. Hrsg. von Dieter LOHMEIER. Heide: Boyens 2007. 222 S., Abb., Nbsp.

Es gibt nur wenige Dichter – Georg Friedrich Daumer, Johann Wolfgang von Goethe, Ludwig Tieck –, deren Lyrik Johannes Brahms häufiger vertont hat als diejenige Klaus Groths. Mit ihm fühlte Brahms sich schon aufgrund der gemeinsamen norddeutschen Herkunft verbunden. Trotz ihrer Repräsentanz in Brahms' Liedschaffen stehen Groths Dichtungen in mancher Hinsicht eher im Schatten der Brahms-Forschung. Symptomatisch ist schon, dass in Margit McCorkles bedeutendem thematisch-bibliographischem Werkverzeichnis (München 1984) das „Verzeichnis der Textquellen“ (S. 797–800) zwei der im Hauptteil genannten Groth-Vertonungen versehentlich nicht nennt, nämlich den von Brahms ‚privat‘ an Groth übermittelten dreistimmigen Frauenchor *Dar geht ein Bek* (eine plattdeutsche Variante zur Heyse-Vertonung *Am Wildbach die Weiden* op. 44/9) und das Klavierlied *Es hing der Reif* op. 106/3. Die musik- und literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Brahms' kompositorischer Groth-Rezeption bleibt aber auch in ihrer analytischen Intensität begrenzt. Dabei zählen die beiden thematisch siamesischen „Regenlieder“ op. 59/3 und 4 (*Regenlied, Nachklang*) – die ursprünglich zusammen mit Frühfassungen von *Dein blaues Auge* und *Mein wundes Herz* op. 59/8 und 7 einen kleinen, erst 1997 publizierten Zyklus bildeten („Regenlied“-Zyklus, München: Henle) – zu Brahms' bekanntesten Klavierliedern. Ihre Bekanntheit wurde noch dadurch gesteigert, dass die „Regenlieder“ im Finale der *Ersten Violinsonate G-Dur* op. 78 thematisch wieder aufgegriffen wurden, wobei ihre charakteristische Punktierungsmotivik sogar alle drei Sätze der Sonate prägt. Zu Brahms' bekannteren Klavierliedern zählt auch die Groth-Vertonung *Wie Melodien zieht es* op. 105/1, deren Hauptgedanke ins Seitenthema des Kopfsatzes der *Zweiten Violinsonate A-Dur* op. 100 einging.

Besagte wissenschaftliche Zurückhaltung, die durch zahlreiche kleinere, biographisch ak-

zentuierte Beiträge nicht kompensiert wird, hatte wohl zwei Hauptgründe: Die dokumentarische Basis des Verhältnisses Groth/Brahms war lange Zeit nicht gerade aktuell. Und die Literaturwissenschaft – sieht man von verdienstvollen Forschungs- und Rezeptionsaktivitäten in Schleswig-Holstein ab, die auch eine „kritische“ Ausgabe *Sämtlicher Werke* Groths einschlossen – reagierte gegenüber Groth eher verhalten, ja gespalten.

Demgegenüber erschließt Peter Russells *Biographie einer Freundschaft* nun eine neue Dimension innerhalb der Brahms- und Groth-Literatur. Der Autor, der bis vor wenigen Jahren an der Universität von Wellington (Neuseeland) deutsche Literaturgeschichte lehrte und als Sänger auch künstlerisch mit seinem Untersuchungsgegenstand vertraut ist, kann sich philologisch endlich auf eine verbreiterte und aktualisierte Grundlage stützen: auf die kommentierte Neuausgabe des Brahms-Groth-Briefwechsels, die der Literaturwissenschaftler Dieter Lohmeier in Brahms' 100. Todesjahr mit Rückgriff auf die Bestände der seinerzeit von ihm geleiteten Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek in Kiel vorlegte (*Johannes Brahms – Klaus Groth: Briefe der Freundschaft*, neu hrsg. von Dieter Lohmeier, Heide 1997). Sie integrierte und optimierte zwei maßgebliche ältere Publikationen (*Klaus Groth und die Musik. Erinnerungen an Johannes Brahms. Briefe, Gedichte und Aufzeichnungen nebst einem Verzeichnis von Vertonungen Grothscher Dichtungen*, hrsg. von Heinrich Miesner, Heide 1933; *Briefe der Freundschaft. Johannes Brahms – Klaus Groth*, hrsg. von Volquart Pauls, Heide 1956). Lohmeier zeichnet nun auch als Herausgeber für die 2007 erschienene deutsche Ausgabe von Russells 2006 auf Englisch publizierter *Biography of a Friendship* verantwortlich.

Die biographische Dimension von Groths und Brahms' Männer- und Künstlerfreundschaft steht zwar im Zentrum des Buches, das durch 34 Abbildungen sinnfällig und sinnvoll bereichert wird, doch setzt sich Russell auch mit den Vertonungen und ihren dichterischen Vorlagen auseinander. Wesentliche Stationen der Lebens- und Schaffenswege beider Künstler werden anschaulich nachgezeichnet, ihre Begegnungen kommentiert und intensiv aus ihren Briefen zitiert. Immerhin liegen vier Jahrzehnte zwischen der ersten Begegnung in Düs-

seldorf 1856 bis zu Groths letztem Brief vom Dezember 1896 an den todkranken Brahms. Besonderen Wert erhält das Buch nicht zuletzt durch die Mitteilung zweier Postkarten von Brahms an Groth vom 27. Juni 1885 und vom 24. Januar 1887, die erst nach 1997 auftauchten, in Lohmeiers Briefausgabe also noch fehlen (S. 123 und 147 von Russells englischer bzw. S. 128 und 155 der deutschen Publikation). Russells Darlegungen wirken zumeist überzeugend, fassen die Beziehung beider Künstler bündig zusammen, differenzieren sie vielfach aber auch und zeigen neue Aspekte auf.

Gelegentlich mag man biographischen Hypothesen und Interpretationen des Autors jedoch nicht unbedingt folgen. So erklärt sich der „(für Brahms) ungewöhnlich drängende, tatsächlich atemlose Ton“ einer „emotionsgeladene[n] Postkarte“ an Groth vom 27. Juni 1885 wohl nicht so sehr aus Brahms' Verliebtheit in die Sängerin Hermine Spies, die in jenem Schreiben erwähnt wird, sondern eher aus seiner Ungeduld zu erfahren, ob die Sängerin den Dichter in Kiel bereits durch den öffentlichen oder zumindest privaten Vortrag von Brahms' neuer Groth-Vertonung *Komm bald* op. 97/5 habe überraschen können (S. 122 f./146 f.). Auch Russells Behauptung, Brahms habe Groth weder zum Tode seiner Frau noch später seines Sohnes kondoliert, verdient einige Skepsis – immerhin liefert Russells Buch ja selbst zwei schöne Beispiele dafür, dass unbekannte Schreiben der Brahms/Groth-Korrespondenz wieder auftauchten. Vereinzelt Irrtümer schlagen nicht gravierend zu Buche (S. 152/180: dem Klarinettenisten Richard Mühlfeld wurden die späten Klarinettensonaten op. 120 nicht gewidmet, sondern nur deren Autographe geschenkt). Wenn Russells Gedankengänge manchmal etwas sperrig wirken, liegt dies teilweise an der Übersetzung, die meist solide, doch nicht besonders geschliffen ist (siehe z. B. deutsche Ausgabe, S. 150, letzter Absatz), oft aber auch schon am englischen Text. Gerade im Deutschen macht sich ein recht sorgloser Umgang mit direkter und indirekter Rede und mit Tempuswechseln bemerkbar (siehe z. B. S. 125/150). Und bei rein biographischen Passagen verfällt Russells Darstellung mitunter in einen stark reihenden Modus (u. a. S. 87 f./107 f.).

Der Schwerpunkt der Beziehung Brahms-Groth liegt natürlich bei den 15 Vertonungen

von 14 Gedichten Groths (*Regentropfen aus den Bäumen* komponierte Brahms zweimal auf völlig unterschiedliche Weise). 13 der Klavierlieder wurden noch zu Lebzeiten beider Künstler publiziert – zur Freude Groths, der sich längst gewünscht hatte: „Wenn Johannes Brahms einmal über Texte von mir käme!“ Im Rahmen seines biographischen Konzeptes fragt Russells Buch immer wieder – wenngleich begrenzt in Reichweite und Umfang – nach Schaffenskontexten und -hintergründen von Brahms' Groth-Vertonungen und würdigt diese eingehender, wobei auch und gerade englischsprachige Brahms-Literatur intensiv einbezogen wird. Russells eigene analytische Erörterungen stoßen indes gelegentlich an Grenzen, verfahren teilweise auch recht deskriptiv.

Insgesamt allerdings arbeitet Russell die freundschaftliche Künstlerbeziehung Brahms/Groth kompakt, kenntnis- und aspektreich auf. So darf sein lesenswertes Buch in der englisch- wie in der deutschsprachigen Brahms-Literatur als philologisch aktuelles Standardwerk im Hinblick auf sein Thema gelten. Ein Irritationsmoment bleibt freilich bestehen: Am Dichter Klaus Groth lässt Russell zumindest im Hinblick auf die hochdeutsche Lyrik kein gutes literaturwissenschaftliches Haar. Während die literarische Bedeutung, poetische Originalität, die folgenreichen emanzipatorischen kulturellen und politischen Implikationen von Groths plattdeutschen Dichtungen – insbesondere der 1852/53 erstmals erschienenen Sammlung *Quickborn* – gewürdigt werden (S. 1–9/16–24), liefert der komplementäre „Exkurs: Groths hochdeutsche Lyrik“ (S. 111–120), der in der englischen Ausgabe nur „Excursus: Groth's Poetry“ heißt (S. 91–98), kaum tiefer lotende, überzeugende oder gar neue Begründungen für die Anmutungs- und Inspirationsqualitäten von Groths hochdeutscher Lyrik für Brahms. Russell belässt es bei der – in der Brahms-Forschung geläufigen, kaum je näher differenzierten – Denkfigur, dass das Interesse des Komponisten Brahms auffallend häufig „mittelmäßigen Gedichte[n]“ gegolten habe. Er qualifiziert Groths hochdeutsche Poesie – die seiner Einschätzung nach nicht die Sprache von Groths sozialer Herkunft war, sondern Sprache „jener Klasse [...], nach der er strebte“ – durchweg als klischeehafte „Nachahmung deutscher Romantiker“ (S. 91/111), was auch

für das Volkslied-Idiom gelte, und konstatiert schlicht, Groth habe es in seiner hochdeutschen Poesie im Vergleich mit Goethe, Eichendorff oder Heine schlicht an „Genie“ gemangelt, mit dem diese Dichter „alten Motiven neues Leben einhauchten“ (S. 94/114). So kommt Russells Exkurs zu Statements, hinter die man doch einige Fragezeichen setzen möchte: Dass sich „außer Brahms [...] Komponisten von Rang nicht für Groths Gedichte, weder die plattdeutschen noch die hochdeutschen“ interessiert hätten (S. 96/117), zementiert alte Heroengeschichtsschreibung und wird zumindest Komponisten wie Carl Reinecke und Gustav Jenner nicht gerecht. Dass Brahms Lyrik Groths vertont habe, weil ihn bestimmte Themen daraus in bestimmten Lebenssituationen emotional besonders angesprochen hätten, führt letztlich nur wieder zu den bekannten Erklärungsstichworten wie „Heimweh“ und „Trauer um die verlorene Jugend“ (S. 96 f./116 f.). Weitere Topoi: „Brahms' Genie“ habe „Groths Gedichte vor dem Vergessen“ bewahrt (S. 98/120); der Komponist sei imstande gewesen, „Groths lyrische Subjektivität zu Objektivität zu verfeinern“ (S. 98/119). Und schließlich wird konstatiert, dass Brahms gelegentlich sogar noch schlechtere Gedichte als diejenigen Groths vertont habe (Hans Schmidts *Sapphische Ode*). All das wirkt zwar flott geurteilt, ist aber gegenüber dem älteren Forschungsstand weder besonders neu noch besonders differenziert. Könnten Brahms nicht vielleicht Groths eigenartige Tonwechsel und Bildkontraste gereizt haben? Hielt er es für eine eigene, unpräzise lyrische Qualität, dass die Gedichte Alltagsmetaphern nicht scheuten, dass sie Grenzen zwischen poetischer Hoch- und bildkräftiger Alltagssprache durchstießen? War dies nach seinem Verständnis ein (attraktiver) Versuch der Verhochdeutschung plattdeutscher Rede- und Gedankenwendungen? Solchen und anderen Frage-Perspektiven geht Russell nicht nach. So bleibt trotz der Verdienste seines Buches noch genügend Raum für künftige Forschungen zum künstlerischen Verhältnis des Dichters Groth zum Komponisten Brahms.

(Mai 2009)

Michael Struck

VICTOR RAVIZZA: *Brahms. Spätzeitmusik. Die sinfonischen Chorwerke. Schliengen: Edition Argus 2008. 318 S., Ill., Nbsp.*

Für „musikalisch wie geistesgeschichtlich interessierte“ Leser und Leserinnen als „fantasierter ideale“ (S. 7) Zielgruppe hat Victor Ravizza, emeritierter Professor für Musikwissenschaft der Universität Bern, ein höchst lesenswertes Buch über die chorsinfonischen Werke von Johannes Brahms (*Rinaldo* op. 50, *Alt-Rhapsodie* op. 53, *Schicksalslied* op. 54, *Triumphlied* op. 55, *Nänie* op. 82 und *Gesang der Parzen* op. 89) geschrieben, das aber auch einem größeren Kreis der akademischen Forschung zur Lektüre empfohlen sei. Das Lesevergnügen wird durch ein ansprechendes Layout der für ihre bibliophile Gestaltung bekannten Edition Argus auch optisch und haptisch unterstützt (Renaissance-Antiqua auf besonderem Werkdruckpapier, Einband aus Naturkarton mit lederartiger Oberfläche und dem sinnfälligen Motiv eines letzten, vom Baum fallenden Blattes).

In der Einleitung begründet Ravizza die von ihm vorgenommene Zusammenstellung und Auswahl anhand der literarischen Vorlagen (Schiller, dreimal Goethe, Hölderlin, Bibelverse), die Brahms zu Bekenntnismusik „mit teilweise quälenden letzten Sinnfragen“ (S. 13) komponiert habe. Aber auch die Gattungsfrage (Kantate, Chorode oder Chorsinfonie respektive sinfonische Chormusik) wird reflektiert und im gesellschaftlichen Kontext der Musik- und Sängerkunst (Männerchorbesetzung für *Rinaldo* op. 50 und *Alt-Rhapsodie* op. 53) und des bürgerlichen Konzertwesens verortet. Ravizza bietet bei jedem der sechs Werke eine kompetente Übersicht zum Forschungsstand, erweitert diesen an zentralen Stellen zu Exkursen (Oper, Italienreisen) und interdisziplinären Ausblicken (Philosophie, Literatur, Malerei, Architektur) und nutzt so die Besprechung der sinfonischen Chorwerke zu einer differenzierten Auseinandersetzung mit der philosophischen und musikästhetischen Ideen- und Gedankenwelt von Brahms, die unter dem Begriff des spätromantischen Klassizismus gefasst wird. Hierunter versteht Ravizza die „Übernahme zwar von klassischen Modellen, Normen und Techniken in unterschiedlicher Kombination, im gleichen Atemzug aber die Problematisierung dieser Übernahme im Wissen um das eigene Spätsein“, woraus Formen erwachsen,

„die oberflächlich zwar konventionell, in ihrem Gefüge aber die nicht zu lösende Spannung, das Nicht-mehr-Machbare selbst in vielfachen Brechungen austragen“ (S. 40) und in pessimistisch-melancholischer Grundhaltung auch klanglichen Ausdruck fänden. Diesem kompositorischen Grundproblem geht Ravizza in jeder Werkbesprechung intensiv nach, wobei hier vor allem seine Ausführungen zum *Schicksalslied* und zum *Gesang der Parzen* zentral sind, weshalb sie im Folgenden besonders behandelt werden sollen.

Zwei Exkurse zur Philosophie von Arthur Schopenhauer, Fragen zum Kontext des Gedichts im Roman *Hyperion* von Friedrich Hölderlin und zur Tonartencharakteristik werden zur Diskussion der in der Fachliteratur als problematisch angesehenen Schlussgestaltung des *Schicksalslieds* op. 54 herangezogen. Ravizza referiert die verschiedenen Interpretationen und Rezeptionen seit Eduard Hanslick (1872) bis hin zu Jan Brachmann (1999). Unter Rückgriff auf das Schopenhauer'sche Verständnis der Funktion von Musik als temporärer Befreiung von der Willensqual durch Hingabe an ästhetische Kontemplation interpretiert Ravizza das instrumentale Nachspiel als „das entspannende Glück des ‚interesselosen Wohlgefallens‘“ (S. 191), wodurch Brahms das Gedicht um einen mildernden Zusatz ergänzt habe. Auch der *Gesang der Parzen* op. 83 wird ausführlich kontextualisiert: Johann Wolfgang von Goethes *Iphigenie auf Tauris*, Brahms' Pessimismus im Sinne einer „Melancholie des Spätgeborenen“ (S. 324), seine Schopenhauer-Rezeption sowie Bibel-Exegese inklusive einer Interpretation der *Vier ernsten Gesänge* op. 121, Darstellung der Rezeption und Beurteilung des Werkes durch Zeitgenossen und Wissenschaft, Italienreisen, das Verhältnis von Architektur und Musik sowie ein Vergleich mit der Parallel-Vertonung von Ferdinand Hiller werden angeführt. Darin eingebettet ist – wie bei allen anderen Werken auch – ein ausführlicher formbeschreibender Nachvollzug der Komposition, der besonders die Schlussgestaltung der letzten beiden Strophen in den Blick nimmt und abschließend feststellt, dass Brahms hier über den Schopenhauer'schen Pessimismus hinaus die Vision einer ins Ungewisse fallenden Menschheit schonungs- und hoffnungslos thematisiere.

Folglich gelten *Schicksalslied* und *Gesang der Parzen*, neben der *Alt-Rhapsodie* und der *Nänie*, zu den Werken, in denen Brahms im Sinne von Bekenntnismusik seine Weltsicht authentisch ausgedrückt habe, während das *Triumphlied* op. 55 und die *Rinaldo*-Kantate op. 50 als Versuche interpretiert werden, ein ihm fremdes musikalisches Idiom zu übernehmen. Im *Triumphlied* verzichte Brahms zu Gunsten funktionaler Musik auf seine ihm eigene Musiksprache – mit der Folge von Brüchen, formalen Flauten und leeren Passagen (S. 207). Daher könne hier auch nicht von Klassizismus im Sinne von Gegenwarts kritik gesprochen werden, sondern vielmehr im Sinne einer bewussten „Entscheidung für ein Idiom, das der funktionalen Aufgabe besser entsprach“ (S. 210). Nach einem Exkurs über „Brahms und die Oper“ und unter der Annahme, dass es sich bei der *Rinaldo*-Kantate um einen versteckten Opernversuch von Brahms handeln könnte, problematisiert Ravizza, dass Brahms hier in einer musikalischen (Fremd-)Sprache spreche, deren Grammatik er zwar kenne, die er aber nicht beherrsche bzw. die er nicht internalisiert habe. An dieser Stelle ist die Interpretation von Ravizza jedoch kritisch zu ergänzen, denn er bezieht den Inhalt des ‚Librettos‘ nicht auf die musikalische Ausgestaltung durch Brahms. Geht es in Goethes Kantate um den resozialisierenden Akt eines verweichlichten Mannes (*Rinaldo*), also um den Verlust und Wiedergewinn von ‚Männlichkeit‘ (vgl. Malcolm McDonald: *Brahms*, Oxford 2001, S. 563: „*Rinaldo* is a work about masculinity“; Hervorhebung im Original), so wäre doch zu fragen gewesen, welches Bild von ‚Männlichkeit‘ Brahms musikalisch zeichnet und welches Geschlechterkonzept damit verbunden ist.

Bis auf die fehlende gendertheoretische Diskussion, die beispielsweise auch bei der Besprechung der *Alt-Rhapsodie* aufschlussreich gewesen wäre – Stichworte: Sprachposition der Altstimme als mitleidvoll engagierter Beobachter (S. 108), Männerchor als ideelles Kollektiv, in dem sich das (männliche?) Publikum repräsentiert sehe (S. 141), c-Moll/C-Dur-Progression als heldenhafte Kampf-Sieg-Inszenierung (S. 132) mit kunstreligiöser Erlösungsthematik –, besitzt das Buch inklusive seines bibliographischen Anhangs jedoch alle Vorzüge einer umfassenden, wissenschaftlichen Standards

genügenden Studie, die die sinfonischen Chorwerke nicht nur in das Gesamtœuvre und die Gedankenwelt von Brahms, sondern auch in den philosophischen, ästhetischen und ideengeschichtlichen Kontext ihrer Entstehungszeit differenziert einbettet.

(Januar 2009)

Marion Gerards

Skizzen einer Persönlichkeit: Max Kalbeck zum 150. Geburtstag. Symposium, Wien 21.–24. Mai 2000. Bericht hrsg. von Uwe HARTEN. Tutzing: Schneider 2007. 388 S., Abb.

Ganze sieben Jahre nach dem Symposium zum 150. Geburtstag Max Kalbecks erschienen, schließt der von Uwe Harten herausgegebene Bericht noch immer ein Desiderat. Denn nach seinem Tod im Jahr 1921 fand Kalbeck, der neben Eduard Hanslick in einem Zeitraum von 40 Jahren einer der einflussreichsten Musikkritiker Wiens war, nur vereinzelt die Aufmerksamkeit der Musikwissenschaft. Und dann richtete sich diese bis in die 1990er-Jahre nicht auf den vielseitigen Lyriker, Feuilletonisten, Librettisten, Herausgeber und Musiker, sondern in der Regel auf den eminenten Brahms-Forscher, dessen zwischen 1904 und 1921 in mehreren Teilbänden und Auflagen veröffentlichte Monumentalbiographie bis heute als unverzichtbarer Meilenstein der Brahms-Literatur gilt. Der vorliegende Symposionsbericht ist nun der erste Versuch einer Gesamtwürdigung von Person und kulturellem Handeln Kalbecks.

Der Band enthält neben einem knappen Vorwort des Herausgebers und einer chronologischen Übersicht zu Leben und Wirken Max Kalbecks insgesamt 28 Textbeiträge, die – lediglich im Inhaltsverzeichnis und vielfach sehr kleingliedrig mit nur je einem Artikel – unter thematischen Gesichtspunkten geordnet sind: „Zur Biographie“ (S. 9–82), „Positionierung“ (S. 83–190), „Der Librettist“ (S. 191–216), „Der Lyriker“ (S. 217–230), „Der Musikschriftsteller“ (S. 231–260), „Der Musikkritiker“ – Round Table I (S. 261–306), „Der Theaterkritiker“ (S. 307–324), „Der Feuilletonist“ (S. 325–338) sowie „Max Kalbeck und die Kritiker-Kollegen“ – Round Table II (S. 339–374).

Aus biographischem Blickwinkel beleuchtet werden Kalbecks Umfeld und Wirken in Breslau (Piotr Szalsza), München (Andrew D. Mc-

Credie) und Wien (Uwe Harten), die Familiengeschichte seiner Nachkommen (Judith Pór-Kalbeck) sowie seine vielfältigen Talente und Interessen im Spannungsfeld von Professionalisierung und Dilettantismus (Gernot Gruber). Besonders aufschlussreich ist dabei Szalaszas sozialgeschichtlicher Überblick zu Breslau, das um 1880 neben Berlin und Hamburg die größte Stadt des Deutschen Reiches war und zahlreiche kulturelle und musikalische Institutionen besaß. Bedauerlich ist allerdings der, trotz angehängter Bibliographie, teilweise mangelhafte Nachweis von Quellen (vgl. S. 24 ff.). Gleiches gilt auch für die sehr persönlichen Ausführungen Pór-Kalbecks (vgl. S. 62 ff.).

Im zeitgeschichtlichen Kontext situiert wird die Karriere Kalbecks durch eine kurze Übersicht zu Struktur und Geschichte der Wiener Zeitungen (Renate Flich), durch die Skizzierung sowohl der gesamteuropäischen wie der regionalen Voraussetzungen und Grundzüge der sogenannten Wiener Moderne um 1900 (Moritz Csáky), zudem durch die Darstellung ihrer gesellschaftlichen „Kunstbedürftigkeit“ (S. 119), welche sich u. a. im Ringen unterschiedlicher Künste um eine Ästhetik der Tiefe und Genauigkeit des Ausdrucks äußerte (Rüdiger Görner). In der Wiener Kulturszene verortet wird Kalbeck einerseits durch einen Einblick in seine künstlerisch-publizistischen Bekanntkreise anhand der erhaltenen Tagebücher aus den Jahren 1895 und 1897 (Sandra McColl), andererseits anhand seines Engagements für die Errichtung von Denkmälern für Mozart und Brahms (Ingrid Fuchs). Komplettiert wird diese Vernetzung Kalbecks durch Überlegungen zu seiner Berufsauffassung als Kritiker, zum Literaten und Brahms-Biographen (Otto Biba), deren Quellenbasis ca. 60 Briefe Kalbecks aus dem Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien bilden. Die einflussreiche musikkulturelle Position Kalbecks wird nicht zuletzt anhand des Singspiels *Die Maienkönigin* von Favart und Gluck deutlich, das in einer Bearbeitung Kalbecks 1888 im Zusammenhang der Feierlichkeiten zum 40-jährigen Regierungsjubiläum Kaiser Franz Josephs aufgeführt wurde (Clemens Höslinger).

Das unterschiedliche Wirken des Literaten Kalbeck wird ebenfalls akribisch aufgearbeitet. Zur Darstellung kommen die Kriterien und Probleme, die für Kalbecks Opernüberset-

zungen maßgeblich waren, namentlich im Zusammenhang mit Smetanas *Verkaufter Braut* (Roman Roček), ebenso seine Gedichte und die von ihm 1874 herausgegebene Lyrik-Anthologie *Deutsches Dichterbuch* (Johann Holzner). Reflektiert werden zudem die Leitlinien und Intentionen seiner Brahms-Biographie (Oswald Panagl) und der von ihm edierten Ausgabe der Brahms-Briefe (Beatrix Borchardt). Dabei sind vor allem Borchardts Überlegungen bedenkenswert, dass die Briefe zwischen Brahms und Elisabeth von Herzogenberg nicht nur Hinweise zur Werkentstehung und -rezeption bieten, „sondern in ihnen [emotionale und kommunikative] Beziehungen zwischen Menschen lebendig [werden], die Teil der Werke selbst geworden sind“ (S. 259).

Im Rahmen von Kurzbeiträgen beleuchtet wird Kalbecks Arbeit als Musikkritiker, insbesondere hinsichtlich seiner Beziehungen zur Alten Musik (Elisabeth Th. Fritz-Hilscher), zu Richard Wagner (Andrea Harandt), Brahms und Bruckner (Elisabeth Mayer), Richard Strauss und Gustav Mahler (Herta Blaukopf) sowie zu Johann Strauß (Isabella Sommer). Ausführlichere Darstellung finden Kalbecks langjährige Beziehung zum Wiener Burgtheater, seine Tätigkeit als Theaterkritiker und die damit einhergehenden dramatischen Ansprüche (Elisabeth Grossegger), zudem die Geschichte und das Genre des Wiener Feuilletons, wobei vor allem ein Kollege Kalbecks, der Feuilletonist Daniel Spitzer, in den Blick genommen wird (Ulrike Tanzer). Lediglich partiell auf Max Kalbeck bezogen sind die den Band beschließenden Kurzbeiträge zu den Kritikerkollegen Eduard Hanslick (Clemens Höslinger), Ludwig Speidel (Emmerich Kolovic), Theodor Helm (Michael Krebs), Hugo Wolf (Leopold Spitzer) und Julius Korngold (Kurt Arrer).

Im Verlauf des Bandes auftretende inhaltliche Überschneidungen sind keinesfalls als Redundanzen zu werten. Vielmehr bietet das Wiederaufgreifen mancher Aspekte dem Leser die Möglichkeit, der Person und Persönlichkeit Max Kalbecks aus unterschiedlichen Perspektiven zu begegnen. Insgesamt bildet der Band damit trotz des inhaltlich und methodisch recht unterschiedlichen Niveaus der Beiträge eine gute Ausgangsbasis für zukünftige Forschung zum Wirken Max Kalbecks. Darüber hinaus bereichert er die Studien zur Wiener Kultur des

Fin de Siècle um einen facettenreichen Einblick in das Musikfeuilleton.
(Februar 2009) Martin Loeser

Wagner und Nietzsche. Kultur – Werk – Wirkung. Ein Handbuch. Hrsg. von Stefan Lorenz SORGNER, H. James BIRX, Nikolaus KNOEPFLER. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2008. 511 S.

Nietzsche und Wagner. Geschichte und Aktualität eines Kulturkonflikts, Hrsg. von Armin WILDERMUTH. Zürich: Orell Füssli 2008. 279 S. (Kultur – Philosophie – Geschichte. Reihe des Kulturwissenschaftlichen Instituts Luzern. Band 5.)

DIETER BORCHMEYER: *Nietzsche, Cosima, Wagner. Porträt einer Freundschaft,* Frankfurt am Main: Insel 2008. 215 S.

Der erste Titel, das sogenannte Handbuch über Wagner und Nietzsche, enthält eine Reihe für sich sehr lesenswerter und hochkompetenter Einzelbeiträge, ist zugleich jedoch als Ganzes bis zur Schmerzgrenze wirr und konzeptionslos. Die Herausgeber haben Autoren wie Dieter Borchmeyer, John Deathridge, Rüdiger Görner, Volker Mertens, Glenn W. Most und Günter Zöllner verpflichten können, aber keinen einzigen tragfähigen Gedanken darauf verschwendet, was ein Handbuch über Wagner und Nietzsche sein könnte und sollte, genauer: was erstens ein Handbuch überhaupt ist und zweitens eines über Wagner und Nietzsche zu leisten hätte, das kein Wagner-Handbuch plus ein Nietzsche-Handbuch sein kann. Weder scheint es Auflagen für Umfang und inhaltliche Gewichtung von Beiträgen gegeben haben, noch ist eine systematische und methodisch proportionierte Konstruktion des Gegenstandes auch nur in Ansätzen erkennbar. So finden sich sechs Seiten über den *Ring* und zwölf über „Ernährung“, sechs über den *Tristan*, aber 20 über „Sexualität“, 58 über „Kulturen“, 72 über „Religionen“, 94 über „geisteswissenschaftliche“ (wie „Politik“) und 56 über „biologische Themen“ (neben „Sexualität“ [!] „Krankheit“ und „Evolution“), 43 über „Personen“ (z. B. über Hölderlin, mit dem Wagner bekanntlich nichts anfangen konnte, aber kein Satz zu Beethoven!), sodann 32 Seiten über Wagners und 28 über Nietzsches „Werke“. Es irritiert nachhaltig, dass letztgenannter The-

menbereich erst auf der 387. von insgesamt 512 Seiten einsetzt, obwohl er im Untertitel des Bandes dessen sachliche Mitte zu repräsentieren beansprucht: *Kultur – Werk – Wirkung*.

John Deathridge trägt relevante Überlegungen zur „Moderne“ bei Nietzsche und Wagner vor. Zunächst macht er deutlich, dass Wagner in seiner Kritik an Symphonie und Oper, mehr als jeder andere Komponist vor ihm, einen beinahe klassischen Fall von Überbietungs-, d. h. von Fortschrittsmoderne repräsentiert. Von der internen Zeitproblematik des Dramas und ihrer, man möchte geradezu sagen: „negativen Dialektik“ von Erinnern und Vergessen her gesehen erweist sich Wagners Bild der Moderne jedoch als erheblich komplexer, nämlich als ein Konstrukt, das die eigene Übertragung des linkshegelianischen Emanzipationsdiskurses auf das Musikdrama hinter sich lässt und mit Nietzsches Überlegungen zu Historie und Leben *avant la lettre* kommuniziert. Dieter Borchmeyer und Johann Figl liefern einen in vieler Hinsicht vorbildlichen Handbuchtext zum Thema „Judentum“ und Antisemitismus. Er vereinigt in sich ein hohes Maß an Information über ein schwieriges Thema, das er klar und übersichtlich aufarbeitet. Die Fülle der Fakten wird so präsentiert, dass sie auch jemandem, dem die Dinge noch unvertraut sind, optimal über das in Kenntnis setzt, was er wissen muss. Überdies geschieht das in einer Sprache, deren unpräzise Eleganz fast vergessen macht, wie viel Material hier zusammengetragen ist und wie vertrackt die Fragen sind, die der Antisemitismus von Wagner, gerade auch im Unterschied zu Nietzsche, aufwirft.

Christoph Landerer ist einer jener jüngeren Wissenschaftler, die sich um eine seriöse Hanslick-Forschung verdient machen, welche überhaupt erst im Begriffe ist anzufangen. Bedeutsam ist das auch darum, weil es sich bei Hanslick um einen der Urväter der heutigen Musikwissenschaft handelt, der im Unterschied zu dieser noch um den notwendigen Konnex zwischen Ästhetik und Musikgeschichte wusste. Günter Zöllner stellt in großen, klaren Zügen heraus, dass Wagner, entgegen einem offenbar unausrottbaren Vorurteil, mit seiner Rezeption der Philosophie Schopenhauers nicht etwa einen ideologischen Schwenk einleitete, sondern eher zurückgedrängte eigene Intuitionen wieder neu und verstärkt identifikato-

risch aufzugreifen lernte. Zu Recht hebt Zöllner die Distanz Wagners zu Schopenhauers Musikästhetik hervor, die Unvereinbarkeit der Theorie des Musikdramas mit der Metaphysik der absoluten Musik. Hierin besteht auch der entscheidende Unterschied zu Nietzsche. Rüdiger Görner macht mit Recht darauf aufmerksam, dass *Richard Wagner in Bayreuth* eine ernstzunehmende, aber meist nicht ernst genommene Schrift Nietzsches darstellt. Glenn W. Most riskiert eine etwas heikle Ehrenrettung der Wagner-Partien von Nietzsches Tragödienschrift und ihrer so eminent untechnischen wie unhistorischen Züge.

Eine Bemerkung von Tobias Janz, der sich mit der vertrackten Aufgabe einer „Darstellung der musikgeschichtlichen Wirkung Wagners und Nietzsches“ (S. 448) respektabel herumschlägt, macht einen neuralgischen Punkt sichtbar, der bezeichnenderweise an keiner einzigen Stelle des Handbuches sonst zur Sprache kommt: Janz verweist auf Adornos Wort, dass „in Strauss Nietzsches Kritik an Wagner nach Hause“ komme (S. 453). Nun versteht sich für uns heute keineswegs von selbst, was für Adorno noch sein täglich Brot war. Gleichwohl macht das Zitat unmissverständlich klar, dass im Zentrum der Fragen, die die Beziehung von Wagner und Nietzsche betreffen, das Verhältnis von Philosophie und Musik steht: nicht so sehr als Stoff oder Inhalt, der sich ad hoc referieren ließe, sondern als Verfahren, als Methodologie einer Sache, die gerade nicht ohne Weiteres zugänglich ist. Denn wie lässt sich eine Präsenz philosophischer Gedanken im Material der Musik überhaupt plausibel machen? Und wo ist innerhalb der philosophischen Argumentation die Einlassstelle für den Versuch, sich in musikalische Phänomene zu versenken und deren Gehalt spezifisch zu erschließen, statt ihnen fertige Deutungsmuster zu oktroyieren? Was heißt es, dass ein Komponist die Kritik eines Philosophen an einem anderen Komponisten, in dessen Tradition der eine Komponist zugleich steht, „nach Hause bringt“?

Dass die Herausgeber ausgerechnet hier eine Art methodische Erfahrungsresistenz praktizieren und wie in schlechten, alten Zeiten einem Weltanschauungs-Wagner das Wort reden, der mit dem Philosophen Nietzsche fiktiv konkurriert – und naturgemäß verliert –, ist bestürzend. In der „Einleitung“ wird das sogar

freimütig, um nicht zu sagen objektiv selbstentlarvend eingeräumt: „Das Handbuch beschäftigt sich primär mit den theoretischen Reflexionen Wagners und Nietzsches [...]. In vielen Artikeln sind die Überlegungen hinsichtlich Nietzsches Ideen umfangreicher als hinsichtlich derer Wagners. Dies liegt in dem Umstand begründet, dass die Überlegungen eines Philosophen zu theoretischen Themen in der Regel ergiebiger sind als die eines Komponisten“ (S. 32 f.). Wie sind solche Sätze, die im Grunde ein Debakel anzeigen, überhaupt möglich?

Kann man, wenn man die Beziehung von Wagner und Nietzsche wirklich ernst nimmt, bestreiten, dass der eine für Musik und Theater und der andere für eine (wie immer „anti-akademische“) Philosophie steht und dass der Versuch einer Beschreibung beider den Weg über die Analyse ihrer genuinen Medien nehmen muss und dass eine Vermittlung diese Differenz systematisch zu veranschlagen hat?

Dabei ist Nietzsche entgegen dem Selbstlob der Herausgeber als Philosoph gar nicht wirklich präsent. Die Auseinandersetzung mit Wagner ist indes kein Sonderfall seines Denkens, sondern zutiefst in den von Platon ererbten alten Götterkampf zwischen Philosophie und Kunst, respektive Philosophie und Musik verstrickt. Zunächst, d. h. auf der Ebene der Tragödienschrift, unterstellt sich die Philosophie der Kunst sozusagen als deren eigener Spezialfall; später, zur Zeit der wagnerkritischen Texte, tritt sie als der überlegene Part der Beziehung auf, ohne doch auf die privilegierte Nähe zur Kunst zu verzichten. Einmal ist Wagner die Brücke zur klassischen Antike, dann aber „der moderne Künstler par excellence“. Am Ende kritisiert Nietzsche an Wagner paradoxerweise dieselbe Macht des Perspektivischen als Symptom einer vergangenen Kunst, in der er zugleich das Potential jener Philosophie der Zukunft erblickt, als deren Vertreter oder Antizipator er sich selbst sieht. An keiner Stelle findet sich im Handbuch ein Wort hierzu.

Aber nicht nur wird Nietzsches Wagner-Kritik nicht zureichend philosophisch wahrgenommen, sondern auch von Wagners Musikdramen, die solche Philosophie zuallererst inspiriert haben, ist nirgendwo genauer die Rede. Weder der Komponist noch der Theatraliker Wagner erhalten den Platz, der ihnen zusteht. Was soll ein Handbuch über Nietzsche und

Wagner dann eigentlich noch sein? Ein paar „Namen“ können die Sache jedenfalls nicht retten, ein waberndes Vorwort von Gianni Vattimo, das Wagner auf Bayreuth und Bayreuth auf ein postmodernes Projekt herunterdefiniert, schon gar nicht.

Auch der zweite Band zum Thema (der auf eine Tagung der Stiftung Lucerna von 2003 [!] zurückgeht) spricht, mit einer noch zu erwähnenden Ausnahme, nicht von Musik und Theater. Als verstünde es sich von selbst, wird die Formel „Geschichte und Aktualität eines Kulturkonflikts“ von vornherein auf einen Bereich jenseits genuin ästhetischer Fragestellungen hin ausgerichtet. Statt einer phänomenorientierten Kritik künstlerischer oder philosophischer Sachverhalte beherrscht die Geste des geistesgeschichtlichen Überblicks, der von außen oder oben kommt und sich um Details von Werken und Texten nicht schert, das Feld. Es geht um „die Außen- und die Innenseite großer Politik“ (Urs Marti), um „Nietzsche und Wagner am Tatort Venedig“ (Bernhard H. F. Taureck), um „fundamentale Metaphern der Kulturkritik“ (Jean-Claude Wolf), um „Übermensch unter sich“ (Gert Mattenklott), um „Revolution und Regeneration“ (Peter Hofmann) und den Antisemitismus des frühen Nietzsche (Domenico Losurdo). Werden Wagners Musikdramen einmal zum Thema, dann sogleich im Hinblick auf absolut Ultimates, das gänzlich Motiven des Textes entnommen, aber durch die Anlage der musikdramatischen Form nicht gedeckt ist: „Eschatologie und Apokalyptik“ (Wolf-Daniel Hartwich). Einige Beiträge (Losurdo und Mattenklott) sind mit Gewinn zu lesen, gleichwohl bleibt die Chuzpe des Herausgebers erstaunlich: Über die Beziehung von Nietzsche und Wagner stellt Armin Wildermuth einen Sammelband zusammen, der sich weder mit dem Verhältnis von Philosophie und Kunst im Allgemeinen noch mit dem von Philosophie und Musik im Besonderen beschäftigt, ja nicht einmal das Fehlen solcher Beschäftigung als Mangel diskutiert. „Aufklärung über Nietzsche und Wagner und über deren Verhältnis und dessen Folgen“ (S. 7) indes glaubt er gleichwohl damit leisten zu können.

Am Ende aber leistet das nur ein einziger Text: Dieter Thomäs „Umwertungen der Dekadenz. Korrespondenzen zwischen Richard Wagner, Friedrich Nietzsche und Sergej Eisen-

stein“. Ihm gelingt es, ästhetische und insofern kulturelle wie politische Zusammenhänge aufzuhellen. Thomä ist weder Musik- noch Theaterwissenschaftler, sondern Philosoph, aber seine Ausführungen zum Dekadenzbegriff visieren so zielsicher den Kern von Wagners Problemen an, dass sie eine musikalische und theatrale Hermeneutik von sich aus herbeizitieren. Zunächst analysiert Thomä den Dekadenzbegriff als ein Konzept, das die Differenz von Natur und Kultur tilgt, ohne sie wirklich loszuwerden. Sodann zeigt er, wie stark Wagners Ästhetik des Musikdramas in sich zwischen der klassischen Orientierung an Natur und dem dekadenten Selbstverständnis als radikalem Nein zur Welt schwankt. Auf der einen Seite wehrt sich Wagner gegen die falsche Künstlichkeit seiner Zeit, auf der anderen kann sich die Form, die er sucht, nicht der Natur verdanken, die sie vielmehr eigens simulieren soll. Daraus folgt eine spezielle Dualität: Ein Hang zur Ausübung artistischer Zentralgewalt stößt mit der überbordenden Emanzipation von Details (Motiven, Augenblicken, Episoden, Szenen) zusammen, ohne dass beide Extreme mehr auf einer übergeordneten Ebene vermittelbar wären. Analog analysiert Nietzsche Dekadenz als Doppelung von großem Stil und Dissoziation, „adstringierender Kraft“ und „Anarchie der Atome“. Dass Sergej Eisenstein gerade darin Wagner nahe stehe, ist eine hochinteressante These, die nicht zufällig zu Reflexionen über die zweideutige Vorstellung von Subjektivität und Gesellschaftlichkeit nötigt, welche den Werken beider Künstler zugrunde liegt. Obwohl Thomä Adorno, erstaunlich genug, gar nicht erwähnt, hält er damit doch dessen Grundansatz fest, dass das Politische im Ästhetischen selbst aufzusuchen ist und nicht in einer wie immer gearteten sozialen Empirie.

Dieter Borchmeyer zählt seit jeher zu den Wagner-Forschern, die sich mit dem Werk Nietzsches bestens auskennen und es systematisch ernst nehmen, d. h. als Grundlage aller Wagner-Kritik, die ihren Namen verdient, betrachten. Das versteht sich nicht von selbst. Bis in unsere Tage hinein benimmt sich ein beträchtlicher Teil der Wagner-Forscher Nietzsche gegenüber so, als habe dieser sie persönlich gekränkt, d. h. das heilige Objekt ihrer Bejehrung geschmäht. Man unterstellt Nietzsche z. B. eine totale geistige Abhängigkeit von Wag-

ner, um ihm auf dieser Basis „Missverständnisse“ vorzurechnen. So wenig sich Wagner jedoch allein von Nietzsche her verstehen lässt, so absurd ist es zu meinen, Nietzsche habe keinen Gedanken zu denken vermocht, ohne sich mit Wagner auseinanderzusetzen. Es gibt Bücher, die die späten Wagner-Schriften ernsthaft daraus erklären wollen, dass Wagner Nietzsche nicht als Komponisten anerkannt habe. Und dass junge Wagner-Forscher über Nietzsche heute bereits wieder im Tonfall von Altbayreuth zu faseln beginnen, so als belege seine Kritik am Musikdrama einzig den eigenen, klinischen Fall, ist keineswegs Ausnahme, sondern Tendenz.

Nichts von solch neurotischer Parteilichkeit bei Borchmeyer. Sein Band *Nietzsche, Cosima, Wagner. Porträt einer Freundschaft* ist eine präzise philologische und historische Rekonstruktion einer Beziehungsgeschichte. Aber nicht allein das, denn in eins mit dieser Rekonstruktion liefert er Figuren einer hermeneutischen Deutung jener Probleme, die die Beziehungsgeschichte uns hinterlassen hat. Der Untertitel des Buches ist also nicht im Sinne biographischer Verniedlichung zu lesen. Borchmeyer kann sich sein spielerisches Understatement freilich leisten, weil er über das Material des Gegenstands so verfügt, dass er in ihm zu baden vermag. Vielleicht ist das generell für seinen Darstellungsstil kennzeichnend: Er gibt dem Akademischen, was des Akademischen ist, d. h. er belegt, verweist und zitiert reichlich. Aber zugleich hat die Sprache, mit der er all das anordnet, etwas ausgesprochen Leichtfüßiges und zuweilen echt Buffoneskes. Sie vor allem ist es, die dem Leser am Ende eine nicht eben einfache Materie als etwas präsentiert, das zum Vergnügen Anlass gibt und darum zum Verstehen(wollen). Neben Borchmeyers Sprachkunst erweist sich vor allem seine methodische Zweigleisigkeit, d. h. philologisch und hermeneutisch zu verfahren, als große Stärke seines Buches. Ob es die Widersprüche des Dekadenzbegriffs sind, das Ineinander von Nietzsches Passion und Polemik, die Spannung zwischen dem deutschen und dem europäischen Wagner oder auch der *Zarathustra* als Replik auf *Parsifal* – Borchmeyer leistet entschieden mehr, als bloß fleißig empirische Zusammenhänge aufzubereiten. Vielmehr gelingt es ihm oft genug, gerade aus dem narrativen Arrangement des

biographischen und kulturhistorischen Materials heraus die zentralen ästhetischen Fragen und Figuren von Nietzsches Kritik an Wagner zu umreißen und sie mit begrifflichem Inhalt zu füllen. Möglicherweise sieht sich Borchmeyer selbst eher als „braver Historiker“ denn als Ästhetiker und Kunsttheoretiker. Aber sei's drum, untergründig arbeitet er mit Erfolg auch in der zweiten Funktion. Dass er in der Sache damit einen Anfang und nicht etwa einen Abschluss gesetzt hat, weiß er wohl nur zu gut. Fragen, Analysieren und Streiten um Nietzsche und Wagner könnte jetzt erst richtig losgehen. Anders ist Wissenschaft auch gar nicht möglich.

(Januar 2009)

Richard Klein

FRANK HENTSCHEL: Bürgerliche Ideologie und Musik. Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776/1871. Frankfurt am Main – New York: Campus Verlag 2006. 539 S.

Selten schlägt man ein Buch auf, das einem so rasch und klar vor Augen führt, warum es sich lohnt, mehr als 500 Seiten zu lesen. Ziel, Methode und Weg seiner opulenten Arbeit umreißt der Autor in wenigen und deutlichen Sätzen und er fügt seine prägnante These hinzu: Musikgeschichtsschreibung „stützt sich immer auf ästhetische Urteile, deren Begründung jedoch nach Johann Nikolaus Forkel von den Musikhistorikern nicht mehr ausdrücklich vorgenommen wurde. Dadurch eröffneten sich Leerstellen, die in hohem Maß dafür anfällig waren, ideologisch mit Inhalten gefüllt zu werden, an denen bürgerlichen Musikhistorikern besonders gelegen war“ (S. 11). Die zentralen Stichworte der Schrift sind genannt: ästhetische Urteile – bürgerliche Ideologie. Von seiner These, nein: Beobachtung ausgehend, schreitet der Autor sein Material in verschiedenen Kreisen ab und legt es dabei unters Seziermesser. Die jeweiligen Inhalte (oder Ideologien) bringt Hentschel auf zwei Ebenen zum Ausdruck: als Tiefenstruktur (welche Elemente steuern den Plot?) und als Verlaufsstruktur (welche Elemente kommen bei der Ausarbeitung des Gerüsts ins Spiel?). Hentschel belegt alles mit reichlich Zitaten.

Kapitel 1 („Die Grenzen der Vernunft“) gilt dem ersten Teil der Beobachtung: die ästhe-

tischen Urteile sind mangelhaft fundiert. Die Musikhistoriker fassten ihre Urteile in Begriffe, die sich vom Tonsatz und Notentext weitgehend entfernten. So wurde aus der Beschreibung die Konstruktion von Geschichte. Über die zusätzliche Wiedergabe von Wertungen unhinterfragbarer Autoritäten konnten solche Konstruktionen über Generationen weitergetragen werden. Und jenseits der Methoden des eigenen Faches wucherte der suggestive kulturgeschichtliche Vergleich. Kapitel 2 („Bildungsbürgerliche Autorisierung des Urteils“) betrachtet die gesellschaftliche Autoritätsposition der Musikhistoriker. Indem sie die kulturgeschichtliche Relevanz der Musik unhinterfragt voraussetzten, meinten die Historiker, auf Werkzeuge der Wissenschaft wie logische Schlüssigkeit und analytische Absicherung gleich verzichten zu können. Sie beschrieben die Musik in ihren gesellschaftlichen Verhältnissen, über kulturgeschichtliche Kräfte und die sie tragenden Institutionen. Kapitel 3 („Fortschrittsdenken und die Konsequenzen“) benennt die Fortschrittsidee als Fortschrittsideologie und Kapitel 4 („Musikgeschichte als Emanzipationsprozess“) die bürgerliche Emanzipation als deren politische Variante. Fortschritt und Freiheit drückten sich in kulturgeschichtlicher Teleologie aus, aber auch in ethnozentristischer Ignoranz. Ob das Etikett des Relativismus aber geeignet ist, den vom Autor propagierten „selbstkritischen Blick auf das Eigene“ und die „potentielle Vielgestaltigkeit menschlicher und kultureller Strukturen“ Ausdruck zu verleihen, wenn es doch darum geht, „das historisch Fremde und Andere als etwas schlechthin Eigentümliches“ (S. 173) zu betrachten? Kapitel 5 („Nationalismus“) ist gewiss der Vollständigkeit halber unentbehrlich. Es bringt freilich zum Leitmotiv selbst naturgemäß weniger Neues. Über nationales Musikdenken und sein aggressiv welterlösendes Potential ist inzwischen einfach schon viel geschrieben worden. Und die deutsche Großdebatte webt weiter durch Tagungen (darunter 2008, einberufen durch Frank-Walter Steinmeier, „Wiedervorlage: Nationalkultur“ mit dem Forum „Deutscher Klang“) und Konzertprogramme (darunter die Suche nach der „deutschen Seele“ bei so unterschiedlichen Protagonisten des aktuellen deutschen Musiklebens wie Ingo Metzmacher und Christian Thiele-

mann). Kapitel 6 schließlich behandelt Moral und (christliche) Religion als „Bürgerliche Lebensführung“. Unter der Prämisse des Zusammenhangs von Leben und Werk treten uns die Komponistenpersönlichkeiten in ihren Werken entgegen. Biographie und Sozialgeschichte ziehen an einem Strang, Anekdote und Ideologie. Auch das ist Teil der Politik der Musikgeschichtsschreibung.

Frank Hentschel schreibt einen klaren, sachlichen Stil, und nur gelegentlich finden sich auch in diesem Buch, einer Habilitationsschrift, die branchenüblichen begrifflichen Selbstläufer wie die modische „Verortung“ (S. 445) oder die in wissenschaftlichen Qualifikationsschriften offenbar unausrottbare „Methodologie“ (also die Methodenlehre als Metareflection; das S. 11 Gemeinte bleibt, auch wenn es simpler klingt, die Methode). Nicht immer erscheint der Umfang des dicken Buches inhaltlich abgesichert. Gewiss sind angesichts zugespitzter Thesen zur Musikgeschichtsschreibung Rückfragen derselben zu erwarten. Man muss sich vorsehen. Dass eine solche Arbeit einen Drahtseilakt darstellt, sei unbenommen. Es leuchtet also ein, wenn der Autor den „vielerlei Gefahren“ durch mancherlei „methodische Vorbemerkungen“ (S. 12) begegnen möchte, um einem möglichen Absturz vorzubeugen. Doch braucht der Leser wirklich die 16 Sicherungsnetze, die der Autor ihm vorab zuwirft? Diese methodische Apologetik und defensive Gründlichkeit irritiert mehr als dass sie klärt. Zu jedem einzelnen Kapitel erscheint zudem ein Vorspann, der weitere Fangnetze zur Absicherung anbietet. Man fällt weich, aber ermüdet. Auch wird die in der Eingangsthese herausgehobene Sonderrolle Forkels als letzten Vertreters einer nachvollziehbar ästhetisch begründeten Musikgeschichtsschreibung dem Leser so oft vorgesetzt (nach S. 11, 23, 25, 26, 48, 49, 51, 66, 67, 77 usw.), dass er am Ende froh wäre, selbst der Aufklärer Forkel hätte eine solche begründende Position nie eingenommen. Dazu treten weitläufige Regieanweisungen. Schließlich (und das ist dann auch das Ende der Beckmesserei): Ein Register ist eine feine Sache; wenn die Auswahl der aufgenommenen Stellen aber derart selektiv erfolgt wie hier (der Name Forkel z. B. erscheint im Register auf den Seiten 49 und 116 – im Buch dazwischen aber noch etliche dutzende Male), erübrigt es sich fast schon wieder.

Was aber ist die Botschaft des Buches? Frank Hentschel krempelt eine Generationenthese um. Der Forschergeneration um Friedrich Ludwig warf man seinerzeit ja vor, sich auf die reine Philologie zurückgezogen zu haben und durch das Vermeiden einer ästhetischen Position jene Leerstellen geöffnet zu haben, in die sich dann in den 1930er-Jahren erneut Ideologien einnisten konnten. Im Lichte der Lektüre von Hentschels Buch erscheint nun dieser Rückzug bereits als Gegenreaktion auf die Verbindung von bürgerlicher Ideologie und Musik. Und Hentschel spannt den Bogen unausgesprochen weiter bis zur heutigen Musikwissenschaft.

Die Begründung ästhetischer Normen durch gesellschaftspolitische Vorgaben hatte einen großen Teil der europäischen Musikkultur im „Dritten Reich“ ins Abseits gestellt (und der außereuropäischen sowieso). Dass die Nachkriegsmusikgeschichtsschreibung vor diesem Hintergrund erneut strukturanalytische Gesichtspunkte und Methoden bevorzugte und sich auf Editionsprojekte und werkimmanente Interpretationen stützte, war mehr als respektabel begründet. Und dann hakte man solche Ideologiefreiheit wieder als positivistische Irrelevanz ab und suchte (und sucht), getrennt von Tonsatz und Notentext, nach Urteilen über die Geschichte. Quousque tandem?

Der Schweizer Schriftsteller Peter Bichsel hat in seinen Frankfurter Poetikvorlesungen (1981/82) gewarnt vor Wörtern, die man nicht in die Mehrzahl setzen kann. Solche Wörter seien große Wörter und hinter großen Wörtern verberge sich nicht selten ein falsch gemünztes Pathos. Ein solch großes Wort ist auch Musik. „Was ‚die‘ Musik sei“, schrieb 1979 Hans Heinrich Eggebrecht (und nicht zufällig in so eigenartig verschraubt-pathetischer Diktion), „ist zu sagen schwer geworden“ (*Brockhaus-Riemann-Musiklexikon*, 1979, S. 178). Eggebrecht hat ja selbst mehrfach Antworten auf diese Frage gegeben. Musik sei (*Riemann Musiklexikon*, 1967, S. 601), „im Geltungsbereich dieses Wortes: im Abendland – die künstlerische Gestaltung des Klingenden“, das als Kunst „vergeistigt ‚zur Sprache‘ gelangt kraft einer durch Wissenschaft (Theorie) reflektierten und geordneten, daher auch in sich selbst sinnvollen und sinnstiftenden Materialität“. Dem sinnstiftenden Abendland steht hier „als Gegenpol die vorgeschichtliche (vormusikalische), gleichsam

naturwüchsige, oder die noch nicht europäisch beeinflusste Gestaltung des Klingenden“ gegenüber (S. 330). Mit einem geradezu trotzig-provokanten Pathos der Einseitigkeit suchte hier einer der führenden Vertreter der akademischen Musikwissenschaft (Eggebrecht verstarb 1999) seinen Musikbegriff zu propagieren. Eggebrecht stellte sich damit in eine lange Tradition jener, die ihre Frage, was Musik sei, damit beantworteten, was sie zu sein habe. Solche Bestimmungen von Musik führen zwangsläufig zu Ausgrenzungen einer Noch-nicht- oder Nicht-mehr-Musik. „Sehr viele grosse Männer“, formulierte der aufgeklärte Mattheson, „haben es hierin so wenig getroffen, daß bis diesen Tag fast nichts schwerer zu machen scheint, als eine richtige Grund-Erklärung, die allen anstehet und alles begreife. Jeder lobet die seine, und verfasset sie nach der Ab- und Einsicht, die ihm beywohnet“. Dem stellte Mattheson dann – in altbewährter Manier – seine eigene „gründliche Beschreibung der Music“ entgegen, „daran nichts mangelt, und nichts überflüssig ist“ (*Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 5).

Die Autoren des 19. Jahrhunderts, schreibt Hentschel, begründeten ihr ästhetisches Urteil nicht – „sie fällten es“. Sie fällten es aufgrund ihrer Idee eines „richtigen Begriffs von Musik“ (S. 257), aufgrund der Kriterien, unter denen sie ihre Musik als die Musik definierten. Auf der letzten Seite seiner Arbeit deutet Hentschel weise die Begrenztheit seiner Untersuchung zur Musikgeschichtsschreibung in Deutschland an. Ähnliche Arbeiten müssten folgen zur Musikgeschichtsschreibung in Italien, in Frankreich, in England, Spanien, Polen, Russland, Indien, China usf. Eines ist gewiss: wieder wird es Prämissen geben, wieder Einbeziehungen, wieder Ausgrenzungen – wieder: Ideologie. Sind es nicht letztlich ähnliche Prozesse, wie sie der Ägyptologe und Religionswissenschaftler Jan Assmann für den Monotheismus beschrieben hat? Wer sich ein festes Bild macht, eine wertende Vordefinition, stellt sich automatisch gegen die Vielzahl der Bilder. Wo Polaritäten aufgezeigt werden, gilt es, sich zu entscheiden: meine Musik – deine Musik – deine Nicht-Musik oder Nicht-mehr-Musik. Dann gilt im Ausschlussverfahren das ewige Entweder-Oder. Ein eifersüchtiger Gott, so Assmann, schlägt im Falle erwiesener Untreue zu. Für eine eifersüch-

tige Nation gilt dasselbe. Und wohl auch für eifersüchtige ästhetische Urteile.
(März 2009) Thomas Schipperges

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. Band 5.*)

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. Band 11.*)

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. Band 12.*)

Musical Life in Europe 1600–1900 – Circulation, Institutions, Representation ist eine verdienstvolle im Berliner Wissenschafts-Verlag erscheinende Reihe von Publikationen, die aus dem gleichnamigen Forschungsprogramm der European Science Foundation der Jahre 1998 bis 2001 hervorgegangen sind. Ein sehr bescheidener Förderzeitraum also, dessen Ergebnisse auf Workshops vorgestellt wurden. Insgesamt fünf Themenbereiche wurden in den Fokus der Betrachtungen gestellt (italienische Oper in Zentraleuropa 1614–ca. 1780, Opernorchester im 18. und 19. Jahrhundert, Notenverbreitung, Musikerziehung in Europa 1770–1914 und das Konzertleben 1700–1900), alle unter der Zentralthypothese eines „change in European music and musical life through migration and circulation“ (Generalvorwort, alle drei Publikationen S. VII). Ziel war eine interdisziplinäre Betrachtung der drei durch die Buchtitel genannten Bereiche. Kongress- (und Veröffentlichungs-)sprachen waren Französisch, Englisch und Deutsch.

Den Problembereich der Konzertgesellschaften, ihrer Entwicklung, Beeinflussung und

Einflussnahme auf das Musikleben betrachten 23 Beiträge, deren Ursprungstexte im Oktober 2000 in Zürich diskutiert wurden. Musikgesellschaften in Oldenburg, Nordhausen, Turku und Paris im 18. Jahrhundert werden im ersten Teil der Publikation in vielfältiger Hinsicht untersucht, ehe Georges Escoffier den Platz von Frauen im französischen Konzertleben des 18. Jahrhunderts betrachtet; leider mangelt es Escoffier an Kenntnissen zur Genderforschung allgemein, so dass sein Beitrag zwar historisch interessante Fakten präsentiert, aber nicht mit einer Tiefgründigkeit, die man sich bei diesem Themenbereich gewünscht hätte. Im zweiten Teil des Bandes stehen die Berliner Sing-Akademie, das Musikleben und Konzertleben Zürichs, die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien im Vormärz, der Aufschwung von Kammermusikvereinen in Belgien und zwei Brünner Musikvereine im 19. Jahrhundert im Zentrum des Interesse; William Weber schließt diesen äußerst substanzreichen Abschnitt mit einem Beitrag zu den „Great Orchestras“ in Leipzig, Paris, Wien und London. Den Prozess der Differenzierung innerhalb des Konzertlebens (Teil III) und der darauf folgenden „Popularisierungstendenzen“ (Teil IV) untersuchen insgesamt zehn Beiträge zu Chorgesellschaften (von französischen Chorvereinen im 19. Jahrhundert bis hin zu bergmännischem Konzertleben im Ruhrrevier), Kammermusik-, Konzert- und Orchestervereinen (bis hin zur 1862 in Paris gegründeten Société des compositeurs de musique).

Das Spektrum des Bandes ist somit weit gespannt, und das Ziel, die Komplexität des Themenbereichs zu entfalten, wird vollauf erreicht. Dennoch scheinen, wohl bedingt durch den Zwang zur Beschränkung im Rahmen von Tagungen, wichtige Themen nicht besetzt worden zu sein. Dies liegt zum einen an dem bewusst offen gehaltenen Konzept, das jede Art Vortrag zum Themenbereich ermöglichen möchte, andererseits an der Notwendigkeit, alle zentralen Bereiche abzudecken. Liest man jedoch den Buchtitel *Les sociétés de musique en Europe* genau, so wird durch diesen Titel ein Anspruch erhoben, der fast naturgemäß nicht eingelöst werden konnte. Ein Musikleben in Spanien, Polen oder den Niederlanden fehlt beispielsweise völlig; viel sinniger wäre es gewesen, in dieser Hinsicht Beiträge zu akquirieren statt die

beiden Texte über Oldenburg und Nordhausen als Nachdruck bzw. Übersetzung zu präsentieren.

Mit dem Folgebuchtitel *Organisateurs et formes d'organisation du concert en Europe 1700–1920* zeigen die Herausgeber, dass sie aus dem Titelfehler des ersten genannten Bandes gelernt haben. Die Weglassung des definitiven Artikels hebt die Mechanismen des Konzertwesens in den Vordergrund und verleiht den einzelnen der 22 Beiträge, die 1998 in Straßburg und 1999 in Göttingen vorgetragen worden waren, mehr Gewicht. Abermals ist der Band in vier Teile aufgliedert. Im ersten Teil wird Mäzenatentum und Konzertagentenwesen in Wien, Paris und London teilweise äußerst detailliert untersucht, etwa in dem Beitrag „L'exploitation commerciale du concert public en l'an V (1797): l'exemple de Charles-Barnabé Sageret“ von Patrick Taieb, ehe William Weber die Rolle des Konzertagenten und die soziale Transformation des Konzertlebens betrachtet. Im zweiten Teil stehen die Musiker im Fokus – Organisten, Dirigenten, Virtuosen, Kammermusiker und Orchester. Musikverleger in Italien und Instrumentenbauer in England und Paris als formative Elemente des Konzertwesens sind die Themen des dritten Teils, ehe der vierte Teil den Fokus noch stärker auf die Organisationsstrukturen lenkt. Von den Lübecker Abendmusiken zur Meininger Hofkapelle reicht das Spektrum, von den musikalischen „Siestas“ in iberischen und lateinamerikanischen Kirchen 1600–1800 über das Musikwesen in Pariser Kirchen 1680–1725 bis hin zum Pariser Konzertwesen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Thema des Bandes *Espaces et lieux de concert en Europe 1700–1920*, diesmal in 21 Beiträgen, die 2001 in Brüssel erstmals vorgetragen wurden, ist eine Vielzahl an Aspekten des Konzertraumes an sich. Der erste Teil des Buches befasst sich mit urbaner Konzerttopographie in England, Preußen, Frankreich und Italien (Peter Borsays Beitrag wurde revidiert in dem 2004 erschienenen Band *Concert Life in Eighteenth-Century Britain* abgedruckt [Rezension vgl. *Die Musikforschung* 58 (2005), S. 445], so dass er in dieser Publikation des Jahres 2008 hätte ersetzt werden sollen). „Espaces polyvalents et lieux spécifiques“ nennt sich der zweite Teil des Bandes – in sieben Beiträ-

gen werden der musikalische Salon im Paris des 18. Jahrhunderts, das Leipziger Gewandhaus, das Prager Rudolfinum, das Brüsseler Palais des Beaux-Arts, das Théâtre des Champs-Élysées sowie die Konzertlokalitäten in Lyon, Dijon und Lille betrachtet. Zahlreiche ganz typische und wichtige Veranstaltungsräume und -örtlichkeiten vermisst der Rezensent hier allerdings – das „Museum“, wie es in Frankfurt oder München wichtiger Veranstaltungsraum wurde, den Hotelsaal, das Kaufhaus sowie das Vergnügungsetablisement mit Gastronomie (in London, Wien oder Dortmund), gar nicht zu sprechen von den typischen englischen Pleasure Gardens. Hier zeigt sich, dass gerade im Bereich der Konzertlokalitäten noch viel zu erforschen ist – das Symposium zum musikalischen Salon Leipzig 2008 hat hierzu bereits einen wichtigen Beitrag geleistet.

Der umfangreiche dritte Teil des Bandes fokussiert sich auf die Wechselwirkung von Veranstaltungsort und Musik – von Händel und Haydn und ihren Aufführungsräumen bis hin zum Prager Nationaltheater und Konzertsaalreformen um 1900; ein besonderer Schwerpunkt sind französische Veranstaltungsräume, besonders Charles Garniers Konzept für ein Conservatoire und das Théâtre du Châtelet in Paris (also abermals nicht primär als Konzertsäle konzipierte Gebäude). Boris Grésillons den Band als Teil IV schließender Beitrag über „Berlin au XX^e siècle, un paysage musical en mouvement“ lässt die Reihe bedauerlicherweise mit einem äußerst schwachen Beitrag enden: Wer erwartet, tatsächlich etwas über die Entwicklung des Berliner Musiklebens, seine Konzertsäle (Choralionsaal, Mozart-Saal, Bechsteinsaal u. v. a.), Repertoireentwicklung oder soziale Strukturveränderungen zu erfahren, wird zutiefst enttäuscht. Aus unerfindlichen Gründen stehen für einige Seiten abermals die Theater im Vordergrund des Interesses, der Autor überspringt mehrfach ganze Jahrzehnte – um in der Gegenwart auch die „scène alternative“ (S. 484) ansprechen zu können. Aber hier bleibt vieles gar zu sehr an der Oberfläche, möglicherweise weil sich der berufsmäßige Geograph Grésillon zu viel zugemutet hat und sein Thema leicht mehrere hundert Seiten füllen könnte.

Insgesamt sind alle drei Bände sehr sorgsam ediert und auch zwar bescheiden, aber angemessen illustriert. Zuletzt sieht sich der Re-

zensent dennoch leider genötigt, zwei zentrale Mängel aller drei Publikationen anzusprechen. So sorgsam die Redaktion der einzelnen Beiträge sein mag, so sehr wäre es doch wünschenswert gewesen, zumindest die Rechtschreibregeln für alle Referenten als verbindlich festzulegen. So finden sich bunt zusammengewürfelt Beiträge in alter und neuer deutscher Rechtschreibung, Zitate werden mal nur übersetzt wiedergegeben, mal nur in Originalsprache. Besonders ärgerlich aber ist das Fehlen jedweder Register. Hier müssen sich Herausgeber und Verlag gleichermaßen mahnen lassen, dass der Aufwand für Register und Lektorat den langfristigen Nutzen der Publikationen mehr als erhöht hätte.

(Januar 2009) Jürgen Schaarwächter

MATTHIAS SCHMIDT: Schönberg und Mozart. Aspekte einer Rezeptionsgeschichte. Wien: Lafite 2004. 354 S. (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft. Band 5.)

Es dürfte auch erfahrene, „hartgesottene“ Wissenschaftler immer wieder überraschen, wenn in der Literatur lange Jahre und hunderte Male manifestierte Setzungen, die sich in den Hirnen fest eingenistet haben, auf den Prüfstand gestellt werden, um so nicht nur den ein- oder anderen zusätzlich informativen Sachverhalt aufzudecken, sondern die Tür zu einem neuen Raum der Erkenntnis aufzustoßen. Letzteres ist dem zur Zeit in Basel lehrenden Matthias Schmidt gelungen: mit seiner an der Paris-Lodron-Universität Salzburg angenommenen Habilitationsschrift, die er für die Drucklegung kürzte und überarbeitete.

Eingenistet nämlich hat sich jene bislang nur selten befragte Setzung, Arnold Schönberg habe sich auf Wolfgang Amadeus Mozart als „Lehrer“ bezogen, um mit einer solchen Reverenz sein eigenes kompositorisches Werk zu legitimieren, das cum grano salis in den 1900er- und 1910er-Jahren wegen seines vermeintlich revolutionären Anteils der Kritik ausgesetzt war, während es in den 1920er-Jahren von den Komponisten der jüngeren Generation eher als „altmodisch“ eingestuft wurde.

Dass Schönbergs Bekenntnis zu Mozarts Schaffen keineswegs (oder zumindest nicht nur) von einer eher subjektiven, allein die Oberfläche der Dinge berührenden Gesinnung ge-

tragen war, vielmehr jenes sich mit diesem zu einem engmaschigen Netzwerk verdichtete, dokumentiert Schmidt auf ebenso vielfältige wie anschauliche Weise, indem er sich dem Gegenstand seiner komplexen Untersuchung aus immer wieder anderen Richtungen nähert. Etwa aus der historischen, wenn er darlegt, dass Mozart und Schönberg Repräsentanten derselben kompositionsgeschichtlichen, von der Homophonie dominierten Epoche seien, ihre Befindlichkeiten aber vor allem deswegen miteinander korrespondierten, weil sie beide unter den Rahmenbedingungen historischer „Schnittstellen“ gewirkt hätten: in Phasen beschleunigter und verdichteter Veränderungsbereitschaft, die in einer radikal neuen Raum-Zeit-Auffassung zutage getreten sei. Diese Gemeinsamkeit hätte ihrerseits zu verblüffenden Übereinstimmungen im schaffensprozessualen Denken von „Lehrer“ wie „Schüler“ geführt. Beide, Schönberg und Mozart, gingen nämlich von der Idee aus, das disponierte Werk (die Komposition) bereits in seiner (ihrer) Ganzheit vor sich zu sehen. Während diese Vorstellung von Ganzheit bei Mozart zunächst aber wohl eher aus dem Detail erwachsen sei, also sekundär war, ging Schönberg, wie Schmidt anhand scharfsinnig interpretierter Originalzitate belegt, von einer primären Vision der Ganzheit aus, die es ihm ermöglichte, bei der Festlegung eines jeden Details das Logische zu tun (zur Verdeutlichung: mit „Ganzheit“ und „Detail“ verbinden sich weder bei Schönberg noch bei Mozart hierarchische Ordnungen, „Ganzheit“ und „Detail“ befinden sich vielmehr während des Schaffensprozesses in einem ständigen Wechselspiel). Dieser Befund, von Schmidt differenziert und bis in feinste Verästelungen herbeigeführt, widerspricht der landläufigen Vorstellung, Schönberg habe vorrangig linear gedacht, das musikalische Geschehen zielgerichtet aus einer Keimzelle entwickelt. Im Gegenteil, gilt es nun festzuhalten, ist Schönberg eher von architektonisch-räumlichen Grunddispositionen ausgegangen.

Eine andere, wenngleich ebenfalls historische Richtung, aus der sich Schmidt seinem Thema nähert, überschreibt der Autor treffend mit „Verzeitlichung des Bewusstseins“. Spätestens mit der Französischen Revolution sei es zu einem immer weiteren Auseinandertreten der Kategorien Vergangenheit und Zukunft ge-

kommen, anders gesagt: Vergangenes habe sich aus der in ihrem wörtlichsten Sinn verstandenen Tradition der Gegenwart zunehmend verflüchtigt. Dieser „Traditionszerfall“, um mit dem von Schmidt zitierten Carl Dahlhaus, jedoch stark vereinfacht zu sprechen, hätte aber zu der erwähnten „Verzeitlichung des Bewusstseins“ geführt, da der gespürte Verlust an Tradition die Verpflichtung geweckt habe, das geschichtlich Gegebene zu pflegen. Mozart habe es geliebt, sich mit „alten und modernen Meistern“ zu unterhalten. Aber er habe ihre Stile nicht synthetisiert, wie die Nachwelt schon früh erkannte, sondern den besagten Dialog als Freiheit empfunden, „nach allen Seiten hin“ agieren zu können. Diese Offenheit sei durch die musikkulturelle Pluralität der josephinischen Aufklärung begünstigt worden – eine lokale Besonderheit, deren Auswirkungen bis in die Zeit Schönbergs reichten.

Von der Erkenntnis der „Verzeitlichung“ bis zu dem Ansatz Schmidts, nun auch den kompositorischen Umgang Mozarts wie Schönbergs mit der Zeit, mit rhythmisch-metrischen Konstellationen, zu untersuchen, ist es nur ein kleiner Schritt. Um ein eher schlichtes Exempel von Schmidts Vorgehensweise anzuführen, und zwar den Vergleich von Schönbergs *Gigue* aus der *Klavier-Suite* op. 25 mit Mozarts nicht minder berühmter *Gigue* KV 574: Schönberg, so der Autor, habe von Brahms gelernt, dass „einfache Tanz- und Marschcharaktere“ nicht in erster Linie durch ihre Taktart bestimmt seien, sondern durch „Figuren“, also tanzrhythmische Grundmuster. In seiner *Gigue* überlagere er den gewählten Zwei-Halbe-Takt durch bewegliche Triolenachtel, die den ersten und siebten Ton akzentuieren (und somit eher an eine italienische Giga erinnern, darf hier ergänzt werden) sowie durch Achtel mit wechselndem Akzentabstand – Strukturen, die beide komplex miteinander verschränkt würden. Einem verblüffend ähnlichen Ziel zeige sich auch Mozarts *Gigue* verpflichtet, nämlich zwischen Metrum und Akzentsystem zu differenzieren. Die Orientierung an Mozart habe wiederum Schönberg die Möglichkeit eingeräumt, „musikgeschichtlich hinter das durch Beethoven erstmals nachdrücklich vertretene differenzierte Akzentuationssystem zurückzugreifen“, weil dieses nach der Auflösung der Dur-Moll-Tonalität obsolet geworden sei.

Mit seiner Schrift hat Schmidt indessen nicht nur neue „Aspekte zu einer Rezeptionsgeschichte“ gefunden, wie der Subtitel seiner Arbeit allzu bescheiden heißt, sondern auch Ansätze zu einem ‚polymethodischen‘ Verfahren, das doktrinären Erkenntnistheorien misstraut, gleichwohl aber Alternativen darbietet. Etwas Kaleidoskopisches eignet dem im Übrigen sorgfältig lektorierten Band, auf den man den von Schmidt angeführten, von Paul Bekker über Schönberg geäußerten Satz durchaus umlenken darf: „Die aus gleichsam verschieden gestaffelten Blickpunkten erfassten [...] Perspektiven schieben sich von Moment zu Moment wechselnd vor- und ineinander und erzeugen aus dieser Verschiedenheit das Fluktuierende des neuen Bildes“.

(März 2009)

Matthias Henke

Spurensicherung. Der Komponist Ernst Toch (1887–1964) – Mannheimer Emigrantenschicksale. Hrsg. von Hermann JUNG. Frankfurt am Main: Peter Lang 2007. 360 S., CD (Mannheimer Hochschulschriften. Band 6.)

HEIKO SCHNEIDER: *Wahrhaftigkeit und Fortschritt: Ernst Toch in Deutschland 1919–1933, Mainz u. a.: Schott 2007. 278 S.*

Nahezu gleichzeitig erschienen 2007 zwei Publikationen, die Ernst Tochs Leben und Werk in den Jahren der Weimarer Republik zum Inhalt haben. Hermann Jungs Kongressbericht beschreibt den Komponisten als eine neben anderen hervorragenden Persönlichkeiten bzw. Institutionen des Mannheimer Kulturlebens der Weimarer Republik, deren Wirken in Deutschland durch den Naziterror beendet wurde. Heiko Schneider interpretiert Tochs vielfältiges Œuvre hingegen an Einzelaspekten seines Schaffens und analysiert sie innerhalb zeittypischer Strömungen der Weimarer Republik. Gemeinsam stellen die beiden Publikationen eine Bereicherung der Toch-Forschung dar.

Neben den Vorträgen des Interdisziplinären Symposiums zum Thema „Spurensuche“, das die Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim gemeinsam mit dem Stadtarchiv und der Jüdischen Gemeinde Mannheim im November 2004 veranstaltete, veröffentlicht Jung im Kongressbericht

weitere Beiträge, so dass nun eine Sammlung von 16 Aufsätzen vorliegt, die durch einen Mitschnitt des Eröffnungskonzertes des Kongresses bereichert wird. Toch war bereits 1913 seinem Lehrer Willy Rehberg nach Mannheim gefolgt und lebte dort nach seiner Militärzeit erneut bis 1929; er bewegte sich in den akademischen Kreisen Mannheims und gestaltete das Musikleben der Stadt durch seine Mitarbeit in der Gesellschaft für neue Musik mit. Den sechs Aufsätzen zu Toch stehen die anderen Beiträge somit keinesfalls als Kontrast, sondern vielmehr als Beleuchtung eines Kontexts gegenüber. Denn die Lebenswege des Dirigenten Max Sinzheimer (Susanne Schlösser), des Kunsthändlers Herbert Tannenbaum (Christmut Präger), des Dichters Siegfried Einstein (Heidrun Kämper) und Ernst Blochs aus der Nachbarstadt Ludwigshafen (Frederek Musall) verliefen parallel zu demjenigen Tochs in Mannheim; ihr Wirken wurde 1933 ebenso wie die Biographie des Komponisten durch die politischen Verhältnisse in Deutschland beeinträchtigt. Hermann Simons Darstellung des November-Pogroms anhand von Materialien ausländischer Botschaften reicht zwar weit aus dem Mannheimer Umfeld hinaus, bereichert die Aufsatzsammlung aber wesentlich.

Vier Artikel zu Toch basieren auf Quellenstudien und geben neue Informationen zur Biographie und Rezeption des Komponisten. Andreas Klöner weist die Wiener Klavierpädagogin Ida Mikolasch als Tochs Klavierlehrerin nach, Heiko Schneider beschreibt Tochs Wirken im Mannheim der 1920er-Jahre und Klaus Wolfgang Niemöller schildert die Bedeutung des Komponisten im Rheinland. Constanze Stratz, die bereits mehrfach Materialien aus Tochs unveröffentlichtem Nachlass vorgestellt hat, nutzt diese Quellen hier, um dessen Leben und Schaffen, mit Schwerpunkt auf den Symphonien, im amerikanischen Exil zu beschreiben. Diesen primär historischen Beiträgen stehen zwei Artikel mit Werkbetrachtungen gegenüber: Michael Kube analysiert Tochs Streichquartette, Michael Polth interpretiert die *Melodielehre*, die aus Ernst Tochs Dissertationsschrift hervorgegangen ist. Die beliegende CD (Paolo de Assis, Klavier) gibt einen Einblick in Ernst Tochs Schaffen für sein eigenes Instrument aus einem Zeitraum von über fünf Jahrzehnten.

Der Kongressbericht stellt interessante Einzelbetrachtungen nebeneinander und macht neugierig auf (hoffentlich) folgende Forschungen, nicht allein zur Geschichte Mannheims, sondern auch zu parallelen Entwicklungen in deutschen Großstädten, die nicht zu den hervorragenden Kunstmetropolen der Weimarer Republik zählten und somit bisher häufig unbeachtet blieben.

Heiko Schneider, der in der Aufsatzsammlung mit einem Beitrag zu Tochs Wirken in Mannheim vertreten ist, wurde mit der im Schott-Verlag erschienenen Schrift zu Ernst Toch in Deutschland an der Universität Leipzig promoviert. Er lässt einer Biographie des Komponisten, die zeitlich über das eigentliche Thema hinausreicht, sechs Kapitel folgen, in denen er einzelne Werke, Werkgruppen oder Tätigkeitsfelder des Komponisten exemplarisch behandelt: die *Melodielehre*, das Streichquartetttschaffen, das *Konzert für Klavier und Orchester* op. 38, die Kompositionen für die neuen Medien der zwanziger Jahre (mechanische Musik, Filmmusik, Rundfunkmusik), die Oper *Der Fächer* und dazwischen Tochs organisatorische Aktivitäten für die Konzertreihe „Neue Musik in Mannheim“. Statt einer Zusammenfassung und Würdigung setzt Schneider ein Kapitel zur Schaffensphilosophie des Komponisten ans Ende seiner Arbeit.

Schneider beschreibt zu Beginn eines jeden Kapitels das künstlerische Umfeld des entsprechenden Werkes und lässt erst daran anschließend die Analyse, die Beschreibung der Entstehung und Rezeption von Tochs Opus folgen. So entsteht ein Überblick über charakteristische Kompositionsströmungen der Weimarer Republik, der jedoch häufig durch eine zu geringe Zahl an Sekundärquellen gewonnen wurde und umfassende Themen auf zu engem Raum beschreibt. Schneider behandelt die „Formale Krise und Wiederentdeckung des Konzerts im Verlauf der zwanziger Jahre“ auf sieben Seiten, den Begriff ‚Zeitoper‘ gar auf sechs und tritt in diesen einführenden Abschnitten selbst meist hinter die Meinung der zitierten Autoren zurück. Die anschließenden Werkbetrachtungen führen hingegen in Einzelheiten hinein, die geschilderten Beobachtungen sind an (Noten-)Beispielen belegt.

Das Manko der Arbeit wird vor allem im Abschlusskapitel offenkundig, denn dort ent-

wickelt der Autor Tochs Schaffensphilosophie nicht aufgrund seiner eigenen Schriften oder Vorträge, die teils schwer erreichbar in unterschiedlichsten Zeitschriften publiziert sind oder im Nachlass als Manuskripte aufbewahrt werden, sondern versucht das Typische in Tochs Schaffen auf wenigen Seiten durch einen Vergleich mit Zeitgenossen herauszuarbeiten. Er wählt dazu Paul Hindemith, Arnold Schönberg und Hans Pfitzner, deren Positionen Schneider aus einzelnen Kompositionen oder musiktheoretischen Äußerungen abzuleiten versucht.

Drei Verzeichnisse runden die Publikation ab: ein Werkverzeichnis für die Jahre 1919–1933, ein fragmentarisches Personenverzeichnis ohne ersichtliche Auswahlkriterien und ein ungewöhnlich gegliedertes Literaturverzeichnis. Leider wird der wertvolle Literaturapparat, der sich aus den einleitenden Überblicken ergibt, ausschließlich in den Fußnoten zitiert.

Ogleich die beiden Publikationen das Wissen um Tochs Jahre in Deutschland wesentlich erweitern, befriedigen sie nicht vollständig. Denn der noch immer große Mangel an Dokumenten zur ToCHForschung wird in einigen Beiträgen allzu offensichtlich. Häufig wird fehlendes Faktenwissen durch Rückgriffe auf Interviews ersetzt, die Toch und seine Frau nach dem Zweiten Weltkrieg gaben. Doch selbst wenn Tochs Kindheit und Jugend in Wien noch weitgehend unerforscht ist, sollte sein eigener Hinweis auf die „autodidaktische“ Annäherungsweise an die Musik nicht länger über die mittlerweile gesicherten Tatsachen gestellt werden, dass Toch als Kind seine musikalische Ausbildung bei Ida Mikolasch begann, am Wiener Konservatorium den Kontrapunkt-Unterricht bei Robert Fuchs besuchte, in Wien als Student von Guido Adler eingeschrieben war, ehe ihn ein Stipendium zu Iwan Knorr an das renommierte Dr. Hoch's Conservatorium nach Frankfurt führte. Schneiders Hinweise, Tochs Klavierunterricht sei „vermutlich [...] von marginaler Bedeutung“ gewesen (S. 18) und Knorr habe seinen Studenten für zu weit fortgeschritten eingestuft, um ihn zu unterrichten (S. 21), gehen auf Legenden zurück, deren Wahrheitsgehalt längst widerlegt ist. In Frankfurt führte übrigens Tochs Kommilitone Paul Hindemith 1913 dessen *Trio für Geigen* bei einem Konservatoriumskonzert auf; Hindemiths Briefe aus

späterer Zeit befinden sich im Toch-Nachlass. Dies scheint Schneider, der die beiden Komponisten mehrfach nebeneinanderstellt, nicht zu wissen (S. 29). Die bisher unbefriedigend beantwortete Frage, warum Ernst Toch Deutschland 1933 lediglich aufgrund einer günstigen Gelegenheit verlassen konnte und mit einer verschlüsselten Botschaft seine Frau aufforderte nachzukommen anstatt als österreichischer Staatsbürger einfach auszureisen, bleibt auch in den vorliegenden Schriften unbeantwortet; Tochs eigene Schilderung wird ohne Blick auf historische Tatsachen weitergetragen (Stratz, S. 124 f.).

Erst in den letzten zehn Jahren werden Tochs Werke mehrfach von anerkannten Künstlern eingespielt, die Ausgaben seiner Kompositionen sind hingegen oftmals noch schwer erreichbar, wesentliche musikhistorische und musiktheoretische Texte sind noch immer unveröffentlicht. Von einer Dissertationsschrift und einer Publikation aus Mannheim, in dessen Stadtarchiv Dokumente zu Toch gesammelt sind, wäre eine weiterreichende Auswertung von Quellen oder gar die Publikation einiger Texte im Anhang wünschenswert gewesen.

(März 2009)

Luitgard Schader

EGBERT KAHLKE: *Das symphonische Werk Gerhard Frommels. Tutzing: Hans Schneider 2006. 258 S. Nbsp.*

Im November 1942 feiert der sechsunddreißigjährige Pfitzner-Schüler Gerhard Frommel (1906–1984), mitten im Hagel der sich intensivierenden Luftangriffe auf die deutsche Hauptstadt, den wohl größten Erfolg seiner unspektakulären kompositorischen Karriere: Wilhelm Furtwängler dirigiert mit dem Berliner Philharmonischen Orchester die Uraufführung seiner noch im Banne Bruckners stehenden *Ersten Symphonie* in der alten Philharmonie an der Bernburger Straße. Nach 1945 wird es rasch stiller um den in Trossingen, Heidelberg, Stuttgart und Frankfurt lehrenden Komponisten. Die vorliegende Würzburger Dissertation bietet nun mehr als zwanzig Jahre nach Frommels Tod eine erneute monographische Auseinandersetzung mit seinem kompositorischen Schaffen. Wenngleich Kahlke eine engagierte Begeisterung für seinen Gegenstand – keine geringe Voraussetzung (musik-)wissenschaft-

licher Tätigkeit – kaum abgesprochen werden kann, hinterlässt seine Auseinandersetzung mit sechs zwischen 1931 und 1947 entstandenen Orchesterkompositionen Frommels insgesamt allerdings einen mehr als zwiespältigen Eindruck.

Ein erstes Ärgernis stellt bereits ein den Analysen vorausgehender biographischer Abriss Frommels dar. Zwar ist es billig, aus der Perspektive des Nachgeborenen über die Karrierestrategien (und -zwänge) eines jungen Komponisten in den 1930er-Jahren moralisch den Stab zu brechen. Frommels in Fred K. Priebergs einschlägigem Referenzwerk registrierte kompositorische Ergebnissadressen ebenso wie die langjährige NSDAP-Mitgliedschaft des Komponisten gänzlich zu übergehen, ist jedoch ebenso unakzeptabel wie der historisch ungelungene Versuch, sein Eintreten für die Musik des bis in die 1940er-Jahre in Deutschland aufgeführten Igor Strawinsky als Zeichen einer distanzierten Haltung zum Regime anzuführen. (Dass der NS-Staat letztlich als die strukturgegeschichtliche Summe der Millionen dem „Führer“ zu siebzig, achtzig oder neunzig Prozent „entgegenarbeitenden“ Volks- und Parteigenossen betrachtet werden muss, gehört zu den weithin akzeptierten Erkenntnissen der jüngeren zeitgeschichtlichen Forschung.)

Kahlkes Ansatz, auf eine sozial-, gattungs- und institutionengeschichtliche Einordnung der Werke Frommels weitgehend zu verzichten, rächt sich indessen auch in methodischer Hinsicht. Die sechs in der Arbeit analysierten orchestralen Kompositionen weisen trotz gediegenen Könnens schwerlich jenen Ausnahmehang auf, der eine beinahe hermetische Konzentration auf die Werkexegese allenfalls rechtfertigt. Und Kahlkes Versuch, die ermüdende, strikt den Satzverläufen folgende Aneinanderreihung musikalischer Details durch eine bilderreiche Metaphersprache aufzulockern, bleibt – wenn etwa von einem „männlichen 1. Thema in E-Dur“ (S. 17), „Siegeshymne[n]“ (S. 83), „im Nebel stattfindende[m] Kampfschehen“ (S. 147), „höfische[n] Tanzschritte[n]“ (S. 221) oder der „Unverbindlichkeit eines Wiener Café-Hauses“ (S. 228) die Rede ist – allzu oft im begrifflichen Morast überkommener Konzertführerprosa stecken. (Vor der semantischen Promiskuität der Alltagssprache zurückschreckende Anführungszeichen werden

ihm so zu einem schlechthin unentbehrlichen Ausdrucksmittel.) Schließlich irritiert auch die ausgeprägte Neigung des Verfassers, seine analytischen Befunde mit weitschweifigen Analogien, Exkursen und Seitenbemerkungen zu Komponisten wie Beethoven, Schumann, Verdi, Bartók, Schostakowitsch usw. zu belasten: Das hier sinnvolle Maß wird spätestens dann überschritten, wenn die Diskussion der Satzzahl in Frommels *Zweiter Symphonie* in eine völlig überflüssige Debatte zur Stellung des Menuetts in Mozarts symphonischem Schaffen mündet (S. 151–154).

Im grellen Kontrast zu derartigen Versuchen, Frommels Œuvre durch die Hintertür einer reflexiven Relationierung zum symphonischen Kernrepertoire zu nobilitieren, kann eine wenig mehr als eine Seite umfassende Bibliographie, selbst unter Berücksichtigung einiger weiterer und zum Teil in recht eigenwilliger Form in den Fußnoten zitierter Arbeiten, kaum anders denn als beredtes Schweigen gedeutet werden. Es ist nicht zuletzt die in Kahlkes Arbeit großflächig ignorierte Forschung zur Musikgeschichte des 20. Jahrhundert gewesen, deren Resultate zur ästhetischen Rehabilitierung zahlreicher von den Parteigängern der Avantgarde geschmähter Komponisten beigetragen haben. Doch befreit auch diese historische Gerechtigkeit den Wissenschaftler – anders als die von einer solchen Forderung ex post dispensierten Komponisten – nicht von der lästigen Pflicht, den aktuellen Methodenstand seines Metiers zu kennen und arbeitstechnisch zu berücksichtigen.

(Januar 2009)

Tobias Robert Klein

Letters of Ralph Vaughan Williams 1895–1958. Edited by Hugh COBBE. Oxford: Oxford University Press 2008. XX, 679 S.

Längst überfällig ist eine Vaughan Williams-Briefausgabe, nach einer eher rudimentären Edition einiger Postsachen in dem Band *Ralph Vaughan Williams/Gustav Holst, Heirs and rebels. Letters and occasional writings on music*, 1959 herausgegeben von Ursula Vaughan Williams and Imogen Holst. Doch schon 1959 sieht man hier den Einsatz von Ursula Vaughan Williams, die in ihrer fast fünfzigjährigen Witwenschaft viel Energie auf die Förderung des Wissens um einen der wichtigsten britischen Kom-

ponisten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts verwendete – nicht nur durch zahlreiche Publikationen und den Aufbau einer Stiftung, die unbekannte britische Komponisten bekannter macht, sondern auch durch die Bereitstellung von Originalquellen. War 1959, ein Jahr nach Vaughan Williams' Tod, das Quellenmaterial (abgesehen von Vaughan Williams' Nachlass, der der British Library übergeben wurde) noch weltweit verstreut, aber nicht gesichtet, so wurde auf Ursula Vaughan Williams' Initiative hin ab 1989 eine Datenbank aller bekannten Vaughan Williams-Briefe aufgebaut. Diese Datenbank umfasste zum Zeitpunkt der Drucklegung des vorliegenden Bandes rund 3.300 Post-sachen.

Hugh Cobbe, vormalig Leiter der Musikabteilung der British Library, war durch seine weltweiten Kontakte bestens gerüstet, die Aufgabe einer Edition der Briefe zu übernehmen, und ist als Direktor von R.V.W. Limited, der Vaughan Williams' Nachlass verwaltenden GmbH, überdies zutiefst mit der Materie vertraut. Aus dem umfangreicheren Korpus wählte er 757 Briefe aus, um ein möglichst vollständiges Bild des Komponisten zu präsentieren. Wie weitgehend dies gelungen ist, vermag der Rezensent nur bedingt zu sagen, denn leider teilt Cobbe nicht mit, wo oder wie die gesamte Datenbank kontaktiert werden kann – in heutigen Zeiten ein schweres Versäumnis.

Der umfangreiche Band umfasst Korrespondenz von 1895, als Vaughan Williams 23 Jahre alt war, bis zwei Tage vor seinem Tod. Insgesamt liegt hier eine Biographie in Briefen in bestmöglicher Weise vor, werden doch tatsächlich zahllose Geschehnisse in seinem Leben, seine zahlreichen beruflichen und privaten Tätigkeiten, Interessen und Kontakte ebenso wie Persönlichkeitsaspekte in größtmöglicher Vielfalt und unter größtmöglichem Verzicht auf Duplizierung vorgestellt. Kontakte zu Komponisten- und Musikerkollegen, zu Kritikern, Freunden, Verlegern ergeben ein vielfältiges Bild, das aber, wie bei Briefausgaben so häufig, nicht vollständig sein kann. Beispielsweise scheint von der Korrespondenz mit den Verlagen Curwen & Sons Ltd. und Stainer & Bell offenbar jede Spur zu fehlen, ebenso etwa wohl von der Korrespondenz mit Maurice Ravel, Heinrich von Herzogenberg oder Max Bruch; auch wird beispielsweise kein einziges Doku-

ment bezüglich des Shakespeare-Preises der Stadt Hamburg 1938 mitgeteilt.

All diese Lücken sind schmerzlich, aber bei Briefkorpora oft unvermeidbar. Der Herausgeber verzichtet – und dies mag man gerade bei solch eklatanten Lücken als Versäumnis ansehen – auf deren „Auffüllung“ durch Zwischentexte. Wie in englischsprachigen Briefausgaben üblich, wird nur bescheiden kommentiert, wodurch die Originaldokumente mehr Gewicht erhalten, aber manche Details auch unklar bleiben. Als „Zwischenbericht“ anlässlich Vaughan Williams' fünfzigstem Todestag ist diese Ausgabe sehr willkommen, doch macht sie Appetit auf mehr – und hierzu ist die (in anderen englischsprachigen Briefeditionen notorisch fehlende) Übersicht über die Standorte der Originaldokumente eine äußerst hilfreiche Informationsquelle. (Leider nicht ganz vollständige) Register komplettieren den Band.
(Juni 2009) Jürgen Schaarwächter

Landscapes of the Mind. The Music of John McCabe. Compiled and edited by George ODAM. Aldershot: Ashgate 2008. XVII, 257 S., Abb., Nbsp. (Guildhall School of Music & Drama Research Studies 6.)

John McCabe ist ein in Deutschland eher unbekannter englischer Komponist, obschon er einen seiner größten Erfolge in jüngerer Zeit, das Ballett *Edward II*, an der Stuttgarter Oper feiern konnte. Im April 1939 geboren, studierte er zunächst in Manchester bei Gordon Green und Thomas Pitfield, bevor er 1964 nach München zu Harald Genzmer wechselte. 1965–1968 war er an der Universität Cardiff tätig und begann eine Pianistenkarriere aufzubauen. Seither verfolgt er eine sehr erfolgreiche Karriere als Interpret, Komponist, Lehrer und Musikpublizist.

Die mit Copyright 2007 erschienene, aber erst im Juli 2008 auf den Markt gekommene Monographie ist eine wichtige Publikation rechtzeitig zum 70. Geburtstag. Doch handelt es sich um keine Gelegenheitspublikation – allen Autoren ist die Sympathie, mit der sie ihren Gegenstand betrachten, zwar anzumerken, doch merkt man nur bei einem der Autoren (genauer gesagt dem Herausgeber des Bandes, der nur einen kurzen biographischen Abriss über die Jugendjahre sowie ein Interview mit McCabe beisteuert) einen gewissen Mangel an

publizistischer Professionalität. McCabe hat ein reich bewegtes Leben hinter sich, ist hoch geehrt und hat sich stets in hohem Maße für die Musik anderer eingesetzt – er war u. a. Vorsitzender der Association of Professional Composers und Rektor des London College of Music; er war tätig im Vorstand der Performing Rights Society, der britischen Musikergewerkschaft und der Royal Philharmonic Society und ist zurzeit u. a. Vorsitzender der British Music Society und der Robert Simpson Society. Dieser Aspekt seiner Persönlichkeit – sein Einsatz für andere, von Hindemith und Satie bis John Joubert und Elliott Carter – muss in diesem Band naturgemäß im Hintergrund stehen und wird nur durch die beiden eröffnenden biographischen Kapitel sowie die Diskographie am Ende des Buches unterschwellig doch behandelt. Dass ein Verzeichnis der Schriften McCabes fehlt (und McCabe hat viel publiziert, darunter Monographien über Haydns Klaviersonaten, die er für die Schallplatte einspielte, über den Komponisten Alan Rawsthorne sowie über Bartóks Orchestermusik und Rachmaninow), ist umso schmerzlicher zu vermerken.

McCabe hat als profilierter Komponist für fast jedes Genre komponiert, am wenigsten Kirchenmusik. Die Zahl seiner bedeutenden Kompositionen ist groß, doch seien hier nur die *Variations on a Theme of [Karl Amadeus] Hartmann* (1964), *The Chagall Windows* (1974) für Orchester, das *Concerto for Orchestra* (1982), die *Haydn Variations* für Klavier (1983), *Cloudcatcher Fells* (1985) für Blechblasensemble, *Rainforest I und II* für Kammerensemble (1984 und 1987), die bislang fünf Streichquartette und sieben Symphonien sowie zwei abendfüllende Ballette zum Themenkreis König Arthus' für das Birmingham Royal Ballet (1998–2000) erwähnt. Der Sammelband befasst sich mit all diesen Genres wenn nicht in aller Ausführlichkeit, so doch so, dass man einen ersten Eindruck gewinnt und mehr kennenlernen möchte. Alle Autoren – Paul Conway (Orchesterwerke), Verity Butler (Bläserkammermusik), Guy Rickards (Biographie ab 1961, Streicherkammermusik und Musik für Bühne, Film und Fernsehen), Paul Hindmarsh (Musik für Blech- und Holzblasensembles), Tamami Honma (Klaviermusik) und John Vorrasi (Vokalmusik) – bringen in ihren Beiträgen McCabes Errungenschaften und Besonderheiten auf den Punkt: die Kon-

zentration auf wenig Platz führt zu einer Konzentration auf das wirklich Wesentliche. Reichhaltige Illustrationen ergänzen bestens einen mustergültig gestalteten Band über eine ganz besonders wichtige britische Musikerpersönlichkeit, die in ihrer Bescheidenheit, Aufrichtigkeit und ihrem Einsatz für andere exemplarisch ist.

(Mai 2009)

Jürgen Schaarwächter

Zwischen bürgerlicher Kultur und Akademie. Zur Professionalisierung der Musikausbildung in Stuttgart seit 1857. Hrsg. von Joachim KREMER und Dörte SCHMIDT. Schliengen: Edition Argus 2007. 441 S., Abb. (Forum Musikwissenschaft. Band 2.)

Entstanden anlässlich des 150-jährigen Bestehens der Stuttgarter Musikhochschule, handelt es sich bei dem vorliegenden Band doch um keine typische Jubiläumsschrift. Das Erkenntnisinteresse gilt nicht einer „möglichst vollständigen Darstellung der Geschichte“ der Musikhochschule, sondern der Frage, „wie künstlerisches und pädagogisches Tun [in Stuttgart] zu Fächern und Studiengängen führt“, die schließlich – nach diversen Phasen institutioneller Entwicklung in unterschiedlicher Trägerschaft – von einer Staatlichen Hochschule gelehrt werden, und zwar mit akademischem Anspruch (S. 9). Historisch nachvollzogen wird dieser Prozess unter dem Blickwinkel der Professionalisierung. Dass diese Konzeption in beeindruckender Weise aufgeht, liegt an der umfangreichen Auswertung musikhistorisch bislang unerschlossener archivalischer Quellen ebenso wie an der steten Einbettung regionalgeschichtlicher Forschung in überregionale Perspektiven und allgemeine kulturhistorische Entwicklungen.

Der Band umfasst neben einem knappen Vorwort der Herausgeber (S. 7–10) 14 teilweise sehr umfangreiche, sämtlich lesenswerte Beiträge, die hier nur gestreift werden können. Eingangs reflektiert Reinhard Kapp das „Ideal des guten Musikers“ in seinem Wandel von der Antike bis zur konkreten Stuttgarter Situation im 19. und 20. Jahrhundert (S. 11–60) und verleiht vermittelt dieses historischen Längsschnittes der Frage, was zu unterschiedlichen Zeiten Professionalität bedeutete, eine beacht-

liche Tiefendimension. Es folgen Darstellungen zu Bestand und Provenienz der Quellen zur Stuttgarter Musikhochschule (S. 61–82, Nicole Bickhoff, Elke Koch), zu ihrer institutionellen Entwicklung und wechselnden Trägerschaft (S. 83–113, Thomas Schipperges) von der privaten Stuttgarter Musikschule (1857) über das Württembergische (1865), später Königliche Konservatorium für Musik (1896) und die Württembergische Hochschule für Musik (1921) bis zur Staatlichen Hochschule für Musik (1938).

Stehen damit die sich in Abhängigkeit von der Trägerschaft ändernden Rahmenbedingungen möglicher Professionalisierung vor Augen, werden in der Folge unterschiedliche Faktoren und Aspekte der Professionalisierung der Stuttgarter Musikausbildung beleuchtet und anhand von Fallbeispielen vertieft. Thematisiert werden zunächst die Rolle jüdischer Musiker (S. 114–146, Daniel Jütte, Matthias Pasdzierny), die beträchtliche Bedeutung des Konservatoriums und seiner Dilettantenabteilung innerhalb der Geschichte weiblicher Bildung (S. 147–165, Rebecca Grotjahn) und die Verschiebung des Balanceverhältnisses vom Angebot einer umfassenden Musikausbildung in Richtung einer zunehmenden künstlerischen Spezialisierung bis zum Ersten Weltkrieg (S. 166–181, Matthias Wiegandt).

Gewissermaßen einen Schwerpunkt des Bandes bildet die Geschichte der Lehrerbildung, da dieser Aspekt wesentlich mit dem Bestreben der Hochschule um staatliche Trägerschaft verknüpft ist. Erörtert werden die Entwicklung der Stuttgarter Musiklehrerausbildung im regionalen und überregionalen Kontext von Lehrerseminaren und kirchenmusikalischen Institutionen im 19. Jahrhundert – wobei insbesondere die Konsequenzen neu entstehender Berufsbilder für das strukturelle Gefüge vergegenwärtigt werden (S. 182–215, Joachim Kremer) –, der Weg vom Singen zu schulischem Musikunterricht (S. 216–244, Sointu Scharenberg), die Professionalisierung der Musiklehrerausbildung in Württemberg zwischen den Weltkriegen (S. 245–277, Susanne Fontaine) sowie der Professionalisierungsgrad der Instrumentalpädagogik am Beispiel von zwölf Stuttgarter Momentaufnahmen (S. 278–298, Dietlind Bäuerle-Uhlig). Ebenfalls beleuchtet wird das Phänomen der Professionalisierung anhand der Etablierung des Faches Komposition als ei-

ner akademischen Disziplin (S. 299–329, Rainer Bayreuther), anhand der Angliederung der Darstellenden Künste an das Stuttgarter Konservatorium im Zuge einer Entwicklung vom ‚Sängerschauspieler‘ zum spezialisierten Sänger (S. 330–343, Antje Tumat) sowie anhand des sich wandelnden Profils der Hochschule als Konzertveranstalter im Stuttgarter Musikleben (S. 344–360, Philine Lautenschläger).

Der Band schließt mit einer Untersuchung der Fächer Musikgeschichte und Musiktheorie im Spannungsfeld ihrer unterschiedlichen Funktionen und Tätigkeitsfelder „Volksbildung“, „Kunstlehre“ und „autonome Wissenschaft“, wobei der sich verändernde Status der Fächer als Indikator für den sich wandelnden Selbstentwurf der Musikhochschule als akademischer Institution herausgearbeitet wird (S. 361–409, Dörte Schmidt). Gerade diese Ausführungen bilden nicht nur einen wichtigen Beitrag zum Verständnis des Verhältnisses der Hochschulen zu den Universitäten seit den 1950er-Jahren – wobei dem Studiengang Schulmusik eine Schlüsselfunktion hinsichtlich des akademischen Anspruchs zukam (vgl. S. 392 ff.) –, sondern auch für die Entwicklung der Musikwissenschaft nach dem Zweiten Weltkrieg. So korrespondierte, wie Schmidt treffend bemerkt, der zeitweilige Rückzug der Musiklehrer „aus der durch das zweite Fach gewährleisteten Vernetzung mit dem übrigen gymnasialen Fächerkanon“ mit dem „Rückzug der [musikwissenschaftlichen] Fachdiskussion aus dem geisteswissenschaftlichen Kontext auf gewissermaßen intern musikalisches Gebiet“ (S. 399). Dieser Rückzug auf die musikalische Werkanalyse habe das Fach „im spezifischen Zugriff auf seinen Gegenstand, die Musik, sehr bereichert [...], ihm aber gleichzeitig auch eine gewisse Selbstgenügsamkeit beschert [...], die der Kommunikation mit anderen Fächern nicht immer förderlich war und ist“ (ebd.).

Abschließend sei noch die Ausstattung des Bandes gelobt, der umfangreiche Quellenauszüge und -reproduktionen enthält. Insgesamt ist somit ein Buch entstanden, in dem der Professionalisierungsprozess der Musikausbildung in Stuttgart vorbildlich dokumentiert und gleichermaßen fundiert wie anschaulich erläutert wird. Nicht zuletzt werden hier durch den steten Aufeinanderbezug überregionaler und regionaler Blickwinkel auch in methodischer

Hinsicht Maßstäbe für zukünftige regionalgeschichtliche Forschung gesetzt.
(Februar 2009) Martin Loeser

PIETER DIRKSEN: *Heinrich Scheidemann's Keyboard Music. Transmission, Style, and Chronology*. Aldershot: Ashgate 2007. XXIII, 254 S., Abb., Nbsp.

1980 bekam er im *New Grove Dictionary* noch keine drei Spalten: Heinrich Scheidemann, geboren um 1595 in Dithmarschen, von 1611 bis 1614 Schüler Jan Pieterszoon Sweelincks in Amsterdam, spätestens 1629 Nachfolger seines Vaters als Organist an der Hamburger Katharinenkirche, in den 1650er-Jahren Lehrer von Johann Adam Reincken, 1663 Opfer der großen Pestepidemie. Die eigentliche Entdeckung Scheidemanns als eines geradezu manisch auf Tasteninstrumente fixierten Komponisten ist Werner Breig zu verdanken, dessen Monographie der Orgelwerke von 1967 durch die Entdeckung der Zellerfelder Tabulaturen nach dem Zweiten Weltkrieg erst möglich wurde, da fast keine Autographen und überhaupt keine Drucke existieren. Pieter Dirksen, ausgewiesener Spezialist für die norddeutsche Orgeltradition, hat nun vier Jahrzehnte später eine neue Gesamtdarstellung vorgelegt, die auf Breigs Arbeit (samt dessen grundlegendem Werkverzeichnis) aufbaut, diese aber um viele neue Erkenntnisse bereichern und – etwa was Zuschreibungen betrifft – korrigieren kann.

Dirksen beschreibt die musikhistorische Position Scheidemanns als „the paramount figure in North German organ music of the first half of the seventeenth century, equalled only by Buxtehude in the second half“ (S. XXI). Um diese so herausgehobene Bedeutung belegen zu können, nähert sich der Autor seinem Gegenstand in drei Etappen.

Teil 1 des Buches beschreibt in chronologischer Reihenfolge alle Quellen, in denen sich Stücke von Scheidemann erhalten haben, von den frühen Wolfenbütteler Autographen (die erst 1988 entdeckt wurden) über die Zellerfelder Sammlungen und andere Hauptquellen bis zu den Tabulaturen der Lüneburger Ratsbücherei aus den 1660er-Jahren. Ein abschließendes Kapitel listet die in den Quellen selbst enthaltenen Datierungen auf; sie reichen von 1630 bis 1662.

Der zweite Teil des Buches, das eigentliche Herzstück, ist mit „Chronology“ bezeichnet, was direkt eine (wenn nicht gar die) Hauptintention des Autors erkennen lässt: die Eruiierung einer möglichst lückenlosen und stichfesten Chronologie des Scheidemann'schen Schaffens. Möglicherweise tritt dieser Wunsch, der offensichtlich aus der minutiösen Durchsicht der Quellen ebenso wie aus stilkritischer Kenntnis heraus genährt wurde, etwas zu dominant in den Vordergrund der Darstellung, denn diese nach Gattungen sortierte Werkchau wäre auch ohne selbst auferlegten Zwang zu zeitlicher Fixierung jedes einzelnen Stückes wertvoll. Gerade bei den vielen einzelnen Hinweisen auf stilistische und satz- oder kompositionstechnische Abhängigkeiten – sei es von Samuel Scheidts *Tabulatura Nova* im Fall des ältesten überlieferten Stückes, der *Toccata in G* (ca. 1625), sei es von Johann Jakob Froberger oder Matthias Weckmann bei der späten Vermittlung des französischen style brisé (*Allemand & Courant in G*, nach 1650?) – kann Dirksen aus dem Vollen schöpfen. Für einen weniger mit dem Repertoire vertrauten Leser wie mich wäre hier eine konkrete Gegenüberstellung mit den (möglichen) Modellen instruktiv gewesen, wie sie zumindest in Ansätzen bei den Choralbearbeitungen (S. 84 f. Vergleich mit Sweelinck) und Magnificat-Fantasien (S. 105 Vergleich mit Scheidt) erfolgt. Die gattungsübergreifende Entwicklung von Scheidemanns Claviermusik fasst ein eigenes Kapitel zusammen.

Gleichsam die Kür der Monographie stellt der dritte und letzte Buchteil dar („Special Studies“), in dem eine kodikologische Untersuchung (zur in Uppsala aufbewahrten Tabulatur des Anders von Düben), eine Studie zur Applikation in den Scheidemann-Quellen und eine vergleichende Darstellung der Orgelregistrierungs-Praxis stehen; Ulf Grapenthin steuerte ein rekonstruierendes Kapitel zur Katharinenorgel bei, auf der 1720 Johann Sebastian Bach vor Scheidemanns Schüler Reincken spielte und die durch ihre zwei 32'-Register sowohl Bachs als auch Matthesons Bewunderung erregte. Abgerundet wird Dirksens Buch durch eine (nach wie vor als „tentative“ zu verstehende) Werkchronologie, eine Karte mit den norddeutschen Quellen- und Wirkungsorten sowie den Abdruck zweier fragmentarischer Choral-

bearbeitungen aus der Zellerfelder Orgeltablatur 2.

Alles in allem ist Dirksens Monographie eine weit über den Versuch der Repositionierung Scheidemanns hinausreichende Studie zur norddeutschen Orgeltradition, zu ihren Verbreitungs- und Überlieferungswegen sowie zu ihrer biographischen und gattungsmäßigen Ausdehnung, das alles auf der Grundlage profunder Quellensichtung und Stilkritik. Dirksens Englisch ist möglicherweise nicht immer idiomatisch und geschliffen, liest sich aber ebenso unkapriziös wie flüssig, und der Fehler-teufel wütet nicht mehr als anderswo auch (vgl. den kurzen Hinweis von David W. Smith in *Early Music*, November 2007, S. 633 f.). Was die Lektüre nicht zuletzt hervorruft, ist der Wunsch nach klingender Wiedergabe der Werke. Was kann man Besseres von musikwissenschaftlicher Forschung sagen?

(Dezember 2008)

Christoph Flamm

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

Johann Matthesons Schriften gehören fraglos zum Grundbestand der Texte, die die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Musik des 18. Jahrhunderts prägen. Kaum bekannt sind hingegen seine eigenen Kompositionen, die überwiegend am Beginn seiner Karriere, also noch vor seinen Buchpublikationen entstanden. Umso mehr ist zu begrüßen, dass im Zusammenhang mit einem DFG-Projekt auch eines seiner wichtigsten Werke der Musikwissenschaft und der Musikpraxis in einer vorbildlich sorgfältigen Edition zugänglich gemacht wird. Dabei handelt es sich um das letzte seiner Bühnenwerke: *Die geheimen Begebenheiten Henrico IV., Königs von Castilien und Leon, Oder: Die getheilte Liebe*, kurz: *Henrico IV.*, erstmals 1711 in Hamburg aufgeführt.

Wie dem Vorwort der Edition zu entnehmen ist, nimmt das Libretto von Johann Joachim Hoë Bezug auf das politische Hauptereignis der Entstehungszeit, den Spanischen Erbfolgekrieg. Und zwar insofern, als die Oper von einem schwachen Herrscher Spaniens mit unsicheren Verbündeten handelt, was offenkundig

als Parallele zum von Frankreich eingesetzten spanischen König Philipp V. und seinen Unterstützern gedacht war. Die Partitur der fünftaktigen, auch komische Szenen beinhaltenden Oper ist durchaus reizvoll, denn Mattheson bedient sich eines weiten Spektrums an musikalischen Formen und instrumentiert in den Arie con stromenti ausgesprochen abwechslungsreich; so findet sich im letzten Akt beispielsweise eine mit zwei obligaten Fagotten besetzte „Aria à 3 Bassi“. Spanisches Lokalkolorit, das mit einem Stierkampf im zweiten Akt überdies Gelegenheit zu vermutlich aufwändigen Bühneneffekten bot, wird musikalisch durch die Verwendung spanischer Tänze realisiert.

Der beim ortus musikverlag erschienene Band besticht gleichermaßen durch übersichtliche Gestaltung und luxuriöse Ausstattung. Zusätzlich zur autographen Partitur konnten für die Edition ein unmittelbar nach der Erstaufführung veröffentlichter Druck einiger Arien – dieser bot ergänzende Angaben zur Dynamik sowie den Tempo- und Vortragsbezeichnungen – und der Librettodruck herangezogen werden. Neben einer informativen Einführung in die Oper vervollständigen ein umfangreicher Kritischer Bericht, ein Anhang mit Alternativfassungen zweier Arien und farbige Faksimiles des vollständigen Textbuchs sowie exemplarischer Beispiele aus den Notenquellen den Band. Die mit skordierten Violinen besetzte Arie „Il mio cor sa che'l tradite“ wird neben der Originalfassung auch in klingender Notation abgedruckt.

(Februar 2009)

Sebastian Werr

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern. Band 32: Ariodante. Opera in tre atti HWV 33. Hrsg. von Donald BURROWS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. LXVIII, 429 S.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Hallische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern. Band 26: Ezio. Opera in tre atti HWV 29. Hrsg. von Michael PACHOLKE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. LVI, 226 S.

Das gleichmäßig rasche Voranschreiten der kritischen Gesamtausgabe der Werke Georg Friedrich Händels dokumentiert sowohl die Tragfähigkeit der Editionsrichtlinien der *Hallischen Händel-Ausgabe* in der editorischen

Praxis als auch die Sorgfalt und den Einsatz der jeweiligen Bandherausgeber. Auf unterschiedliche Art und Weise belegen die beiden vorliegenden Opern-Bände (*Ariodante* und *Ezio*) den hohen Standard des Gesamtprojekts.

Die Problematik des zeitgenössischen Werkbegriffs der Opera seria, die entscheidende Bedeutung der Fähigkeiten und Verfügbarkeit der Sänger für die konkrete Werkgestalt und die hieraus resultierenden Schwierigkeiten des editorischen Umgangs mit dem Gegenstand, zeigen die von Burrows instruktiv dargestellten musikalischen Revisionen Händels vor der ersten Aufführung am 8. Januar 1735. Diese Änderungen sind derart weitreichend und beinhalten so umfangreiche Neukompositionen, dass sie (beinahe) eine eigenständige Fassung darstellen. Auch die Auswahl und Anordnung der Tanzsätze standen wohl bis kurz vor der ersten Aufführung nicht endgültig fest, weil sie Gegenstand der Verhandlung zwischen dem Komponisten und den Tänzern waren. Das Vorwort informiert in sehr gründlicher, von Redundanz nicht ganz freier Art und Weise über die Modalitäten der Aufführungen von 1735 und 1736.

Von Burrows exzeptioneller Kenntnis des Gesamtkorpus der Händel'schen Quellen profitiert nicht nur die tadellose Edition des Notentextes, sondern auch alle anderen Teile des Bandes (einige störende Druckfehler in der deutschen Übersetzung des Vorworts hätten sicher vermieden werden können). Im Hauptteil der Edition wird die mutmaßliche Fassung der Aufführung von 1735 wiedergegeben, wie sie Burrows mittels der wichtigsten musikalischen Quellen und des gedruckten zeitgenössischen Librettos rekonstruiert hat. Die Entscheidungen des Herausgebers, die wie immer in solchen Fällen eine subjektive Lösung darstellen, sind in sich schlüssig und nachvollziehbar; der Kritische Bericht ermöglicht es dem Benutzer, ebendiesen Entscheidungsprozess zu rekonstruieren und gegebenenfalls im Einzelfall zu abweichenden Lösungen zu gelangen. Für die Aufführung von 1736 war die Partitur drastisch reduziert worden; in den Szenen wurden Streichungen vorgenommen, die Schlusszenen jedes Aktes wurden weggelassen oder gekürzt. Um die Fassung von 1736 adäquat darzustellen, wurde im Anhang I die Musik der geänderten Sätze abgedruckt, und die ohne Änderung erneut aufgenommenen Stücke von 1735

sind mit Titel und einem Hinweis auf die Seiten des Hauptteils versehen, was einen gut handhabbaren Kompromiss darstellt zwischen dem (wünschenswerten) gänzlichen Wiederabdruck der Fassung von 1736 und praktischen Erwägungen. Anhand der Fassung von 1736 lässt sich zudem gut studieren, welchen Einfluss der Konkurrenzkampf mit der Opera of the Nobility in diesen Jahren auf die konkrete Werkgestalt gehabt haben könnte. In jedem Fall ist die *Ariodante*-Fassung des Jahres 1736 ein wichtiges Dokument, das entscheidend zum Verständnis des Komponisten in jenen Jahren beiträgt und schon deshalb eine Edition als eigenständige Fassung verdient hätte.

Da im Anhang II auch Sätze mitgeteilt werden, die zu Händels Lebzeiten niemals gespielt worden sind, ist die musikalische Substanz in dankenswerter Vollständigkeit verfügbar und steht zur Disposition der praktischen und wissenschaftlichen Interpreten. Der Anhang IV bietet weiterhin eine verzierte Fassung der Singstimme der Arie Nr. 23 („Scherza infida“), die vermutlich in den Jahren kurz nach Händels Aufführungen angefertigt wurde, und deren Quellenwert unter aufführungspraktischen Aspekten kaum hoch genug veranschlagt werden kann; sie ist den Sängern mit Nachdruck zum Studium zu empfehlen. Für das von Händel verwendete Vorlagelibretto der Oper von Salvi/Perti *Ginevra principessa di Scozia* (Florenz 1708) fehlen im Kritischen Bericht (S. 358) die Quellenangaben zum benutzten Exemplar, was bei der Vollständigkeit der übrigen Angaben verwundert.

Was den Darstellungsmodus des Vorwortes betrifft, repräsentiert die Edition des *Ezio* durch Michael Pacholke eine andere, jedoch nicht weniger vorzügliche und in jeder Hinsicht einleuchtende Möglichkeit des Vorgehens. Einzig den historischen Hintergrund von Händels Oper *Ezio* führt Pacholke breiter aus, was zweifellos informativ ist und entscheidend zum Verständnis der Opernhandlung beiträgt, womöglich aber nicht von jedermann zwingend als Bestandteil einer historisch-kritischen Edition angesehen wird, sondern Aufgabe und Gegenstand einer elaborierten Libretto- und Opernforschung sein dürfte. Zudem steht dieser Abschnitt im auffälligen Gegensatz zur Knappheit der übrigen Ausführungen. Bis auf den doppelt abgedruckten Wortlaut des A-Teils der Überset-

zung der Nr. 2, Aria des Valentiniano (S. XLI), ist der Text des Vorworts fehlerfrei.

Im Gegensatz zu den meisten anderen Londoner Opern Händels werden in *Ezio* die Texte fast aller Da-capo-Arien nahezu unverändert aus dem Vorlage-Libretto von Metastasio (Librettodruck zur Uraufführung Rom, 26.12.1729, in der Vertonung von Pietro Auletta) übernommen. Fassungsprobleme bestehen im Zusammenhang mit *Ezio* kaum, da die heute in der British Library in London aufbewahrte Kompositionspartitur bis zum Takt 67 der Arie Nr. 31 sämtliche Musik enthält, die vermutlich in der Uraufführung des *Ezio* am 15. Januar 1732 erklang. Für den Schluss der Oper ab T. 68 der Arie Nr. 31 ist die heute in Hamburg aufbewahrte Direktionspartitur die Primärquelle. Die sich aus Änderungen in der Besetzung noch während des Entstehungsprozesses ergebenden Kürzungen und Änderungen ließen sich in allen Fällen mühelos anhand der Quellen rekonstruieren. Der Kritische Bericht lässt denn auch in puncto Nachvollziehbarkeit der Quellenlage und den hierauf basierenden Entscheidungen des Bandherausgebers keine Wünsche offen. Beherzigenswert sind die Ausführungen Pacholkes zur Aufführungspraxis, die sich an den Quellen zur Besetzungstärke von Händels Londoner Orchester orientieren. Dass die heute oft nur aus ökonomischen und organisatorischen Gründen kleinen Orchesterbesetzungen nicht dem Usus des Londoner Opernalltags zur Zeit Händels entsprechen, wird von Pacholke zu Recht betont und könnte zur Entideologisierung derartiger Fragen der Aufführungspraxis beitragen.
(Januar 2009)

Michael Zywiets

JOSEPH HAYDN: *Werke. Reihe XIX/XX: Klavierstücke und Werke für Klavier zu vier Händen.* Hrsg. von Sonja GERLACH. München: G. Henle Verlag 2006. XXIII, 198 S.

Mit den vorliegenden Klavierstücken hat die Haydn-Gesamtausgabe das Terrain der Klaviermusik abgeschnitten. Sonja Gerlachs Band, dem 1969 eine praktische Ausgabe ähnlichen Zuschnitts vorausgegangen war, schließt mit nun großem zeitlichem Abstand zu Georg Feders Edition der Klaviersonaten die kleine Lücke, die das Hoboken-Verzeichnis hier noch aufzuweisen hatte: mit Hob. XVII:1–7 überwie-

gend Variationen, darunter die wegen ihres Titels so bekannten *Variationen in G* über „Acht Sauschneider müssen seyn“, dann das einzige vierhändige Klavierwerk aus Haydns Feder, das *Divertimento in F* „Il Maestro e lo Scolare“ Hob. XVIIa:1, ferner eine Sammlung von zehn Sätzen, die im September 1786 bei Artaria in Wien unter dem Titel *Différentes petites pièces faciles et agréables* erschienen sind und meist Bearbeitungen von Sätzen aus Sinfonien sowie der Oper *La vera costanza* darstellen (einzig das *Adagio F-Dur* Hob. XVII:9 ist hier original).

Die zwar altbekannte, aber für jede Betrachtung erneut spannende Frage nach dem intendierten Instrument in der Umbruchszeit von Cembalo zu Hammerklavier um 1780 wird schon im Vorwort ausführlich angegangen. Überaus instruktiv ist dann im Kritischen Bericht die gesonderte Erläuterung der sogenannten kurzen Oktaven auf Wiener Instrumenten (mit Abbildung S. 126), die dem modernen Interpreten verständlich macht, warum er auf seinem modernen Flügel die vorgeschriebenen Akkorde nicht greifen kann, jedenfalls nicht ohne operativen Eingriff.

Dass Haydns Klavierwerk neben den Sonaten so klein ist, macht es nicht automatisch uninteressant. Musikalisch zweifellos wertvoll sind ganz besonders die Variationen. Reizvoll sind aber auch die Klavierstücke mit ihren häufigen Beziehungen zu anderen Werkgruppen wie den Klaviertrios, schön demonstriert durch die hier nochmals abgedruckte Urfassung des langsamen Satzes aus dem Trio Hob. XV:22 (sie findet sich schon im Anhang des betreffenden Klaviertrio-Bandes der Gesamtausgabe). Den bei Artaria publizierten Bearbeitungen steht eine immense Menge weiterer Transkriptionen gegenüber, deren Echtheit nicht einfach zu belegen ist; immerhin drei Sätze aus Londoner Sinfonien wurden in den Anhang des Bands als möglicherweise authentisch aufgenommen. Ganz besonders hervorzuheben ist also neben der philologischen Sorgfalt des Bandes, die sich unter anderem in ganzseitigen tabellarischen Übersichten über die markantesten Divergenzen in den herangezogenen Quellen äußert (S. 141 und 167), die Akribie, mit der auch die Überlieferung und Zuschreibung der apokryphen Werke untersucht und diskutiert wird.

Überhaupt hat Gerlach eine herkulische Aufgabe gemeistert und den Augiasstall der Bear-

beitungen und apokryphen Zuschreibungen systematisch Punkt für Punkt ausgemistet; in Kurzform lässt sich das Ergebnis ihrer Untersuchungen den Tabellen auf S. 172 f. und 183 entnehmen. Dass Gerlachs detektivischer Scharfsinn sich dabei nicht auf philologische, biographische und sonstige hard facts, sondern auch auf Stilkritik erstreckt, zeigt in bewundernswerter Weise die Diskussion um die *Variationen in D* Hob. XVII:7, bei denen die Herausgeberin anhand von melodischen und harmonischen Aspekten sowie strukturellen Aspekten wie Proportionierung und Ausmaß von Formteilen und Themenbildung nachweist, dass dieses Werk kaum von Haydn stammen kann (S. 185 f.).

Im Erscheinungsbild ist der Band tadellos zu nennen, mit großzügig disponiertem Notenbild, das im Anhang zwar kleiner, aber nicht unlesbar klein wird. Die Beigabe von faksimilierten und übertragenen Skizzen im Anhang munden als zusätzliches Bonbon vorzüglich. Dass Vorwort und Kritischer Bericht zusammen den Umfang des Notentextes verdoppeln, mag mit Blick ins Portemonnaie verdrießen, zeugt aber von der denkbar sorgfältigsten und umfassendsten Präsentation und Dokumentation der Werke. Was uns dieser Blick in den Mikrokosmos einiger Nebenwerke gewährt, ist nicht weniger als ein vertieftes Verständnis für den Makrokosmos Joseph Haydn.

(Dezember 2008) Christoph Flamm

*GIOACHINO ROSSINI: Works. Chamber Music without piano. Hrsg. von Martina GREMP-
LER und Daniela MACCHIONE. Kassel u. a.:
Bärenreiter-Verlag 2007. XXXVIII, 88 S., Criti-
cal Commentary: 48 S.*

Es ist die wunderbare Chance von wissenschaftlichen Werkausgaben, nicht nur den Notentext musikalischer Werke selbst in einer quellenkritisch fundierten und zuverlässigen – und damit soweit wie möglich authentischen – Fassung vorzulegen, sondern darüber hinaus auch die oft verdienstvollen Ergebnisse der philologischen Forschung zu veröffentlichen, wie z. B. die zuverlässige Datierung von Werken, Erkenntnisse zu Echtheitsfragen und folglich die Aussonderung von Falschzuschreibungen und nicht zuletzt die Veröffentlichung von Werken, die einer breiteren Leserschaft und erst recht

dem Konzertpublikum weitgehend unbekannt sein dürften.

Hierfür ist der Ende 2007 erschienene erste Band der von einem namhaften Team unter Federführung von Philip Gossett neu ins Leben gerufenen Reihe *Works of Gioachino Rossini* (WGR) ein sehr gelungenes Beispiel. Die bei Bärenreiter verlegte Ausgabe ist unabhängig von der Fondazione Rossini und deren *Edizione critica delle opere di Gioachino Rossini*. Sie wird für die Rossini-Forschung von großem Nutzen sein, berücksichtigt WGR doch ausschließlich Werke, die im Editionsplan der italienischen Ausgabe nicht enthalten sind. Der Editionsplan von WGR ist mit zehn Bänden in fünf Jahren ambitiös und dokumentiert zugleich die Menge an Werken, die in der *Edizione critica* unberücksichtigt bleiben sollten. Eine Fortsetzung von WGR mit weiteren zehn Bänden wird laut Bärenreiter-Werbeprospekt erwogen.

Trotz der sinnvollen Abstimmung der Werkauswahl mit der *Edizione critica* ist es im ersten Band gelungen, Rossinis Werke der Rubrik „Kammermusik ohne Klavier“ vollständig in einem Band zu vereinen, was für die Übersichtlichkeit hilfreich ist und zugleich einen Blick auf die Vielfalt der Besetzungen ermöglicht, für die Rossini eben auch komponiert hat. Die „seven compositions [...] currently known“ (S. XI) sind: *Andante, e Tema con Variazioni* für Flöte, Klarinette, Horn und Fagott, *La Notte. Temporale, Preghiera, Caccia* für zwei Flöten, Klarinette, zwei Violinen, Viola und Violoncello, *Aria variata* für Violine, *Andante e Tema con Variazioni* für Harfe und Violine, *Serenata* für Flöte, Oboe, Englischhorn, zwei Violinen, Viola, Violoncello sowie ein Duett für Violoncello und Kontrabass und ein *Andantino et Allegro brillante* für Harfe solo. Die Werke sind in der hier wiedergegebenen chronologischen Reihenfolge angeordnet und stammen aus den Jahren 1810/15 bis 1832. Besonders hervorzuheben sind das Septett *La Notte* sowie die Solostücke *Aria variata* und *Andantino et Allegro brillante*, die in diesem Band als Erstveröffentlichungen vorgelegt werden und dementsprechend noch weitgehend unbekannt sind.

Die fünf *Duetti per corno* hingegen, die noch im Kammermusikführer von Ingeborg Allihn (1998 Bärenreiter/Metzler, 2000 Taschenbuchausgabe Bärenreiter/dtv) unter Rossinis Werken aufgeführt werden, konnten als unecht ausge-

schieden werden, da keine handschriftlichen oder gedruckten Quellen aus dem 19. Jahrhundert existieren (S. XI, Fn. 1).

Auf andere Bände der Reihe verteilt sind lediglich die Jugendwerke *Sei Sonate a quattro* und die späten Werkfragmente für Kammerensembles ohne Klavier; diese werden in anderen Bänden erscheinen (letztere sind den *Péchés de vieillesse* zugeordnet; S. XI, Fn. 1). Hier wären genauere Angaben zu den Bandnummern und den geplanten Erscheinungsdaten wünschenswert gewesen.

Die Ausstattung des ausgesprochen schön gestalteten Bandes in gelbem Leineneinband ist aufwändig und entsprechend komfortabel: Ein allgemeiner Text zu den grundlegenden Editionsprinzipien, ein Abkürzungsverzeichnis, ein Verzeichnis der wichtigsten Quellen, ein ausführliches, zwölf Seiten umfassendes Vorwort zum Band und zu den enthaltenen Werken (jeweils in englischer und italienischer Sprache) sowie vier Abbildungstabellen ergänzen den Partiturband, der damit auch ohne den Kritischen Bericht schon wesentliche Informationen zu den Werken und dem Notentext liefert. Für spezielle und Detailfragen zu Quellen und Notentext steht der Kritische Bericht in einem gesonderten broschierten Heft in kleinem Format Rede und Antwort (in englischer Sprache; die englischen Übersetzungen sämtlicher Worttexte stammen von Patricia B. Brauner und Philip Gossett). Hier finden sich zu jedem Werk die ausführlichen Quellenbeschreibungen sowie die Lesartenverzeichnisse. Die Abtrennung in ein eigenes Heft vereinfacht das gleichzeitige Lesen von Partitur und Lesarten wesentlich.

Neben den Bandherausgeberinnen waren auch Philip Gossett und Patricia Brauner aus der Editionsleitung maßgeblich an der Entstehung des Bandes beteiligt; sie haben einen Großteil der Stichvorlagen erarbeitet. Martina Grempler und Daniela Macchione zeichnen für das Vorwort verantwortlich, wobei zwei Abschnitte aus vorigen Veröffentlichungen der Autorinnen stammen. Diese „Wiederverwertung“ könnte man bemängeln, sie unterstreicht jedoch auch die Beheimatung der Herausgeberinnen in der Rossini-Forschung und damit ihre Kompetenz. Auch die genaue Aufschlüsselung der Arbeitsteilung ist zu begrüßen.

Das Vorwort zum Notenband gliedert sich in einen einleitenden Teil mit einer Übersicht

über alle Werke hinsichtlich ihrer Entstehung, Formen (viermal Variationen und dreimal andere Formen) und Besetzungen, ihrer Stellung in Rossinis *Ceuvre* etc.

Eigene Abschnitte zu jedem einzelnen Werk enthalten Detailinformationen zu Datierung, Entstehungsumständen und Widmungsträgern sowie oftmals weitreichende stilistische Anmerkungen. Auch Erörterungen spezieller editorischer Probleme und zu Fragen der Aufführungspraxis finden sich hier. Alle Texte sind verständlich und informativ – das gilt erfreulicherweise auch für die Lesartenverzeichnisse, deren Lektüre ja gemeinhin eher trocken ist und einige Geduld erfordert.

Das Notenbild der Partituren ist sehr klar und gut leserlich, die Verwendung von diakritischen Zeichen sparsam, was vor allem der Praxis entgegenkommt. Die Auswahl der ohne Kennzeichnung vorgenommenen Ergänzungen und Modernisierungen einerseits und der beibehaltenen Originalschreibweisen Rossinis andererseits ist gut nachvollziehbar. Für Wissenschaftler eher unübersichtlich ist die Vielzahl an verschiedenen Kennzeichnungsarten für Ergänzungen der Herausgeber; dieser Umstand wird aber dadurch relativiert, dass Lesarten aus Nebenquellen nicht im Notentext gekennzeichnet, sondern im Lesartenverzeichnis diskutiert werden, so dass eine Unterscheidung von Ergänzungen mit und ohne Quellengrundlage sich erübrigt.

Der Band ist nicht nur für sich selbst, sondern auch als erster Repräsentant der Reihe eine sehr gelungene und willkommene Bereicherung für die Rossini-Forschung.

(Januar 2009)

Christin Heitmann

JOHANNES BRAHMS: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie III: Klavierwerke. Band 7: Klavierwerke ohne Opuszahl. Hrsg. von Camilla CAI. München: G. Henle Verlag 2007. XXXV, 223 S.

Gleichsam im Krebsgang nähert sich die neue Brahms-Ausgabe den Klavierwerken: Sie beginnt nicht mit dem bekannten Kanon der Sonaten, Variationen und Klavierstücke, sondern mit Kompositionen ohne Opuszahl – Musik, die selten oder niemals gespielt wird. Das betrifft seltsamerweise auch das prominenteste Werk des Bandes und damit gleich-

sam das Hauptkaufargument für den klavier spielenden ‚Normalbenutzer‘: die zweihändige Fassung der *Ungarischen Tänze* (WoO 1), die bis auf die frühe Begegnung mit Eduard Reményi 1853 zurückgeht und aus der Brahms wohl auch einige Vorformen als Zugaben zu spielen pflegte; Clara Schumann besaß immerhin eine zeitlang entsprechende Manuskripte, die dann der berüchtigten Selbstkritik des Autors zum Opfer fielen.

Die Herausgeberin Camilla Cai hatte schon beim Hamburger Brahms-Kongress 1997 die Quellen-, Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte der *Ungarischen Tänze* aufgedrösel, also die Grundlagenarbeit für die Edition im vorliegenden Band geleistet. Auch wenn das ganzseitige Stemma auf S. 178 vielleicht einen gegenteiligen Eindruck macht: Die Zahl der Quellen ist gering. Neben dem Erstdruck existieren zwei Handexemplare des Komponisten, die aber keine Eintragungen aufweisen, dann eine leicht korrigierte zweite Auflage als Hauptquelle; fremde Editionen wie die von Salomon Jadassohn scheiden ebenso aus wie die wenigen Melodienskizzen der 1850er-Jahre; die vierhändige Fassung dient als Referenz und Entscheidungshilfe.

Das Erstellen eines genau fixierten Notentextes aus den quasi improvisatorischen Grundlagen, die er nach eigenem Bekunden „so lange und wild bloß gespielt“ hatte (an Simrock, 3. Februar 1872), bereitete Brahms offensichtlich nicht geringe Schwierigkeiten. Doch das Ergebnis lohnte, auch wenn sie Brahms selbst als Nebenwerke betrachtet haben mag: „Opuszahl ist nich“ (an Simrock, Februar 1869). Während die Rezeptionsgeschichte der 1869 erschienenen vierhändigen Fassung zur Genüge bekannt ist – gibt es Vierhändiges, das mehr gespielt wurde und wird? –, blicken wir bei der zweihändigen Fassung fast in eine Black Box. Warum ausgerechnet diese Stücke, die als vierhändige Hausmusik und orchestrale Dauerbrenner ihren Komponisten weltberühmt machten, so selten Eingang ins Repertoire der Konzertpianisten gefunden haben, ist eine nicht leicht zu beantwortende Frage.

Eine Teilantwort liefert das Problem, das schon Brahms selbst beim Abfassen vor Augen hatte: „Die Ungarischen kann ich nicht gut l e i c h t aufschreiben. Es sind meistens Konzertstücke und einige an Tausig zu empfeh-

len“ (an Simrock, Februar 1869). Will meinen: Die technischen Ansprüche der zweihändigen Fassung sind mitunter derart exorbitant, dass sie schon damals nur einer kleinen Virtuosenelite wirklich erreichbar war. Hört man das mörderische Tempo, mit dem Brahms 1889 seinen g-Moll-Tanz in die Wachswalze hieb, lässt sich erahnen, welche technischen Reserven er von den Interpreten der ganzen Sammlung forderte. Die Akkordsprünge der Begleitung wirken ja nicht selten so, als habe Brahms den Secondo-Part einfach für eine Hand zusammengezurr, am deutlichsten in dem auf drei Systemen notierten Mittelteil der Nummer 4 in fis-Moll: Wer diese Passage im geforderten Tempo meistert, also Molto allegro, dann sempre crescendo e stringendo bis zu einem unausgesprochenen Presto, so dass ein Takt kaum noch eine halbe Sekunde währt und die auf- und abrasende linke Hand optisch zu einem rasenden Streifen verschmilzt – der hat nicht mehr viel zu fürchten.

Oder vielleicht doch: nämlich die *51 Übungen* (WoO 6), die Brahms ab etwa 1880 zusammengestellt hat und 1893 publizieren ließ. Auch hier informiert Cais Edition minutiös über die jahrzehntelange Entstehungsgeschichte dieser technischen Studien, die denen von Liszt an die Seite zu stellen wären und trotz mancher Anleihen bei Clementi (z. B. Nr. 22) doch ganz spezifisch Brahms'sche Probleme stellen; Nr. 29 steht den *Paganini-Variationen* zitathaft nahe. Die Bewältigung mancher Aufgabenstellung, etwa groteske Fingersätze, um Außenstimmen legato spielen zu können (Nr. 37 und 44), oder Dehnübungen bis hin zur Oktavspannung zwischen 2. und 5. Finger (Nr. 9b), reicht bis an die Schmerzgrenze – tut das eigentlich nur mir so weh? Dass Brahms dieses Pandämonium fingertechnischer Akrobatik ernst nahm, sogar sehr ernst, wird im Vorwort und Editorischen Bericht vorzüglich dargestellt; einige zusätzliche Übungen und abweichende Versionen aus anderen Quellen und Schülerberichten sind im Anhang wiedergegeben.

Den restlichen Inhalt des Bandes stellen der erst 1995 erstmals edierte Rákóczi-Marsch von 1854 (Anh. III Nr. 10), die insgesamt sechs Tanzsätze aus historisierenden Suiten in a-Moll und h-Moll von 1855 (WoO posth. 3–5), einige verstreute Einzelstücke sowie Brahms' Kadenz zu Klavierkonzerten von Bach, Beet-

hoven und Mozart. Bei Letzteren bestand eine editorische Hauptaufgabe darin, die Urheberschaft zu überprüfen, da einige Kadenzten nur Überarbeitungen von Kadenzten Clara Schumanns darstellen, die aber teilweise ihrerseits auf verschollenen Kadenzten von Brahms beruhen. Hier herrscht nun größtmögliche Klarheit sowohl in der Bewertung als auch in der Wiedergabe aller verfügbaren Quellen.

Dieser ungewöhnliche Gesamtausgaben-Auftritt zu Brahms' Klavierwerken – von den Rändern in die Mitte? – bietet wissenschaftlich hervorragend dokumentierte Notentexte und ist editorisch sorgfältig ausgestattet. Vielleicht hätten sich manche Wiederholungen in der Darstellung von Einleitung und Bericht vermeiden lassen; dann wäre auch eine größere Lesefreundlichkeit erreichbar gewesen (die Einleitung umfasst 264 Fußnoten auf 24 Seiten). Warum die wenigen erhaltenen Vorformen der *Ungarischen Tänze* nicht gleich im Anhang stehen, sondern wohl einem Supplement vorbehalten bleiben, ist mir unbegreiflich. Ernsthafte Benutzer wird das nicht abschrecken. Praktische Benutzer hingegen mögen sich fragen, ob das Layout der Notenseiten wirklich so optimal ist, wie wir es von Henle gewöhnt sind: Oftmals stehen sechs von Brahms' weit ausgreifenden Akkoladen auf den Seiten; diese sind nicht selten bis tief an den unteren Rand bedruckt (S. 136); umgekehrt wirkt der unterschiedliche obere Rand des Satzspiegels verwirrend (vgl. S. 116 und 117, 129 und 130); manche Seite ist schlicht vollgepfropft (S. 127). Gut, das liegt auch etwas in der Natur der kunterbunten Sache; die Kieler Forschungsstelle selbst spricht auf ihrer Homepage vom „inhaltlich bislang heterogensten“ Band. Deswegen müsste aber die moderne Edition dieser Brahms'schen Parerga und Paralipomena nicht bisweilen nach „Kraut und Rüben“ aussehen – dies könnte manchen „vertreiben“.

(Dezember 2008) Christoph Flamm

Eingegangene Schriften

HEINZ ACKER: Modulationslehre. Übungen, Analysen, Literaturbeispiele. Ein Handbuch für Studium und Lehre. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. 469 S., Nbsp. (Bärenreiter Studienbücher Musik. Band 17.)

DANIEL ALBRIGHT: Music speaks. On the Language of Opera, Dance, and Song. Rochester: University of Rochester Press 2009. XIV, 218 S., Abb., Nbsp. (Eastman Studies in Music.)

Ars musica & naissance d'une chrétienté moderne. Histoire musicale des réformes religieuses (XVI^e–XVII^e siècles). Hrsg. von Xavier BISARO und Jean-Yves HAMELINE. Tours: Centre d'études supérieures de la Renaissance 2008. 186 S., Abb., Nbsp.

Aus dir wird nie ein Pianist. Die Autobiographie von Artur Schnabel. Hrsg. von Werner GRÜNZWEIG und Lynn MATHESON. Aus dem Englischen von Hermann J. METZLER. Hofheim: Wolke Verlag 2009. 318 S., Abb.

Bach oder nicht Bach? Bericht über das 5. Dortmunder Bach-Symposium 2004. Hrsg. von Reinmar EMANS und Martin GECK. Dortmund: Klangfarben Musikverlag 2009. 180 S., Nbsp. (Dortmunder Bach-Forschungen. Band 8.)

Bach und die deutsche Tradition des Komponierens. Wirklichkeit und Ideologie. Festschrift Martin Geck zum 70. Geburtstag. Bericht über das 6. Dortmunder Bach-Symposium 2006. Hrsg. von Reinmar EMANS und Wolfram STEINBECK. Dortmund: Klangfarben Musikverlag 2009. 237 S., Nbsp. (Dortmunder Bach-Forschungen. Band 9.)

Beethoven's Tempest Sonata: Perspectives of Analysis and Performance. Hrsg. von Pieter BERGÉ. Leuven – Walpole, MA: Peeters 2009. IX, 341 S., Nbsp. (Analysis in Context. Leuven Studies in Musicology. Volume 2.)

XAVIER BISARO: Une Nation de fidèles. L'église et la liturgie parisienne au XVIII^e siècle. Turnhout: Brepols Publishers 2006. 475 S., Abb., Nbsp. (Collection „Épitome musical“.)

CORNELIA BROCKMANN: Instrumentalmusik in Weimar um 1800. *Aufführungspraxis – Repertoire – Eigenkompositionen*. Sinzig: Studio Verlag 2009. 435 S., Abb., Nbsp., CD-ROM (Musik und Theater. Band 7.)

FRANCESCO BUSSI: Brahms dopo Brahms. Tracce panoramiche di una discendenza e di un'eredità. Lucca: Libreria Musicale Italiana 2009. 132 S.

GIULIANO CASTELLANI: Ferdinando Paer. Biografia, opere e documenti degli anni parigini. Bern u. a.: Peter Lang 2008. 668 S., Nbsp. (Varia Musicologica 15.)

Johannes Ciconia. Musicien de la transition. Hrsg. von Philippe VENDRIX. Turnhout: Brepols Publishers 2003. 326 S., Abb., Nbsp. (Collection „Épitome musical“.)

Das deutsche Kirchenlied. Abteilung II: Geistliche Gesänge des deutschen Mittelalters. Melodien und Texte handschriftlicher Überlieferung bis um 1530. Band 3: Gesänge I–M (Nr. 331–536). Hrsg. von Max

LÜTOLF in Verbindung mit Mechthild SOBIELACAANITZ, Cristina HOSPENTHAL und Max SCHIENDORFER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. XIV, 325 S.

MICHAEL DOWNES: Jonathan Harvey: *Song Offerings and White as Jasmine*. Farnham – Burlington: Ashgate 2009. XIV, 149 S., Nbsp. (Landmarks in music since 1950.)

ARNFRIED EDLER: Robert Schumann. München: Verlag C. H. Beck 2009. 127 S. (C. H. Beck Wissen.)

THOMAS ENSELEIN: Der Kontrapunkt im Instrumentalwerk von Joseph Haydn. Köln: Verlag Dohr 2008. 283 S., Nbsp. (musicolonia. Band 5.)

Das Erzbistum Köln in der Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts. Kongressbericht Köln 2005. Hrsg. von Klaus PIETSCHMANN. Redaktionelle Mitarbeit: Fabian KOLB. Kassel: Verlag Merseburger 2008. 402 S., Abb., Nbsp. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Band 172.)

César Franck im Kontext. Epoche, Werk und Wirkung. Bericht über das Internationale Musikwissenschaftliche Symposium „César Franck – Das Orgelwerk im Schaffenskontext“ vom 10. bis 13. Februar 2008 bei den César-Franck-Tagen der Philharmonie Essen. Hrsg. von Christiane STRUCKEN-PALAND und Ralph PALAND. Köln: Verlag Dohr 2009. 207 S., Abb., Nbsp.

LAURE GAUTHIER: *L'Opéra à Hambourg (1648–1728)*. Naissance d'un genre, essor d'une ville. Paris: Librairie Pups 2010. 471 S.

HEINRICH GEIGER: Erblühende Zweige. Westliche klassische Musik in China. Mainz u. a.: Schott Music 2009. 204 S., Abb.

Gluck der Europäer. Kongressbericht. Nürnberg, 5.–7. März 2005. Hrsg. von Irene BRANDENBURG und Tanja GÖLZ. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. 352 S., Abb. (Gluck-Studien. Band 5.)

JAN MARISSÉ HUIZING: Frédéric Chopin. Die Etüden. Entstehung, Aufführungspraxis, Interpretation. Mainz u. a.: Schott Music 2009. 158 S., Nbsp.

Jahrbuch 2008/2009 des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. Hrsg. von Simone HOHMAIER. Mainz u. a.: Schott Music 2009. 235 S., Abb., Nbsp.

Mauricio Kagel bei den Internationalen Ferienkursen für Neue Musik in Darmstadt. Eine Dokumentation. Hrsg. und mit einer Einleitung von Björn HEILE und Martin IDDON. Hofheim: Wolke Verlag 2009. 148 S., Abb.

ALBERT KAUL: Musikalische Bildung der Differenz. Ein musikdidaktisches Modell – Theorie, Praxis und Anwendungsbeispiele. Köln: Verlag Dohr 2008. 182 S. (musicolonia. Band 4.)

Der Klang der Stadt. Musikkultur in Halle vom 17. bis zum 20. Jahrhundert. Hrsg. von Wolfgang RUF. Halle (Saale): Mitteldeutscher Verlag 2009. 256 S., Abb. (Forschungen zur hallischen Stadtgeschichte. Band 13.)

Das Klavierkonzert in Österreich und Deutschland von 1900–1945. (Schwerpunkt: Werke für Paul Wittgenstein). Symposium 2007. Eine Veröffentlichung der Franz Schmidt Gesellschaft. Hrsg. von Carmen OTTNER. Wien: Doblinger 2009. XIII, 389 S., Abb., Nbsp. (Studien zu Franz Schmidt XVI.)

ARMIN H. KUTSCHER: Das Unbegreifliche als hörbares Ereignis. Neue Musik in der römisch-katholischen Kirche. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2009. 286 S.

Lettres de compositeurs à Camille Saint-Saëns. Présentées et annotées par Eurydice JOUSSE et Yves GÉRARD. Préface de Pierre Ickowicz. Lyon: Symétrie 2009. [XII], 688 S. Abb., Nbsp.

Liber Amicorum. Festschriften for Music Scholars and Nonmusicians 1840–1966. Hrsg. von Zdravko BLAŽEKOVIĆ und James R. COWDERY. New York: Répertoire International de Littérature Musicale 2009. 599 S.

Librettoübersetzungen. Interkulturalität im europäischen Musiktheater. Hrsg. von Herbert SCHNEIDER und Rainer SCHMUSCH. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2009. 360 S., Abb. (Musikwissenschaftliche Publikationen. Band 32.)

LEWIS LOCKWOOD: Beethoven. Seine Musik. Sein Leben. Aus dem Amerikanischen von Sven HIEMKE. Kassel: Bärenreiter-Verlag / Stuttgart – Weimar: J. B. Metzler 2009. XII, 456 S., Abb.

ANNETTE LOSE: Peter-Hacks-Vertonungen. Verzeichnis der Vertonungen lyrischer Werke von Peter Hacks 1949 bis 2008. Mit einem Anhang zu den Film- und Tonaufzeichnungen. Mainz: Verlag André Thiele 2009. 222 S. (Edition Neue Klassik. Nr. 2.)

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke (MWV). Studien-Ausgabe von Ralf WEHNER. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2009. LXXXVIII, 595 S. (Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy. Serie XIII Werkverzeichnis. Band 1A.)

Mozart Studien. Band 18. Hrsg. von Manfred Hermann SCHMID. Tutzing: Hans Schneider 2009. 423 S., Abb., Nbsp.

George Onslow – Beiträge zu seinem Werk. Erster Teil. Hrsg. von Thomas SCHIPPERGES. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2009. 321 S., Nbsp. (Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig. Schriften 1.)

Passagen. Theorien des Übergangs in Musik und anderen Kunstformen. Hrsg. von Christian UTZ

und Martin ZENCK. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2009. 244 S., Nbsp. (musik.theorien der gegenwart 3.)

Giuseppe Ottavio Pitoni e la musica del suo tempo. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Rieti 28–29 Aprile 2008. Hrsg. von Gaetano STELLA. Rom: Istituto Italiano per la Storia della Musica 2009. 302 S., Nbsp.

ROBERT POURVOYEUR: Jacques Offenbach. Essays zur Rehabilitierung eines Komponisten. Übersetzt und hrsg. von Peter HAWIG. Fernwald: Musikverlag Burkhard Muth 2009. 346 S. (Jacques-Offenbach-Studien. Band 5.)

CORNELIUS L. REID: Erbe des Belcanto. Prinzipien funktionaler Stimmentwicklung. Mit einem Beitrag von Carol BAGGOTT-FORTE. Hrsg. und übersetzt von Leonore BLUME und Margaret PECKHAM. Mainz u. a.: Schott Music 2009. 160 S.

EVA RIEGER: Leuchtende Liebe, lachender Tod. Richard Wagners Bild der Frau im Spiegel seiner Musik. Düsseldorf: Artemis und Winkler 2009. 296 S., Nbsp.

LEE A. ROTHFARB: August Halm. A Critical and Creative Life in Music. Rochester: University of Rochester Press 2009. XIX, 293 S., Abb., Nbsp. (Eastman Studies in Music.)

PRISCA SALIB: Ermanno Wolf-Ferrari – Der Schmuck der Madonna. Eine veristische Oper? Tutzing: Hans Schneider 2009. 257 S., Nbsp.

WALTER SALMEN: Zu Tisch bei Johann Sebastian Bach. Einnahmen und „Consumtionen“ einer Musikerfamilie. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2009. 138 S., Abb.

THOMAS SCHIPPERGES: Musik und Bibel. 111 Figuren und Motive, Themen und Texte. Band 1: Altes Testament, Band 2: Neues Testament. 146, 144 S., Abb. Kassel: Bärenreiter-Verlag 2009 (Bärenreiter Basiswissen.)

THOMAS SCHMIDT-BESTE: Textdeklamation in der Motette des 15. Jahrhunderts. Turnhout: Brepols Publishers 2003. XV, 556 S., Nbsp. (Collection „Épitome musical“.)

CHRISTINA M. STAHL: Was die Mode streng geteilt?! Beethovens Neunte während der deutschen Teilung. Mainz u. a.: Schott Music 2009. 283 S.

Richard Strauss. Sein Leben und Werk im Spiegel der zeitgenössischen Karikatur. Ausgewählt und kommentiert von Roswitha SCHLÖTTERER-TRAIMER. Mainz u. a.: Schott Music 2009. 368 S., Abb. (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft. Band 20.)

STEFANIE STRIGL: Die musikalische Chiffrierung des Bösen. Eine Untersuchung zum Werk von Arrigo Boito. Tutzing: Hans Schneider 2009. 398 S., Nbsp. (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 65.)

WOLFGANG und ARMIN SUPPAN: Das Blasmusik-Lexikon. Komponisten – Autoren – Werke – Literatur. 5. Auflage des Lexikons des Blasmusikwesens. Kraichtal: HeBu Musikverlag 2009. 839 S.

Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz, Magdeburg, 12. bis 14. März 1998, anlässlich der 14. Magdeburger Telemann-Festtage. Hrsg. von Carsten LANGE, Brit REIPSCHE und Wolf HOBOHM. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2009. 310 S., Nbsp. (Telemann-Konferenzberichte. Band XII.)

Theater und 19. Jahrhundert. Hrsg. von Petra STUBER und Ulrich BECK. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2009. 245 S. (Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig. Schriften 2.)

„true to life“ – Händel, der Klassiker. Hrsg. von Ute JUNG-KAISER und Matthias KRUSE. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2009. 290 S., Abb. (Wegzeichen Musik 4.)

Übergänge. Der Komponist und Dirigent Johannes Kalitzke. Hrsg. von Stefan DREES und Frieder REININGHAUS. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2009. 119 S., Abb., Nbsp.

KLAUS VELTEN: Bewahren und Erneuern. Beiträge zur Kompositionsgeschichte und Ästhetik. Saarbrücken: Pfau-Verlag 2009. 71 S., Nbsp.

RICHARD WAGNER: Sämtliche Briefe. Band 17: Briefe des Jahres 1865. Hrsg. von Martin DÜRRER. Redaktionelle Mitarbeit: Isabel KRAFT. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2009. 797 S.

CHRIS WALTON: Othmar Schoeck. Life and Works. Rochester: University of Rochester Press 2009. 444 S., Abb. (Eastman Studies in Music.)

Weberiana. Mitteilungen der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V. Heft 19 (Sommer 2009). Redaktion: Frank ZIEGLER. Tutzing: Hans Schneider 2009. 252 S.

„Wohin geht der Flug? Zur Jugend“. Franz Schreker und seine Schüler in Berlin. Hrsg. von Markus BÖGGEMANN und Dietmar SCHENK. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2009. 162 S., Nbsp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 54.)

CHRISTOPH WÜNSCH: Satztechniken im 20. Jahrhundert. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. 214 S., Nbsp., CD (Bärenreiter Studienbücher Musik. Band 16.)

Eingegangene Notenausgaben

ADOLPHE ADAM: *Le Toréador ou l'Accord parfait*. Opéra bouffon en deux actes. Livret de Thomas Sauvage. Hrsg. von Paul PRÉVOST. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. LVI, 391 S. (L'Opéra Français.)

JOHANNES BRAHMS: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VI: Mehrstimmige Gesangswerke mit Klavier oder Orgel, Band 2: Chorwerke und Vokalquartette II. Hrsg. von Bernd WIECHERT. München: G. Henle Verlag 2008. LXI, 220 S.

NORBERT BURGMÜLLER: Konzert für Klavier und Orchester fis-Moll op. 1. Hrsg. von Klaus Martin KOPITZ. Köln: Verlag Dohr 2009. 272 S. (Denkmäler rheinischer Musik. Band 32.)

NIELS W. GADE: Werke. Serie I: Orchesterwerke, Band 4: Werke für Violine (Klarinette) und Klavier. Hrsg. von Finn Egeland HANSEN. Kopenhagen: Engstrøm & Sødring Musikforlag / Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. XXIII, 183 S.

NIELS W. GADE: Werke. Serie I: Orchesterwerke, Band 5: Symphonie Nr. 5 op. 25. Hrsg. von Niels Bo FOLTMANN. Kopenhagen: Engstrøm & Sødring Musikforlag / Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007. XXVIII, 215 S.

NIELS W. GADE: Werke. Serie VI: Bühnenwerke, Band 2a und 2b / J. P. E. HARTMANN: Ausgewählte Werke. Serie IV, Band 2: Eine Volkssage. Hrsg. von Anne ØRBÆK JENSEN, Knud Arne JÜRGENSEN und Niels KRABBE. Kopenhagen: Engstrøm & Sødring Musikforlag / Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. Band 2a: XLVI, 163 S.; Band 2b: 363 S.

Le Grand livre de chœur de la cathédrale Saint-Lambert de Liège – 1645 –. Hrsg. von Vincent BÉSSON, Eugeen SCHREURS und Philippe VENDRIX. Turnhout: Brepols Publishers 2005. XLII, 352 S. (Collection „Épitome musical“.)

JOSEPH HAYDN: Werke. Reihe XXV, Band 9: L'Isola Disabitata. Azione Teatrale 1779/1802. Hrsg. von Christine SIEGERT und Günter THOMAS in Verbindung mit Ulrich WILKER. München: G. Henle Verlag 2009. XX, 349 S.

Der Mensuralcodex St. Emmeram. Faksimile der Handschrift Clm 14274 der Bayerischen Staatsbibliothek München. Kommentar und Inventar von Ian RUMBOLD unter Mitarbeit von Peter WRIGHT. Einführung von Martin STAEHELIN. Hrsg. von der Bayerischen Staatsbibliothek und Lorenz WELKER. Zwei Bände: Kommentar (IX, 152 S.), Faksimile. Wiesbaden: Reichert Verlag 2006 (Elementa Musicae. Vol. 2.)

LEOPOLD MOZART: Drei Trios für Cembalo, Violine und Violoncello (Eisen XI:1–3). Hrsg. von Helmut HAUG unter Mitarbeit von Marianne DANCK-

WARDT. Mettenheim: Trio Musik Edition 2009. 38 S. (Documenta Augustana Musica. Band 6.)

CHRISTIAN GOTTLÖB NEEFE: Concerto pour le Clavecin. Hrsg. von Inge FORST unter Mitarbeit von Günther MASSENKEIL. Köln: Verlag Dohr 2009. 84 S. (Denkmäler rheinischer Musik. Band 34.)

JEAN-PHILIPPE RAMEAU: Opera omnia. Musique vocale profane. Volume 1: Cantates pour voix de dessus, Canons. Hrsg. von Jean-Paul C. MONTAGNIER und Sylvie BOUISSOU. Bonneuil-Matours: Société Jean-Philippe Rameau / Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. Partitur: X, 110 S.; Stimmen: 33, 3, 24, 8, 48 S.

JEAN-PHILIPPE RAMEAU: Opera omnia. Musique vocale profane. Volume 2: Cantates pour voix de basse et en duo, Aires. Hrsg. von Jean-Paul C. MONTAGNIER und Sylvie BOUISSOU. Bonneuil-Matours: Société Jean-Philippe Rameau / Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2008. Partitur: X, 95 S.; Stimmen: 16, 3, 25, 19, 3, 45 S.

GIOACHINO ROSSINI: *Dalle quiete e pallid' ombre*. Kantate für Sopran, Bariton und Klavier. Kritische Erstausgabe. Hrsg. von Guido Johannes JOERG. Köln: Verlag Dohr 2008. 42 S.

ROBERT SCHUMANN: Konzert für Violine und Orchester d-moll WoO 1. Ausgabe für Violine und Klavier vom Komponisten. Hrsg. von Christian Rudolf RIEDEL. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2009. Partitur: 44 S.; Stimme: 16 S. (Edition Breitkopf 8648.)

ROBERT SCHUMANN: Konzert für Violine und Orchester d-moll WoO 1. Partitur. Hrsg. von Christian Rudolf RIEDEL. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2009. X, 57 S. (Breitkopf & Härtel Partitur-Bibliothek 5203.)

ALEXANDER SKRJABIN: Sämtliche Klaviersonaten II. Urtext. Hrsg. von Christoph FLAMM. Mit einem Geleitwort von Marc-André HAMELIN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2009. XLV, 48 S.

LOUIS SPOHR: Lied Edition. Gesamtausgabe der ein- und zweistimmigen Klavierlieder. Vol. 1: Deutsche Lieder op. 25 & op. 37. Hrsg. von Susan OWEN-LEINERT und Michael LEINERT. Köln: Verlag Dohr 2009. 66 S. (Edition Dohr 29951.)

LOUIS SPOHR: Lied Edition. Gesamtausgabe der ein- und zweistimmigen Klavierlieder. Vol. 11: Einzellieder II. Hrsg. von Susan OWEN-LEINERT und Michael LEINERT. Köln: Verlag Dohr 2009. 61 S. (Edition Dohr 29961.)

Mitteilungen

Wir gratulieren:

Dr. Renate FEDERHOFER-KÖNIGS zum 80. Geburtstag am 4. Januar,

Prof. Dr. Constantin FLOROS zum 80. Geburtstag am 4. Januar,

Prof. Dr. Wilhelm SEIDEL zum 75. Geburtstag am 5. Januar,

Prof. Dr. Renate GROTH zum 70. Geburtstag am 9. Januar,

Prof. Dr. Gerhard KIRCHNER zum 80. Geburtstag am 2. Februar,

Prof. Dr. Paul OP DE COUL zum 70. Geburtstag am 10. Februar,

Prof. Dr. Hans RECTANUS zum 75. Geburtstag am 18. Februar,

Prof. Dr. Hans Joachim KREUTZER zum 75. Geburtstag am 21. Februar,

Prof. Dr. Herbert SEIFERT zum 65. Geburtstag am 21. Februar,

Prof. Dr. Lothar HOFFMANN-ERBRECHT zum 85. Geburtstag am 2. März,

Prof. Dr. Dr. h. c. mult. Ludwig FINSCHER zum 80. Geburtstag am 14. März,

Prof. Dr. Volker SCHERLISS zum 65. Geburtstag am 26. März.

Dr. Stefan DREES hat sich an der Hochschule für Musik und Theater Rostock bei Prof. Dr. Hartmut Möller habilitiert und zum Wintersemester 2009/10 die *Venia legendi* für das Fach Musikwissenschaft erhalten. Das Thema seiner Habilitationsschrift lautet: *Vom Sprechen der Instrumente. Zur Geschichte des instrumentalen Rezitativs*.

Prof. Dr. phil. Dr. phil. h. c. mult. Ludwig FINSCHER wurde am 9. November 2009 die Ehrendoktorwürde der Universität des Saarlandes verliehen.

Prof. Dr. Eileen M. HAYES, University of North Texas, Denton, lehrt im Sommersemester 2010 als DAAD-Gastprofessorin am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Göttingen.

Am 27. Oktober 2009 verlieh die Schweizerische Musikforschende Gesellschaft zum zweiten Mal den Glarean-Preis für Musikforschung. Die mit 10.000 Schweizer Franken dotierte Auszeichnung ging in diesem Jahr an Prof. Dr. Martin STAEHELIN und ehrt damit einen Musikforscher, der sich durch ein herausragendes Œuvre auf dem Gebiet der europäischen Musikgeschichtsschreibung auszeichnet und sich stets auch intensiv mit Fragen der Quellenkunde und -auswertung beschäftigt hat. Im Anschluss an

die Preisübergabe hielt der Preisträger einen Festvortrag über den Basler Gelehrten Jacob Burckhardt (1818–1897) und dessen Beziehung zur Musik.

*

Die Tschaikowsky-Gesellschaft e. V. veranstaltet im Rahmen ihrer 17. Jahrestagung in Dresden am 29. Mai 2010 ein öffentliches Symposium zum Thema *Peter Tschaikowsky – Michel Victor Acier. Eine Künstlerfamilie zwischen Sachsen und Russland*. Im Zentrum steht das erst vor Kurzem entdeckte Verwandtschaftsverhältnis zwischen dem russischen Komponisten und dem Meissner Porzellanmodelleur. Musikwissenschaftler und Kunsthistoriker aus Deutschland, Russland und Polen werden über die Rekonstruktion von Tschaikowskys sächsisch-französischem Stammbaum sowie über Biographie und Schaffen seines Urgroßvaters Michel Victor Acier (1736–1799) sprechen. Das Symposium findet im Kleinen Saal der Hochschule für Musik Dresden „Carl Maria von Weber“ statt. Es wird von der Gesellschaft der Keramikfreunde e. V. unterstützt. Kontakt und Informationen über: Dr. Lucinde Braun, Marktplatz 5, 83209 Prien, Tel. 08051 / 965 02 16, E-Mail: lucinde.braun@web.de oder unter: www.tschaikowsky-gesellschaft.de.

Die Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft veranstaltet in Zusammenarbeit mit der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz vom 4. bis 6. Juni 2010 in Graz ein Symposium anlässlich der 350. Wiederkehr des Geburtstages von Johann Joseph Fux (um 1660–1741). Unter dem Titel *Fux – der Komponist* wird sich die Tagung allen Bereichen seines Schaffens widmen und darüber hinaus auch eine Einordnung seiner Werke in den musikhistorischen Kontext seiner Zeit unternehmen. Eine Gender Sektion thematisiert das Operschaffen aus aufführungspraktischer Perspektive im Lichte aktueller Überlegungen zu Gender und Performativität sowie aus historischem Blickwinkel. Weitere Informationen über: Univ.-Prof. Dr. Klaus Aringer (klaus.aringer@kug.ac.at).

Zum Bizenarrium der Geburt Ferenc Erkel (7. November 1810), des Begründers der ungarischen Nationaloper, veranstaltet das Institut für Musikwissenschaft der Ungarischen Akademie der Wissenschaften vom 28. bis 30. Oktober 2010 eine internationale musikwissenschaftliche Tagung zum Thema *Oper und Nation*. Austragungsort ist das Institut für Musikwissenschaft der Ungarischen Akademie der Wissenschaften (Palais Erdödy), Budapest. Mitglieder des Programmausschusses sind Prof. Dr. Sieghart Döhring, Prof. Dr. Franco Piperno und Prof. Dr. Tibor Tallián.

Die Veranstalter wollen dem Anlass gemäß möglichst viele Aspekte der Beziehungen der Gattung und Institution Oper zur Realität und Idealität der Nation, des Nationalen und des Nationalismus im

gesamteuropäischen Kontext, zeitlich auf das „lange 19. Jahrhundert“ begrenzt, zur Diskussion stellen. Konferenzsprachen sind Deutsch und Englisch. Die Dauer der Referate soll 20 Minuten nicht überschreiten. Themenvorschläge mit einem Abstract von nicht mehr als 250 Wörtern werden bis zum 31. März 2010 per E-Mail erbeten an: opera2010@zti.hu. Revidierte Fassungen der Referate werden in der Zeitschrift *Studia Musicologica* veröffentlicht.

Der Mitteldeutsche Barockmusik e. V. veranstaltet eine zweiteilige wissenschaftliche Konferenz zu dem Thema *Wilhelm Friedemann Bach (1710–1784) und die protestantische Kirchenkantate nach 1750*. Kooperationspartner sind das Institut für Musik (Abteilung Musikwissenschaft) der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, das Institut für Musikwissenschaft der Universität Leipzig, die Stiftung Händel-Haus und das Bach-Archiv Leipzig. Der erste Teil der Konferenz findet am 7. und 8. Juni 2010 während der Händel-Festspiele in Halle an der Saale statt, der zweite Teil am 20. und 21. November 2010 in Leipzig im Rahmen der Feierlichkeiten zum 60-jährigen Bestehen des Bach-Archivs. Nähere Informationen und Kontakt: Prof. Dr. Wolfgang Hirschmann, E-Mail: wolfgang.hirschmann@musikwiss.uni-halle.de; PD Dr. Peter Wollny, E-Mail: wollny@rz.uni-leipzig.de.

Am 1. November 2009 hat das von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderte Forschungsprojekt *Quellen zur frühen Geschichte der Sing-Akademie zu Berlin. Probenbücher – Briefe – Dokumente* seine Arbeit aufgenommen. Die Leitung liegt in den Händen von Prof. Dr. Jürgen Heidrich (Westfälische Wilhelms-Universität Münster, Institut für Musikwissenschaft), als wissenschaftliche Mitarbeiter sind Axel Fischer und Dr. Matthias Kornemann tätig. Das Vorhaben findet in Kooperation mit der Sing-Akademie zu Berlin e. V. und dem Forschungsprojekt „Berliner Klassik“ (Union der deutschen Akademien der Wissenschaften, Prof. Dr. Conrad Wiedemann) statt.

Ziel des Projektes ist die wissenschaftliche Erschließung des Bestands N. Mus. SA 1–827 aus dem Archiv der Sing-Akademie zu Berlin, der musik- und kulturgeschichtlich bedeutsame Schriftquellen zur frühen Geschichte der Sing-Akademie zu Berlin enthält. Die Dokumente werden zunächst in den internetbasierten Verbundkatalog Kalliope (Zentralkartei der Nachlässe und Autographen) eingepflegt, der eine komfortable Recherche nach relevanten Namen und Daten erlaubt. Um die Quellen darüber hinaus wissenschaftlich nutzbar zu machen, werden dann die kulturgeschichtlich bedeutsamsten Konvolute ausgewählt, transkribiert und durch Regesten erschlossen. Darunter befinden sich unter anderem die Probenbücher („Verhandlungen“) der Zelter’schen Liedertafel 1808–1832, 143 Briefe von und an Carl Friedrich Zelter 1797–1838 sowie die Konzertchro-

niken („Öffentliche Leistungen“) der Sing-Akademie 1828–1849.

Die Arbeitsstelle befindet sich in den Geschäftsräumen der Sing-Akademie zu Berlin e. V., Ackerstraße 3a, D-10115 Berlin, E-Mail: dfg.sing-akademie@uni-muenster.de, Web: www.sing-akademie.de. Weitere Informationen: Prof. Dr. Jürgen Heidrich, Westfälische Wilhelms-Universität Münster, Institut für Musikwissenschaft und Musikpädagogik, Schlossplatz 6, D-48149 Münster, Tel. 0251 / 83-24444, Fax 0251 / 83-24450, E-Mail: musik@uni-muenster.de, Web: www.uni-muenster.de/Musikwissenschaft.

Das *Robert-Schumann-Haus Zwickau* begann im Juni 2009 unter Projektleitung von Thomas Synofzik und Mitarbeit von Isabell Brödner mit der Erfassung der autographen Kompositionen und Schriften von Robert und Clara Schumann sowie der Stichvorlagen, Korrekturabzüge und Widmungsdrucke zu ihren Werken.

Die Finanzierung des Projekts geschieht mit Mitteln des Beauftragten für Kultur und Medien der Bundesregierung, der Sächsischen Landesstelle für Museumswesen und der Stadt Zwickau. Die Aufnahme erfolgt in den Katalog des Südwestdeutschen Bibliotheksverbundes Baden-Württemberg, Saarland, Sachsen (SWB) gemäß den Regeln zur Erschließung von Nachlässen und Autographen (RNA). Parallel werden die erfassten Quellen mit einem Auflichtscanner digitalisiert. Nach und nach sollen so die wichtigsten Bestände der weltweit größten Sammlung an Dokumenten von Robert und Clara Schumann im Robert-Schumann-Haus über die Homepage www.schumann-zwickau.de online zugänglich werden.

Einsicht in die erfassten Bestände im SWB erfolgt am zweckmäßigsten über den Link <http://swb.bsz-bw.de/> in der erweiterten Suchfunktion über das Bibliothekssigel „zwi 17“.

Einen Förderpreis für junge Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler für den besten deutschsprachigen Aufsatz auf dem Gebiet der Populärmusikforschung schreibt der *Arbeitskreis Studium Populärer Musik e. V. (ASPM)* aus und lädt den wissenschaftlichen Nachwuchs zur Teilnahme ein. Thematisch und methodisch sind keine Grenzen gesetzt, so lange sich die Aufsätze mit populärer Musik im weiteren Sinne befassen. Die Jury des Preises, die aus Vorstand und wissenschaftlichem Beirat des ASPM besteht, bewertet vor allem die innovative, originelle Thematik, die einwandfreie Methodik und die ansprechende sprachliche Form der Texte. Voraussetzung für eine Berücksichtigung ist, dass die Artikel bisher noch nicht veröffentlicht wurden und dem ASPM das Erstveröffentlichungsrecht eingeräumt wird. Teilnehmerinnen und Teilnehmer sollten sich noch in der Qualifikationsphase (BA bis Postdoc) be-

finden. Das Preisgeld für den ersten Platz beträgt 300 Euro. Die Artikel der ersten drei Platzierten werden veröffentlicht; alle Preisträger erhalten eine einjährige kostenlose Mitgliedschaft im ASPM. Formal sollten sich die eingereichten Beiträge an den Vorgaben für die Online-Zeitschrift *Samples* orientieren (www.aspm-samples.de > Hinweise für Autoren) und ungefähr 15 Seiten Umfang aufweisen. Bitte fügen Sie Ihrer Einsendung auch eine Kurzbiographie bei. Berücksichtigt werden alle den Kriterien entsprechenden Artikel, die den ASPM bis zum 30. April 2010 per E-Mail oder auf CD-ROM erreichen. Einsendungen und Fragen bitte an Prof. Dr. Dietrich Helms, Fach Musik/Musikwissenschaft, Universität Osnabrück, Barbarastraße 22a, 49069 Osnabrück, E-Mail: dhelms@uos.de. Informationen zum ASPM unter www.aspm-online.de.

Am 6. Juni 2009 hat sich in Bad Schwalbach die *Deutsche Sullivan-Gesellschaft* gegründet. Arthur Sullivan (1842-1900) verbrachte mehrere Kuraufenthalte in Bad Schwalbach. Ehrenpräsident der Deutschen Sullivan-Gesellschaft ist Sir Roger Norrington. Den Vorstand bilden Professor Dr. Albert Gier (1. Vorsitzender), Meinhard Saremba (Geschäftsführender Vorsitzender), Margit Brendl (Schatzmeisterin) und Beate Koltzenburg (Schriftführerin).

An der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“, Leipzig, findet vom 16. bis 18.4.2010 ein Internationales Symposium zum 100. Todestag von Carl Reinecke (1824–1910) statt.

Mit Carl Reineckes Tod am 10. März 1910 endete

nicht nur die längste Amtszeit eines Leipziger Gewandhausdirigenten bis heute. Mit ihm starb ein international geschätzter Komponist und Pianist seiner Zeit. Reinecke hinterließ ein kompositorisches Œuvre von rund dreihundert Opera, die in über siebenzig Verlagen im In- und Ausland erschienen. In den vier Dezennien von Reineckes Leipziger Wirken war die Stadt zur eigentlichen Musikmetropole Europas geworden. Hierzu trugen die Musikverlagshäuser ebenso bei wie Gewandhaus und Konservatorium – und an allen diesen Eckpunkten lässt sich Reineckes entscheidender Einsatz für die Musikbelange der Stadt nachzeichnen. Nun gibt der 100. Todestag Anlass, Gelegenheit und Verpflichtung, sich mit Carl Reinecke und speziell seiner Leipziger Zeit neu auseinanderzusetzen. Anliegen des Symposiums ist es, laufende Arbeiten zu koordinieren, weitere Forschungen auch über das Jubiläumsjahr hinaus anzustoßen und Reineckes umfangreiche künstlerische Lebensleistung als Pianist und Dirigent, Musikpädagoge und Musikschriftsteller, Bearbeiter und Komponist zu ermitteln und in Fallstudien zu beleuchten. Weitere Informationen: Thomas Schipperges und Stefan Schönknecht (Leipzig) und Ute Schwab (Kiel) (schipperges@hmt-leipzig.de, kbb@hmt-leipzig.de).

*

Aufgrund eines bedauerlichen Versehens wurde in Heft 4/2009 der *Musikforschung* Prof. Dr. Gerd Sannemüller zum Geburtstag gratuliert. Prof. Sannemüller verstarb am 13. Juni 2008. Die Schriftleitung bittet, dieses Versehen zu entschuldigen.

Die Autoren der Beiträge

MARTIN FONTIUS, geboren 1934, nach Studium der klassischen Philologie und Romanistik in Jena 1958–1960 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universitäts- und Landesbibliothek Halle; 1960–1981 an der Akademie der Wissenschaften in Berlin zu dem Forschungsgebiet Geschichte der deutschen und französischen Aufklärung; 1964 Promotion in Leipzig; 1988 Dr. sc. an der Akademie; 1989 Professor der Akademie; 1992–1999 Leiter des Forschungszentrums Europäische Aufklärung in Potsdam. Publikationen: *Voltaire in Berlin* (1966); Editionen: Diderot, *Das erzählerische Werk* (1978/79); Voltaire, *Erzählungen, Dialoge, Streitschriften* (1981); Rousseau, *Kulturkritische und politische Schriften in zwei Bänden* (1989); Mitherausgeber: *Ästhetische Grundbegriffe in sieben Bänden* (2000–2005); Zur Musikgeschichte: *Mozart im Hause Grimm* (1989); *Mozarts Begegnungen mit der Aufklärung* (im Druck).

ANDREAS PFISTERER, geboren 1972 in Stuttgart, Studium der Musikwissenschaft und Lateinischen Philologie in Tübingen und Erlangen, Magister 1998 in Tübingen, Promotion 2001 in Erlangen (*Cantilena Romana: Untersuchungen zur Überlieferung des gregorianischen Chorals*, Paderborn 2002), Habilitation 2008 in Regensburg (*Studien zur Kompositionstechnik bei Orlando di Lasso: Tonsystem – Tonarten – Satztechnik*), seit 2006 Assistent am Institut für Musikwissenschaft in Regensburg.

NICOLA SCHNEIDER, geboren 1979 in Frankfurt am Main, studierte Musikwissenschaft, Romanistik, Geschichte, Archäologie und Kunstgeschichte an den Universitäten von Neapel, Rom, Florenz, Venedig, Mailand und Pavia (Sitz Cremona). Seit 2007 Doktorand und wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich. Stipendiat des DAAD und des Forschungskredits der Universität Zürich. Seine Dissertation behandelt die Verluste der deutschen Musikbibliotheken im Zweiten Weltkrieg (historische Studie und Katalog). 2008 Freischaltung seiner digitalen Edition von Robert Eitners *Quellen-Lexikon*.

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. frç. nouv. acq. 6771 [Codex Reina]“ wird zu: „F-Pn frç. 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.