

Hans Heinrich Eggebrecht zum Gedenken

von Albrecht Riethmüller, Berlin

Mit dem Tod von Hans Heinrich Eggebrecht am 30. August 1999 hat das Fach Musikwissenschaft einen seiner profiliertesten, eigenständigsten und eigenwilligsten Vertreter der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg verloren. Wie es in seiner Generation üblich war, wandte er, am 5. Januar 1919 in Dresden geboren, sich erst nach einem Studium der Schulmusik der Musikwissenschaft zu. Der Promotion 1949 in Jena mit einer Studie über Melchior Vulpus folgte eine Zeit als Assistent bei Walther Vetter im damaligen Ostberlin. Anlässlich der dort zum Bachjahr 1950 veranstalteten Tagung schlug Wilibald Gurlitt ihm vor, nach Freiburg i.Br. zu gehen und an der Verwirklichung des Plans eines terminologischen Wörterbuchs mitzuarbeiten. Dort habilitierte er sich 1954 mit seinen Studien zur musikalischen Terminologie (Wiesbaden 1955, ²1968). Nach Erlangen umhabilitiert, bekleidete er eine Diätendozentur, bald als außerplanmäßiger Professor. 1961 wurde er Nachfolger Gurlitts auf dem Lehrstuhl für Musikwissenschaft in Freiburg i. Br.; der einstige Dekan der Philosophischen Fakultät Johannes Lohmann wusste zu berichten, dass Eggebrechts im selben Jahr erschienener Artikel „Musik als Tonsprache“ (in: *AfMw* 17 [1961], S. 73–100) den letzten Ausschlag dafür gegeben hatte. Nichts, auch nicht ein aus Basel erfolgter Ruf konnte ihn dazu verlocken, den Schwarzwald, das Zartner Becken und das Markgräfler Land wieder zu verlassen. 1987 wurde er in Freiburg emeritiert. Internationale Anerkennung hat er reichlich gefunden: Die Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, wählte ihn 1965 zu ihrem ordentlichen, die Österreichische Akademie der Wissenschaften 1970 zu ihrem korrespondierenden Mitglied. Ehrendoktorate verliehen ihm die Universitäten in Bologna (1987) und Brno (1990).

Den Erfolg seiner wissenschaftlichen Laufbahn verdankte er zuvörderst seiner speziellen, hermeneutisch ausgerichteten Musikhistorik und der Gabe, in strikter Organisation unermüdlich zu arbeiten. Von seinen Büchern machte ihn 1959 zuerst das Vandenhoeck-Bändchen *Heinrich Schütz. Musicus poeticus* bekannt. Es folgten, um nur sie zu nennen, selbständige Schriften zur Tanzszene in Mozarts *Don Giovanni*, zur Beethoven-Rezeption, zu Mahler, zu Bachs *Kunst der Fuge*, mehrere Bände mit Kleinen Schriften (*Musikalisches Denken, Sinn und Gehalt, Bach – wer ist das!*) und zuletzt zwei auf je eigene Weise sehr persönliche Bücher: *Musik verstehen* (1995) sowie *Die Musik und das Schöne* (1997). Die geschichtlichen Schwerpunkte waren mehr noch in den Aufsätzen als in den Büchern weit gestreut und lagen im Mittelalter, im Barock, der Wiener Klassik und der Moderne, von 1600 an allerdings unter ausschließlicher Berücksichtigung des deutschsprachigen Raums. Seine Methode bei der analytischen Beschäftigung mit Musikwerken war exegetisch und hatte das Hauptziel, den Inhalt von Musik, den er als das Wesentliche ansah, zur Sprache zu bringen. Die protestantische Herkunft der Hermeneutik war bei ihm unverkennbar. Sein historischer Ansatz stand von Anfang an in der Nähe eines subjektiven Idealismus. Das A und O der Musikgeschichte bildete für ihn gewiss Johann Sebastian Bach.

Die 1991 im Piper Verlag erschienene Summe seiner musikhistorischen Bemühungen *Die Musik im Abendland*, so sehr sie die einen – zumal Studenten – anzog, befremdete andere durch den zwar prinzipiell nicht auszuschließenden, von ihm jedoch programmatisch hervorgekehrten subjektiven Zugriff auf den Gegenstand. Man muss dieses nicht als Ignorieren des wissenschaftlichen Gebots zur Objektivität interpretieren, sondern kann es als Einspruch gegen das Eliminieren von Subjektivität und Individualität verstehen, das während seiner Jugend in musikalischen Kreisen nicht weniger propagiert wurde als in pädagogischen und politischen. Nicht erst „Die Orgelbewegung“ (1967) und „Schütz und Gottesdienst,“ (1969) zeigten seine eher indirekten Versuche, sich den Zwängen von Traditionen zu entziehen, die, als er heranwuchs, korrumpiert waren und sich in der Nazizeit vollends kompromittiert hatten. So gesehen ist es unschwer zu erklären, dass er sich Ende der sechziger Jahre für die Ziele der idealistischen Studentenbewegung erwärmte. Als Dekan geriet er dadurch unter Druck und trat zurück.

Auch mit dem, was er herausgab, hat er auf den Gang der Musikwissenschaft in den vergangenen Jahrzehnten nachhaltigen Einfluss genommen. Nach vereinzelt frühen Notenausgaben war der Sachteil der 12. Auflage des *Riemann Musiklexikon* (1967) die erste große editorische Tat; weitere Arbeiten in der Musiklexikographie wurden ihm seitdem zu ständigen Begleitern. Ins Zentrum rückte jedoch das bei der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, angesiedelte Langzeitvorhaben *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, das 1972 beim Franz Steiner Verlag zu erscheinen begann und als in seiner Art in der Musikwissenschaft weltweit einziges Unternehmen mit Eggebrechts Namen besonders verbunden bleiben wird. Die Zeitschrift *Archiv für Musikwissenschaft* betreute er seit ihrem Wiedererscheinen 1952 zunächst als Schriftleiter, seit 1964 als Herausgeber, – ohne jede redaktionelle Hilfe. Nicht allein im Fach Musikwissenschaft, sondern womöglich in der Geschichte wissenschaftlicher Zeitschriften insgesamt ist eine so lange Konstanz in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts höchst auffällig. Dazu kommen die von ihm in kaum überschaubarer Zahl herausgegebenen Bände, voran das von ihm eingerichtete, inzwischen 45 Bände umfassende Korpus der *Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft*, zwei von ihm ins Leben gerufene Schriftenreihen mit Freiburger Dissertationen und die Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung, deren Kuratoriumsvorsitzender er seit 1966 war.

Ebenso privat wie professionell waren Gesellschaften so wenig seine Sache wie größere Kongresse, die ihm besonders verleidet waren, wenn bei ihnen, wie er zu sagen pflegte, jeder Teilnehmer nur seinen Bauchladen mit eigenen Waren vor sich her trage. Mehr als die extensiven lagen ihm die intensiven Veranstaltungen, und kontinuierlich organisierte er Symposien mit Kollegen oder Wochenendseminare mit Studenten. Die sprachliche Vermittlung musikalischer Sachverhalte lag ihm besonders am Herzen. Das gilt neben den Veröffentlichungen zuvörderst für seine Tätigkeit im Hörsaal, aber auch für Vorträge und Radiosendungen. Schreiben und Vortragen waren, glaube ich, sein Lebenselixier. Fachlicher Dialog schlug sich etwa in der mit Carl Dahlhaus verfassten Schrift *Was ist Musik?* und im Gedankenaustausch mit der von ihm so sehr geschätzten Zofia Lissa nieder. Er fand Kontakt mit Komponisten wie Wolfgang Fortner, Karlheinz

Stockhausen und György Ligeti, später besonders freundschaftlich mit Wolfgang Rihm und Mathias Spahlinger, mit dem er regelmäßig Seminare an der Freiburger Musikhochschule abhielt und in den letzten Monaten noch eine Sendereihe für den Rundfunk produzierte.

In späteren Jahren ließ er schon einmal durchblicken, dass er seine Schüler auf Professuren wisse, wohin immer er – voran rheinabwärts – durch Deutschland reise. Der zu Beginn der sechziger Jahre so gut wie einzige junge Ordinarius, der sich auch der im Fach damals verpönten neuen Musik gegenüber aufgeschlossen zeigte, erfreute sich stets eines regen Zulaufs. Die Riege derer, die bei ihm promovierten, konnte von Anfang an sachlich-fachlich kaum bunter sein; am Ende war die Stärke einer Hundertschaft beinahe erreicht. Es gab bzw. gibt wohl so etwas wie eine Freiburger Schule Eggebrechts, aber zum Glück nicht jene Abziehbilder, die im Umkreis dominanter Vorbilder so leicht entstehen. Er baute auf die Entfaltung der individuellen Begabung als einzigem Faktor, um zum Ziel zu gelangen. Das Ergebnis scheint ihm recht zu geben.

Als Soldat im Zweiten Weltkrieg war er schwer verwundet worden. Er hatte ein Auge verloren und behielt ein steifes Bein. Unter diesen misslichen Bedingungen begann er sein wissenschaftliches Studium und klaglos ertrug er sie. Er überwand weitere Eingriffe, 1988 eine gravierende Krebsoperation. Die körperliche Hinfälligkeit war in den letzten Jahren nicht zu übersehen, mental jedoch blieb er von allen Zeichen des Alterns verschont. Zu seinem 80. Geburtstag am 5. Januar 1999 hat Heiner Eggebrecht mit Unterstützung seiner Frau Christiane eine große Zahl von Schülern und Freunden um sich versammelt. Im Rückblick ist es für viele ein Abschied gewesen. Aber selbst einen Monat vor seinem Tod leitete er in der Nähe von Genua noch eine Woche lang ein Kolloquium über Musikwissenschaft an der Schwelle zum neuen Jahrhundert. Für ihn, der von sich sagte, dass er nicht anders als geschichtlich denken könne, war Musikgeschichte nur sinnvoll, sogar nur denkbar, soweit sie mit uns selbst zu tun hat und offen bleibt für die Zukunft.

Drei Quadratnotationen in der Jenaer Liederhandschrift

von Robert Lug, Frankfurt am Main

1. Der Status Quo

Seit der veralteten Ausgabe von Franz Saran und Eduard Bernoulli (1901) sind die Melodien der Jenaer Liederhandschrift¹ nicht mehr in ihrer Gesamtheit ediert worden. Der folgende Arbeitsbericht möchte aus musikologischer Sicht Chancen und Perspektiven einer Neuedition umreißen, die dem gegenwärtigen Kenntnisstand von mittelalterlichen Notationen Rechnung trägt. Die herausragende Stellung, die der Jenaer Codex als weitaus umfangreichste Melodienquelle für das deutsche Lied des 13. Jahrhunderts einnimmt, hat sich durch das Versiegen musikwissenschaftlicher Arbeiten und eine nahezu vollständige Absenz auf dem CD-Markt bis zur Unsichtbarkeit verdunkelt. Die Aufführungspraxis schwimmt im Trüben, hilflos angesichts der Extreme, die ihr die Geschichte der Transkriptionen zur Verfügung stellt.

3. Daz kvmppt von gotē vnd ouch von dir; da - tzv̄ ge - ber du mich.
6. Eyn - val - tich men - sche, ho - re myr,*) got le - ret sel - be dich.

63v, 2. St. Eynvaltich mensche hore myr: Got leret selbe dich.

Abb. 1 a–c: Passage aus Friedrich von Sonnenburg (XXIII 1, fol. 63c).
Faksimile und Transkriptionen von 1901 bzw. 1975¹

¹ D-Ju El.f.101.

¹ Abb. 1 a: *Die Jenaer Liederhandschrift*. In Abbildung hrsg. von Helmut Tervooren und Ulrich Müller. Mit einem Anhang: Die Basler und Wolfenbüttler Fragmente, Göttingen 1972. – Abb. 1 b: *Die Jenaer Liederhandschrift*, hrsg. von Georg Holz, Franz Saran und Eduard Bernoulli, 2 Bde., Leipzig 1901, Nachdr. Hildesheim 1966, Bd. 2, S. 39. – Abb. 1 c: Erdmute Pickerodt-Uthleb, *Die Jenaer Liederhandschrift. Metrische und musikalische Untersuchungen*, Göttingen 1975, S. 324.

Seit jeher war klar, dass die originale Quadratnotation keine messbare Rhythmik im Sinn unserer modernen Notenschrift enthält. Die Erkenntnis, dass man sie deshalb auch nicht in moderne Noten ‚übertragen‘ kann, setzte sich jedoch nur langsam durch. Das resignierte Ergebnis sind gerüstartige Abstracta in so genannter Neutraltranskription (Abb. 1c), die offensichtlich weniger Information transportieren als die vielgestaltigen Quadrat- und Rautenzeichen des Originals. Der Praxis suggerieren sie – nach dem Wegfall subjektiver rhythmischer Interpretationen (Abb. 1b) – amorphe Beliebigkeit.

Zum Zeilen- und Strophenbau, zur Formenlehre und Versmetrik der Jenaer Liedersammlung sind detaillierte und ertragreiche Forschungen unternommen worden,² nicht jedoch zur Notation. Auf diesem Gebiet hat sich seit Bernoullis knapper, in den Kindertagen der Paläographie respektable Übersicht „Die choralnotation bei mittelhochdeutschen texten“ (1901)³ nichts Entscheidendes getan. Die gegenwärtige Geringschätzung der Paläographie und ihre Stagnation scheinen sich wechselseitig zu bedingen.

Da die Notation keine ‚Großrhythmik‘ (gemessene Tondauern und Silbenwerte) indiziert, sind nähere Aufschlüsse nur von den graphisch vielgestaltigen Mehrtonzeichen (Ligaturen) zu erwarten, die Tonbewegungen auf jeweils einer Silbe zusammenfassen und möglicherweise Angaben zu deren ‚Feinrhythmik‘ enthalten. Erst von dieser Basis aus – so der Ansatz – lässt sich wiederum Genaueres zur Großrhythmik erschließen. Schon 1924/25 hatte Ewald Jammers die Aufgabe präzise erkannt:

„Eine endgültige Lösung oder Stellungnahme ist dagegen erst ratsam, wenn die Frage nach der Rhythmik der Ligaturen beantwortet ist, d. h. jener Fälle, wo mehrere Töne auf einer Silbe zu singen sind, wo vielleicht nun Werte kleiner als eine Silbendauer anzunehmen sind.“⁴

Nur davon soll im Folgenden die Rede sein. Ausgehend vom klassischen französischen Modell, werde ich den Ligaturengebrauch der drei Notatoren von J⁵ untersuchen, einige Überlegungen zur Vorlagensituation anstellen und eine vorläufige Summe ziehen. Dass scheinbar mikroskopische Details beleuchtet werden, wird vielleicht manchen abschrecken. Erforderlich sind genaues Hinsehen und ein wenig Kleinarbeit; ich denke jedoch, die Ergebnisse rechtfertigen die Mühe.

² Franz Sarans differenzierte Abhandlung „Rhythmik“ (in: *Die Jenaer Liederhandschrift*, hrsg. von Holz u. a., Bd. 2, S. 91–151) ist, kritisch gelesen, nach wie vor von hohem Wert, nicht anders als Ewald Jammers' „Untersuchungen über die Rhythmik und Melodik der Melodien der Jenaer Liederhandschrift“, in: *ZfMw* 7 (1924/25), S. 265–304, und Pickerodt-Uthlebs eingehende Studie.

³ E. Bernoulli, „Melodik“, in: *Die Jenaer Liederhandschrift*, hrsg. von Holz u. a., Bd. 2, S. 152–160. Einleitend schreibt Bernoulli, dass „die paläographie doch erst seit kurzer zeit“ das metrisch-melodische Zusammenspiel berücksichtige, und fährt, wenig Vertrauen in künftige Forschungen setzend, fort: „Deshalb kann sich auch niemand darüber wundern, wenn die interpretation der choralnotenschrift in einzelheiten noch lange, vielleicht immer streitig bleiben wird.“ Vorausgegangen war Bernoullis Buch *Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen. Eine Untersuchung der auf Linie gesetzten Neumen als paläographische Vorstudie zur Geschichte des einstimmigen Liedes im späteren Mittelalter*, Leipzig 1898, Nachdr. Hildesheim 1966.

⁴ Jammers (wie Anm. 2), S. 270.

⁵ J: Sigle der Jenaer Liederhandschrift.

2. Das Modell: Klassische französische Liednotation des 13. Jahrhunderts

Im Gegensatz zum äußerst spärlichen Bestand deutscher Melodien bildet die Überlieferungslage des französischen Minnesangs ein Eldorado für die Forschung. In zahlreichen großen Sammelhandschriften und Fragmenten sind ca. 4000 Melodien erhalten.

Nur einige späte Quellen zeigen Einflüsse der Mensuralnotation, die anderen verwenden ausschließlich die älteren nichtmensurierten Notenzeichen, wie sie auch in der Jenaer Handschrift vorliegen. Analysen ergaben, dass das Zeichenrepertoire in ‚scholastischer‘ Weise systematisiert wurde und dass nicht nur die Quadratnotation verschiedener Handschriften, sondern sogar differente Notationstypen untereinander vollkommen kompatibel sind. Offensichtlich bildete dieser Usus den allgemeinen Notationsstandard im Frankreich des 13. Jahrhunderts.

Wann und wie sich die Zeichensystematik aus älteren, komplizierteren Notationsstadien herausgebildet hat, ist bisher ungeklärt. Diese Stadien betreffen vor allem die Notation des Gregorianischen Chorals, die im Lauf der Jahrhunderte zunehmend vereinfachende Tendenzen aufweist.⁶ Zweifellos ist die reduziert-systematische, praxisfreundliche Notation der Liederhandschriften innerhalb der Kirchenmusik entwickelt worden; einen weltlichen Sonderzweig mit eigenen Notatoren anzunehmen, entbehrt jeder Wahrscheinlichkeit. Wurde sie durch das vehemente Aufkommen von (lateinischen) „nova cantica“ im 12./13. Jahrhundert notwendig? Stand sie im Zusammenhang mit der zisterziensischen Choralreform? Die Zusammenhänge sind noch nicht untersucht.

Für die ersten Aufzeichnungen von Liedern in Volkssprache bildete diese Situation einen Glücksfall, wenn nicht gar die Voraussetzung. Die Notatoren der französischen Liedersammlungen⁷ waren fähig, neben dem schriftlich tradierten und ‚präskriptiven‘ gregorianischen Repertoire auch mündlich kursierende Melodien präzise zu notieren – in diesem Fall ‚deskriptiv‘.⁸

Die Regeln hierfür waren einfach und wirkungsvoll. Wie alle bisherigen Tonschriften, so maß auch diese keine Dauern; die Rhythmik ergab sich aus dem Zusammenspiel von Versmaß und Melodie und überließ dem Sänger Freiräume für wortbezogene Phrasierung. Fiel auf eine Silbe ein Einzelton, so wurde dieser, gleich welcher Länge, als *S i m p l e x* notiert.⁹ Für die mannigfachen Singornamente (mehrere Töne auf einer Silbe) verwendete man die aus der Choraltradition bekannten *L i g a t u r e n*, zusam-

⁶ Im Unterschied zu den Liederhandschriften finden sich in verschiedenen Choralüberlieferungen weiterhin alte Sonderzeichen (Quilisma, Oriscus, Salicus) sowie Trivirgen usw., was sich wohl aus der ‚sakrosankten‘ Schrifttradition des Chorals sowie seinem andersartigen, melismenreichen und nichtmetrischen Repertoire erklärt. Doch existieren auch in Choralbüchern des 13. Jahrhunderts bereits reduzierte Zeichenrepertoires, die denen der Liednotation stark ähneln (z. B. im *Missale Verdun 759*, hrsg. von Nino Albarosa und Alberto Turco, Padova 1994; siehe dort die Einleitung, S. XV).

⁷ Auch deutscher Minnesang wird bereits im frühen 13. Jahrhundert aufgezeichnet. Die ältesten Dokumente finden sich in der Carmina-Burana-Handschrift, die von der neueren Forschung (im Anschluss an Peter Dronke) auf 1220–30 datiert wird. Leider sind die Melodien nur im Umriss rekonstruierbar, da die linienlosen deutschen Neumen keine Tonhöhenangabe enthalten. In welchem Umfang die Carmina-Burana-Notation ähnlich klassisch-systematische Züge trägt wie die französische, ist noch nicht untersucht.

⁸ Die erhaltenen Sammlungen sind bereits Kopien von Liederblättern mit solchen Erstaufzeichnungen bzw. von Vorlagen mit noch längerer Filiationskette. Dies ändert jedoch nichts am prinzipiell deskriptiven Charakter der Notation und ihrem problemlosen Gebrauch durch die Notatoren.

⁹ In Ausnahmefällen auch als *Bipunctum*.

mengeschriebene Tongruppen, deren Silbenzuordnung auf den ersten Blick klar wird. Hierfür wandte man ein Höchstmaß an notationstechnischer Akribie auf. Ornamentale Tonbewegungen, auf Vokalen gesungen (eventuell auch auf Semivokalen m, n, ng, l), bilden ja Strecken ‚reiner Musik‘, in deren Verlauf die rhythmische Steuerung durch das Wort suspendiert ist. Das Ornament als Ganzes ist zwar in die Silbenrhythmik eingebunden; für die Feinrhythmik der einzelnen Ziertöne mussten die Notatoren jedoch eine wortunabhängige, ‚innermusikalische‘ Lösung finden.

Da die Prinzipien der Ligatur-Konstruktion und ihre klangliche Bedeutung bis vor kurzem unbekannt waren, stelle ich sie hier im Umriss vor. Die Notatoren sahen sich einer ‚mündlichen Klangrealität‘ gegenüber, die sie analytisch zu erfassen und auf möglichst einfache Weise schriftlich zu chiffrieren hatten.

Singornamente ursprünglich-mündlicher Traditionen zeigen im Allgemeinen folgende Struktur: Die Bewegung verläuft in raschen Ziertönen auf den Silben-Endton hin, mit dem die Wortsteuerung wieder einsetzt und die Silbe sprachlich geschlossen wird. Hier werden die Endkonsonanten artikuliert; der Vokal erhält (auch wenn ihm keine Konsonanten folgen) einen gewissen Nachdruck, der ihn mit der nötigen ‚Absprungsenergie‘ auflädt, um die nächste Silbe dynamisch zu erreichen. Der Endton eines Ornaments ist es also, der in Bezug auf Artikulation und Absprungsenergie silbentragenden Einzeltönen gleichsteht. Ihm gegenüber wirkt die Ziernotenbewegung als ‚vorgesaltet‘. Weiterhin: Aus der schnellen, oft rapiden ornamentalen Bewegung heben sich gelegentlich, vor allem bei größeren Figuren, ein oder mehrere Töne heraus, auf denen die Stimme länger verweilt. Zusammen mit dem Endton bilden diese Sonderlängen also eine eigene Klasse, die sich von der (weitaus umfangreicheren) Klasse der raschen Ziertöne unterscheiden lässt.

So weit eine stark verallgemeinernde Skizze mündlicher Ornamentik.¹⁰ Auf Grund schriftmusikalischer Überformung ist uns dieses ‚Naturprinzip‘ heute nicht mehr selbstverständlich. Hört man aber mit feinen Ohren auf die ornamentale Mikrophysik rezenter Singtraditionen aus den verschiedensten Regionen der Erde, wird man die Linien der Skizze nachvollziehen können, ebenso wie sich die fundamentale stilistische Bedeutung der Ornamentik in nahezu allen diesen Traditionen ermessen lässt (Abb. 2).¹¹

Notwendigerweise vernachlässigt das Zweiklassen-Modell (1. Ziernoten, 2. Endnoten und Sonderlängen) Zwischenbereiche und Schattierungen. Genau so müssen es jedoch die mittelalterlichen Notatoren für die schriftliche Chiffrierung stilisiert haben. Ihre Aufgabe machte eine praktikable Reduktion notwendig, und die möglichst detaillierte Wiedergabe der Ornamentik war eins ihrer wesentlichen Anliegen. Dies zeigt bereits ein oberflächlicher Blick auf das Schriftbild: Was ins Auge springt, ist die graphische Vielfalt

¹⁰ Ich habe sie hier der Zeichenanalyse vorangestellt. Bei der Dechiffrierung der Notation bin ich dagegen vom schriftlichen Befund ausgegangen und habe die Systematik allein aus diesem entwickelt; siehe Lug, „Das ‚vormodale‘ Zeichensystem des Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés“, in: *AfMw* 52 (1995), S. 19–65 (S. 23–39), sowie ausführlich: *Der Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés (Paris, BN fr. 20050). Edition seiner Melodien mit Analysen zur ‚vormodalen‘ Notation des 13. Jahrhunderts und einer Transkriptionsgeschichte des europäischen Minnesangs*, 3 Bde., Frankfurt/M. 2000, Teil C II 1, 3, 5, 7).

¹¹ Vgl. Lug, „Die Erfindung der modernen Notenschrift. Vorstadium und Beginn musikalischer Zeitmessung im 13. Jahrhundert“, in: *Signs & Time – Zeit & Zeichen. An International Conference on the Semiotics of Time in Tübingen*, hrsg. von Ernest W. B. Hess-Lüttich und Brigitte Schlieben-Lange (= *Kodikas/Code Supplement* 24), Tübingen 1998, S. 293–341 (S. 315–320). Zu Peggy Seegers Verzierungssystematik rezenter Traditionen aus Irland, Schottland und England siehe Lug, *Der Chansonnier*, Teil C II 4.

Abb. 2: Mündliche Ornamentik¹²

der Ligaturen. Im Übrigen waren die Ornamente den ‚Lesern‘ als charakteristische Elemente des Zeitstils (sicher mit regionalen Feindifferenzierungen) aus der alltäglichen Hörerfahrung vertraut. Die Notatoren mussten die bekannten Figuren nur eindeutig genug aufzeichnen, um Verwechslungen auszuschließen; die Schattierungen waren dann Sache usueller Gestaltung. Konkret hieß das: Das allgemeine ornamentale Prinzip – rapide Tonbewegung mit Endartikulation – war selbstverständlich, nur die herauszuhebenden Sonderlängen mussten markiert werden.

Genau diesen Befund bietet die Notation: Sonderlängen sind graphisch durch T o n - v e r d o p p l u n g (Bipunktierung) indiziert und treten damit im Schriftbild auffällig hervor.¹³ Konsequenterweise können Verdopplungen an jedem Ort der Ligatur auftreten: am Anfang sowie an jeder Stelle im Inneren, auch mehrfach im Verlauf einer Ligatur, niemals jedoch auf der Ligatur-Endnote. Diese war auf Grund der Silbenartikulation ‚selbstverständlich hervorgehoben‘, ebenso selbstverständlich, wie die ihr vorangehende ornamentale Tonbewegung als (von den Sonderlängen abgesehen) usuell rapide identifiziert wurde.

Diese ‚klassische‘ Notation liegt in vollentwickeltem Stadium bereits in der ältesten Trouvère-/Troubadourhandschrift vor, dem *Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés*, geschrieben im Jahr 1231 in Metz. Die 114 Melodien (= 8476 Tonsilben) enthalten 63 verschiedene Tonzeichen, die aus konsistenten Bauelementen konstruiert und in der geschilderten Weise stringent notiert sind. Verwendet wurde in diesem Fall die Metzzer Neumenschrift.

Alle übrigen französischen Liedersammlungen sind in Quadratnotation aufgezeichnet. Die umfangreichste unter ihnen ist der *Chansonnier de l’Arsenal* (in der Trouvèreforschung mit der Sigle K versehen), der vermutlich um 1260 entstand.¹⁴ Seine 482 Melodien (= ca. 35.000 Tonsilben) zeigen das Notationssystem ebenfalls in reiner Form und enthalten 81 verschiedene Figuren.¹⁵

¹² „Dundee“ (Psalm 103 aus dem „Scottish Psalter“, V. 11, Anfang), gesungen von Murdina McDonald (Lewis) im Jahr 1965, aus: *A Collection of Scottish Gaelic Songs from the Archives of the School of Scottish Studies* (Transcriptions by Ailie Munro and Hamish Henderson), University of Edinburgh 1972, S. 1. Dieser Stil ist melismatischer als der in den Liederhandschriften des 13. Jahrhunderts dokumentierte; die Transkription veranschaulicht aber sehr gut das Prinzip des Verweilens auf ‚Sonderlängen‘.

¹³ Bipunktierungen stehen ‚symbolisch‘ für Sonderlängen und sind daher in der Regel nicht ‚ikonisch‘ (mit repetierendem Tonansatz) zu singen.

¹⁴ F-Pa 5198; Faks. hrsg. von Pierre Aubry und Alfred Jeanroy, *Le Chansonnier de l’Arsenal*, Paris 1909. Auf die Datierungsargumente kann ich hier nicht eingehen (bisherige vage Einschätzung: „2. Hälfte des 13. Jh.“).

¹⁵ Einschließlich der 21 liqueszierten Positionen, s. u. Abb. 4.

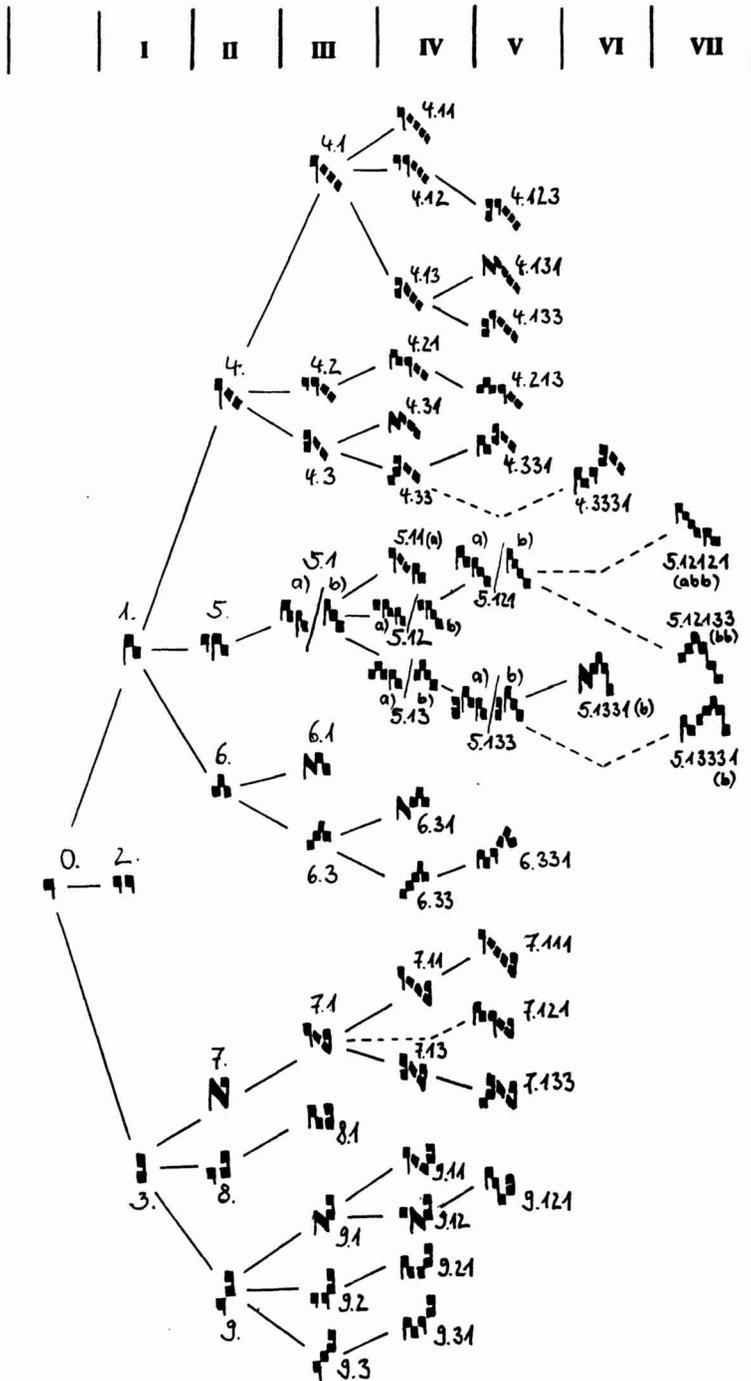


Abb. 3: Zeichenbaum des *Chansonier de l'Arsenal* [K]:
Klassisches System, um 1260 (?), 482 Melodien

Die konstruktive Präzision der Notation wird besonders deutlich, wenn man das Zeichenrepertoire zu einem Schaubild anordnet. Es entsteht ein Zeichenbaum, der die Prinzipien des Ligaturbaus enthüllt. Ausgehend vom ‚Strukturton‘ am Ligaturende werden die größeren Figuren durch *Vorschaltung* immer weiterer Elemente gebildet, d. h. nach dem Präfix-Verfahren. Jede Figur kann durch Vorschaltung eines höheren, gleichhohen oder tieferen Tons erweitert werden; an jeder Position ist somit natürlicherweise eine dreifache Verzweigung möglich. Vorschaltung eines gleich hohen Tons ergibt Tonverdopplung und signalisiert eine Sonderlänge; höhere oder tiefere Vorschaltungen bezeichnen (sofern nicht verdoppelt) rapide Ziertöne. Tonverdopplungen am Ligaturende begegnen nicht.¹⁶

Die Präfix-Systematik – die kürzlich mit abwegigem Begründungsversuch bestritten worden ist – lässt sich exemplarisch am Zeichenbaum von K veranschaulichen (Abb. 3).¹⁷ Die Verzweigung verläuft im Schaubild von links nach rechts, entsprechend unserer durch die Schreibschrift geprägten Progressionsvorstellung. Die Konstruktion jedes einzelnen Zeichens erfolgt jedoch vom charakteristischen End-Element aus nach vorn; die Enden bilden die ‚Stabilitätszentren‘ der sechs Familien (Respice-Finem-Prinzip). Die hochscholastische Logik der Notation erlaubt eine systematische Nummerierung der Figuren und damit deren knappe und eindeutige Identifizierung, die sich in der wissenschaftlichen Diskussion als hilfreich erweist.¹⁸

Größere als siebentönige Ornamente begegnen in dieser auf metrischen Versbau gegründeten Liedkunst nicht, im Gegensatz zur vieltönigen Melismatik des Gregorianischen Chorals. Dieser Befund liefert der heutigen Aufführungspraxis einen wichtigen

¹⁶ Eine einzige Endverdopplung findet sich in K auf p. 33, rechte Spalte, 3. Silbe des Liedes „Dame merci“. Dass es sich bei der ‚endbipunktierten Clivis‘ um ein Schreibversehen handelt, zeigen sowohl die Stollenwiederholung („morrez“) als auch die gesamte, sechsfache Parallelüberlieferung des Liedes: Die Figur ist dort durchweg nicht auf dem zweiten, sondern auf dem ersten Ton bipunktiert (im Zeichenbaum Figur 5).

¹⁷ Die Abbildungen in Lug, „Das ‚vormodale‘ Zeichensystem“, S. 48, und Lug, „Die Erfindung“ (wie Anm. 10 und 11), S. 314, zeigen den Baum des Chansonnier de St.-Germain in der Graphie von K. Der Baum von St.-Germain mit den originalen Metzger Neumen findet sich dort (noch ohne Nummerierung) auf S. 37 bzw. (nummeriert) auf S. 309. Den Originalbaum hält Roland Eberlein, „Vormodale Notation“, in: *AfMw* 55 (1998), S. 175–194, zwar für „überzeugend“ (S. 176), den in Quadratnotation übersetzten jedoch für „inkonsistent und irreführend“ (S. 177). Generell ist Eberlein bei Quadratnotation vom „Scheitern solcher Ordnungsversuche nach graphischen Merkmalen“ überzeugt (ebd.). Sein Argument: Vor den Virgastrich am Anfang absteigender Notengruppen könne kein Präfix vorgeschaltet werden (S. 176, „2.“). Dass der Virgastrich lediglich den initialen Hochtton kennzeichnet und daher (samt der initialen Quadrat-Graphie) auf jedes höhere Präfix mitwandert, hat Eberlein offenbar nicht bemerkt. Nach meiner Erfahrung hängen die Schwierigkeiten, das Respice-Finem-Prinzip adäquat zu erfassen, wahrnehmungspsychologisch mit einer überstarken Fixierung auf die moderne Notenschrift sowie auf die artifizielle Mehrstimmigkeit zusammen. In diesem Sinn versucht Eberlein, seine Theorie vormodaler Notation aus der Rückprojektion proportional-zeitmessender Angaben in der „Discantus positio vulgaris“ zu gewinnen – ein Ansatz, der forschungsgeschichtlich bereits überwunden schien. Die Angaben des Traktats stellen vielmehr die ältesten Zeugen jenes ‚Quantensprungs‘ dar, den die messende Umdeutung (z. B. Brevis-Brevis-Longa) vormodaler Ligaturen (unfixiert kurz-kurz-lang) markiert. Ob es sinnvoll ist, den Traktat von der Modallehre abzutrennen, wie Eberlein dies tut, erscheint aus verschiedenen Gründen zweifelhaft; zumindest im Interesse musikhistorischer Übersichtlichkeit würde ich die zeitmessenden Angaben der „Discantus positio vulgaris“ eher einem frühmodalen als einem vormodalen Stadium zuordnen. Unter ‚vormodaler Notation‘ verstehe ich das scholastisch systematisierte Zeichenbaum-Stadium der nichtmessenden Tonschrift, das die Entstehung und Abspaltung der messenden erst möglich machte. Ich setze den Begriff gewöhnlich in Anführungszeichen, weil es sich zum einen nur um eine Entwicklungsstufe der älteren, allgemeinen ‚Normalnotation‘ handelt, die zum andern in dieser Ausprägung noch mehr als ein Jahrhundert lang mit der messenden Tonschrift koexistiert hat. Verlauf und Folgen des konzeptionell-notationellen Schismas, aus dem zunächst die parallele Verwendung der paradigmatisch unterschiedenen cum-littera- und sine-littera-Notationen im Notre-Dame Repertoire entsteht, habe ich in „Die Erfindung der modernen Notenschrift“ (wie Anm. 11) skizziert. Dort beantworten sich auch einige der von Eberlein, S. 193 f., formulierten Fragen. Die von Eberlein erneut vertretene Rückprojektion messender Ligaturbedeutungen auf das St.-Martial-Repertoire ist gänzlich spekulativ; zu angeblichen End-Bipunktierungen im Codex Calixtinus s. u. Anm. 27.

Schlüssel zur seit jeher strittigen Rhythmik: In traditionell rapider Weise gesungen, können alle Ornamente im Rahmen einer – wie auch immer gearteten – metrisch-rhythmischen Proportionalität des Versbaus fungieren.

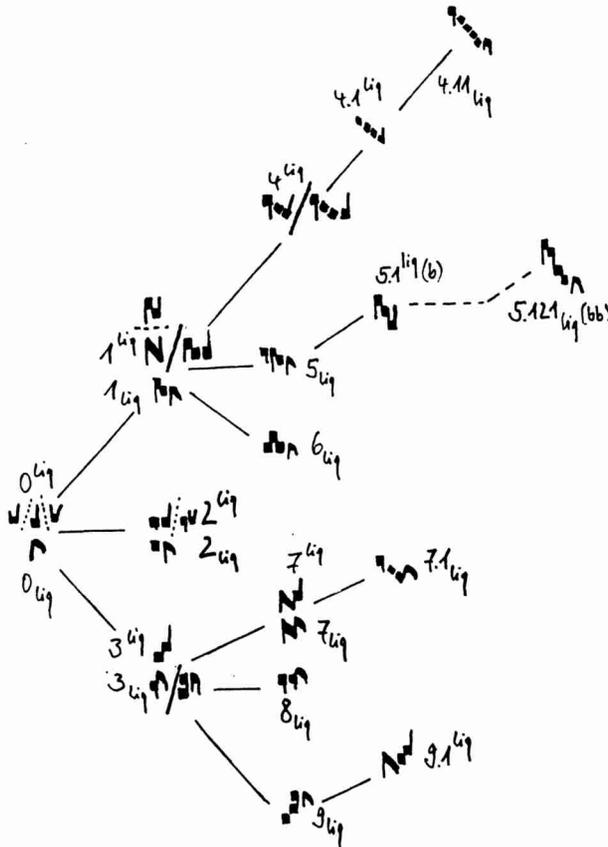


Abb. 4: Liqueszenzenbaum des Chansonnier de l'Arsenal [K]

Ein analoges Subsystem bilden die liqueszierten Figuren. Vereinfachend ausgedrückt, markieren Liqueszenzen in französischen Liederhandschriften des 13. Jahrhunderts unbetonte, nachschlagsähnliche oder verschleifende, meist phonetisch bedingte Verbindungen zur Folgesilbe, die an die Ligatur-Endnote angehängt werden – sowohl optisch wie akustisch.¹⁹ Abb. 4 zeigt den Liqueszenzenbaum von K.

¹⁸ Als 1 und 3 fungieren die wenig charakteristischen, allüblichen Kleinverzerrungen Clavis und Pes (kurzer Vorschlag plus Hauptnote); 2 markiert das selbstständige Bipunctum. In der II. Generation erscheinen die ‚Charakterneumen‘ 4–9, deren Klangeindruck bei allen folgenden Erweiterungen am Ende ebenso hörbar bleibt wie die Graphie sichtbar, durch ihre End-Charakteristik lassen sich daher alle größeren Figuren als ‚Familienangehörige‘ der Charakterneumen identifizieren. Ich habe dem durch Beibehaltung der Familienziffern 4–9 vor dem Punkt Rechnung getragen. Ab der III. Generation bezeichnen die Ziffern nach dem Punkt: 1 Vorschaltung eines höheren, 2 eines gleichhohen, 3 eines tieferen Tons (analog der Urverzweigung in der I. Generation); die von vorn gelesene Zahl repräsentiert spiegelbildlich die von hinten zu entwickelnde Figur.

¹⁹ Der Liqueszenzstrich kann graphisch unmittelbar von der Endnote ausgehen oder mit bipunktierendem Anschluss konstruiert werden. Beide Graphien treten in Abb. 4 – neben den geläufigen Plicae breves/longae $0^{liq}/2^{liq}$ und $0^{liq}/2^{liq}$ – bei den Figuren 1^{liq} , 3^{liq} und 4^{liq} auf. Ob sich die Varianten dem Variatio-delectat-Prinzip verdanken oder eine Dauer-Differenzierung markieren sollen, muss einstweilen offen bleiben. Auf eine mögliche Zusatzfunktion von Liqueszenzen als Betonungszeichen macht Karl Bertau für Frauenlob-Melodien aufmerksam (*Heinrich von*

Durch die Chiffren der Zeichenbäume hindurch öffnet sich der Blick auf eine in Blüte stehende mündlich-usuelle Verzierungspraxis des 13. Jahrhunderts. Die Zeichen erlauben uns, deren Singfiguren so präzise wie möglich zu rekonstruieren, zumal ein Großteil auch in rezenten Traditionen akustisch präsent geblieben ist. Bisherige Transkriptionen, die das ‚ornamentale Biotop‘ entweder schematischen Rhythmusmodellen eingliederten oder – im anderen Extrem – alle Noten egalisierten, erscheinen damit als überholt. Entsprechende Aufführungsversuche haben im Übrigen selten ästhetisch überzeugen können.

Dem Zweiklassen-Modell der Notatoren entsprechend, lässt sich auf der Basis der heute üblichen Neutraltranskription²⁰ eine adäquatere Umschrift entwickeln. Diese ‚Strukturtranskription‘ unterscheidet *S t r u k t u r t ö n e* (schwarze Notenköpfe)²¹ und rasche *Z i e r t ö n e* (hohle Rauten):

	Quadrat- notation [K]	Metzer Notation	Neutral- Transkription	Struktur- Transkription
0				
1				
5				
7.11				
5.33				
4.21				

Abb. 5: Konkordanz von Neutral- und Strukturtranskription (Beispiele)

Meissen, Frauenlob, hrsg. von Karl Stackmann und Karl Bertau (Abh. der Akad. der Wissensch. in Göttingen, Philol.-Hist. Klasse 3, 119–120], Göttingen 1981, Bd. 1, S. 221 f.). Entsprechendes wäre auch bei französischen Liederhandschriften der zweiten Hälfte des 13. Jahrhundert zu überprüfen, die von Liqueszenzen z. T. reichen Gebrauch machen. Möglicherweise wirkt dabei ein Erbe der alten Bistropa nach, deren Bedeutungsfeld zwischen Verlängerung und Verschleifung von Peter Wagner beschrieben worden ist (*Einführung in die gregorianischen Melodien*, Bd. 2: *Neumenkunde*, Leipzig ²1912, Nachdr. Hildesheim 1970, S. 130–137); siehe auch unten Anm. 27. Wagner versteht Liqueszenzen als „letzten Rest der ganzen Gattung von Zierzeichen, der für immer und überall die graphischen Veränderungen überdauerte, welche das Liniensystem mit sich brachte“ (S. 134). Doch hat es auch starke Reduktionsbemühungen gegeben; sie sind offenkundig beim I. Notator des Chansonnier de St.-Germain und haben in der Jenaer Liederhandschrift zur fast vollständigen Unterdrückung dieser Zeichengruppe geführt (s. u. Abschnitt 3 mit Abb. 8).

²⁰ Zu deren Kritik siehe Lug, „Die Erfindung“ (wie Anm. 11), S. 310 f. mit Anm. 28, sowie ausführlicher Lug, *Der Chansonnier* (wie Anm. 10), C I 1 d und C I 3.

²¹ Neben Einzeltönen (Simplices): Ligatur-Endnoten und Sonderlängen.



Abb. 6: Präzise notierte französische Melodie (Strukturtranskription)²²

Strukturtranskription verdeutlicht die wesentlichen Indikationen zur Feinrhythmik und bietet für Praxis und Analyse ein weitgehend verlässliches Abbild.²³ Mit ihrer Hilfe lässt sich die Großrhythmik von Liedern in sprachbezogener Weise gestalten:

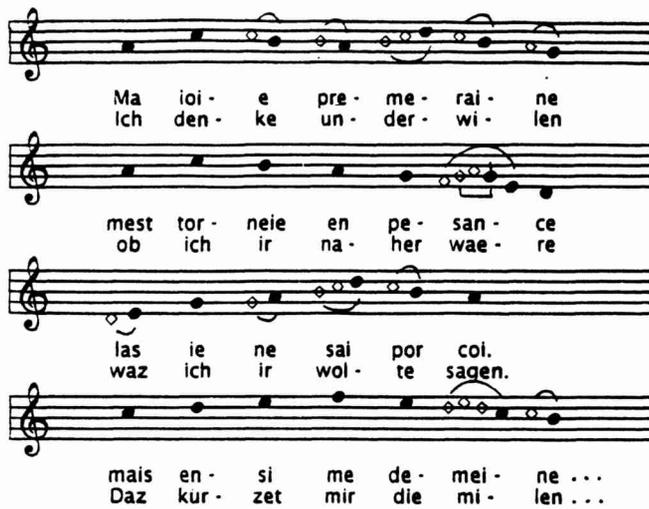


Abb. 7a/b: Strukturtranskription und mögliche großrhythmische Gestaltung (Friedrich von Hausen, MF 51,33)²⁴

²² Erstes Lied des Chansonier de St.-Germain (Chastelain de Coucy, RS 209), Anfang. Die Zeile enthält drei vorn verlängerte (im Original bipunktierte) Figuren.

Falls sich herausstellt, dass die Notatoren der Jenaer Liederhandschrift dasselbe klassische Aufzeichnungssystem verwendet haben, wäre für die Deutung ihrer Melodien Wesentliches gewonnen. Der Zeichengebrauch der drei Notatoren soll daraufhin untersucht werden.

3. Der Hauptnotator von J

Er hat 72 der 91 Melodien notiert (foll. 2r–52r, 56v–71v, 81r–128r). Seine Quadratzeichen sind präzise ausgeführt, die Formen klar. Obwohl auf Grund des ungewöhnlich großen Formats „mehr gemalt als geschrieben“,²⁵ verraten die Zeichen die Routiniertheit des Notators. In ihrer geometrisch-rationalen Ästhetik bezieht sich die Schrift geradezu idealtypisch auf das französische Vorbild.²⁶ Die Analyse des gesamten Zeichenrepertoires ergibt, dass auch die drei Basisindizien der französischen Systematik vorliegen:

- Der Notator verwendet Tonverdopplungen, jedoch keine Mehrfachrepetitionen (Trivirgen u. ä., wie sie sich im gregorianischen Repertoire finden).
- Verdopplungen kommen an Anfängen und im Innenbereich von Ligaturen vor, nie auf deren Endton.
- Gregorianische Sonderzeichen sind nicht vorhanden.²⁷

²³ Da die graphisch markanten Ligaturgestalten des Originals entfallen, enthält sie einige Detailinformationen weniger als die mittelalterliche Notation. Diese Informationen, vor allem beim Pes- und Clivis-Element, haben jedoch nur verdeutlichende Funktion und ergeben sich bei praktischer Anwendung der Strukturtranskription von selbst; vgl. Lug, *Der Chansonnier*, C IV 1, insb. Vorbemerkung zu b und c.

²⁴ Hier mit der Melodie von RS 142 [Guiot de Provins, plausible Kontrafaktur], *Chansonnier de St.-Germain*, f. 17r/v. Die Rhythmisierung in moderner Notenschrift soll nur eine ungefähre Vorstellung vermitteln; andere ‚Taktarten‘ sind ebenso möglich, die Silbendauern sollten wortbezogen und ‚nichtmathematisch‘ gestaltet, die Ziernoten in der Regel ‚vor den Schlag‘ gezogen werden. Entscheidend ist die Einbindung der genau identifizierbaren Ornamente in den metrischen Bau; auch die Fünffonfigur 5.133b auf „waere“ fügt sich ohne weiteres in diesen ein (das Torculus-Element in der Mitte der Figur habe ich verdeutlichend durch das barocke ‚Schneller‘-Kürzel wiedergegeben).

²⁵ Ursula Aarburg, Art. „Jenaer Liederhandschrift“, in: *MGG* 6, Kassel 1957, Sp. 1869.

²⁶ In Frankreich selbst lassen sich unterschiedliche Ausprägungen feststellen. Der Notator von K schreibt beispielsweise flüssig, fast kursiv, während die unmittelbar verwandte (spätere?) Trouvèrehandschrift X (F-Pn n. a. fr. 1050) breit gemalte, statische Quadratformen zeigt.

²⁷ Die drei Basisindizien betreffen die klassische französische Systemausprägung des 13. Jahrhunderts, die sich reduktiv aus älteren Notationen entwickelt hat und schließlich in mensuraler Zeit wieder durch Sonderzeichen ergänzt worden ist, bevor sie in Verfall geriet. Bei Notationen des 12. bzw. 14. Jahrhunderts spricht die Existenz von Sonderspezifika nicht grundsätzlich gegen das Vorliegen der Zeichenbaum-Systematik und ihres Endnoten-Prinzips; Genaueres lässt sich jedoch nur durch systematische Untersuchung der jeweiligen Zeichenrepertoires ermitteln. Eberlein (wie Anm. 17) hat die grundsätzliche Geltung des Endnotenprinzips mit dem Argument bestreiten wollen, der Codex Calixtinus (2. Hälfte des 12. Jahrhunderts) enthalte End-Bipunktierungen, wofür er acht Beispiele präsentiert (S. 176). Interessanter wären Beispiele aus dem Notre-Dame-Repertoire (13. Jahrhundert) gewesen, die offenbar nicht zu finden waren. Ich will dennoch auf den Einwand eingehen. Eberleins Folgerung, Ligatur-Endnoten könnten demnach im Calixtinus „nicht von Natur aus lang“ sein, enthält eine Scheinlogik. Vielmehr ist es für ältere Notationen mit noch nicht scholastisch rationalisiertem Zeichenrepertoire durchaus denkbar, dass man zwischen ‚normal langen‘ und ‚besonders langen‘ Endnoten unterschieden und die letzteren durch Tonverdopplung gekennzeichnet hat – ähnlich wie bei Anfangs- und Binnen-Längen, nur noch nicht in strikter hierarchischer Ordnung.

Bei dieser allgemeinen Überlegung möchte ich es jedoch nicht bewenden lassen. Tatsächlich handelt es sich nämlich bei den von Eberlein angeführten Zeichenschlüsseln gar nicht um End-Bipunktierungen. 6 seiner 8 Beispiele stellen Liqueszenzen dar, in einem Fall wurde ein Custos nicht erkannt (Petrus, f. 102v), in einem weiteren ein Punctum als Pes fehlgelesen (probissimus, f. 133r). Eberlein hat seine Beispiele offenbar der Quadratnoten-Transkription von Peter Wagner, *Die Gesänge der Jakobsliturgie zu Santiago de Compostela*, Freiburg 1931, entnommen. Von den Abwärts-Liqueszenzen hat Wagner nur die Figuren 0_{liq} und 6_{liq} (Plica brevis und liqueszierter Torculus), die mit markanten Linkswendungen enden, als solche transkribiert; die übrigen betrachtete er wohl als Strophicus-Konstruktionen, wozu er ausdrücklich bemerkt: „Der Strophicus wurde in Verbindungen [...] wegen Typenmangels

Das Figurenrepertoire des Hauptnotators, zum Zeichenbaum geordnet, zeigt Abb. 8. Der Baum weist dieselbe Struktur und nahezu denselben Grundzeichenbestand auf wie der von K. Dass dieser mehr Figuren enthält (K 81, J 45 Zeichen), verwundert angesichts der sehr unterschiedlichen Umfänge nicht (K 482, J 72 Melodien). Sieht man vom Subsystem der Liqueszenzen ab, so ergibt sich ein Verhältnis von 60 (K) zu 41 (J) ‚Vollzeichen‘.²⁸

Ein auffälliger Unterschied zwischen den beiden Repertoires besteht im erheblich reduzierten Liqueszenzgebrauch des Jenaer Hauptcorpus (K 21, J 4 liqueszierte Figuren).²⁹ Drei der vier J-Figuren treten in nur jeweils einem Lied auf.³⁰ Häufig verwendet wird allein die *Plica brevis descendens* (0_{liq}),³¹ während *Plica brevis ascendens* (0^{liq}) und *Plicae longae* (2^{liq} , 2_{liq}) gänzlich fehlen.

Eine strukturelle Gemeinsamkeit der Melodien von K und J zeigt hingegen der Umfang der verwendeten Ornamente: Bis zur V. Generation sind die Figuren noch recht zahlreich (6-tönig, soweit nicht bipunktirt); 7-tönige Figuren der VI. und VII. Generation erscheinen selten (K 5, J 2).³² Größere Ornamente als diese fehlen in K völlig, während sich in J (von *Wizlav* abgesehen) ein einziges findet: das 10-tönige *Melisma*, mit dem *Alexander VI 28* (*Syon trure*) beginnt.³³ Mit Ausnahme dieses Initial-Melismas stehen also, ebenso wie in den französischen Liederhandschriften, alle Ornamente im Kontext einer ‚verzieren Syllabik‘, d. h. ihr Umfang ‚sprengt‘ nicht eine wie immer geartete versmetrische Einbindung.

durch eine gewöhnliche Punktnote ersetzt“ (S. 16). Im Unterschied zu Wagner hat der folgende Herausgeber Germán Prado (*Liber Sancti Jacobi, Codex Calixtinus*, hrsg. von Walter Muir Whitehill, Dom Germán Prado und Jesús Carro García, 3 Bde., Bd. 2: *Música*, Santiago de Compostela 1944) zahlreiche dieser Fälle als Liqueszenzen transkribiert. Darunter befinden sich zwei der Eberlein-Beispiele: *terram* (f. 102v) und *corde* (f. 132r); auch die Wagnersche Fehlesung des *Punctum* auf *probbissimus* wurde bereits von Prado korrigiert. Leider ist Prado im Verlauf seiner [Quadratnoten-]Transkription inkonsequent vorgegangen, so dass bei ihm trotz gleicher „Strophicus“-Graphie einige der fraglichen Figuren als Liqueszenzen, andere weiterhin als End-Bipunktierungen erscheinen. Ob das Zeichen im *Calixtinus* eventuell eine komplexere Funktion besitzt (s. o. Anm. 19), lässt sich ohne systematische Analyse nicht klären. Wenige Jahrzehnte später sind dieselben Figuren jedenfalls eindeutig als Liqueszenzen notiert worden; siehe in Abb. 4 die bipunktierenden Gestalten der Zeichen 1^{liq} , 1_{liq} , 2^{liq} , 2_{liq} , 3_{liq} , 4^{liq} , 4.11_{liq} , 5_{liq} , 5.121_{liq} , 6_{liq} und 9_{liq} . Dass bereits im *Calixtinus* Liqueszierung gemeint ist, geht aus dem Teil „*Prosas, Tropos, Conductos*“ (f. 123r–132v) hervor. Dort erscheint die Figur nur an einer Stelle: in dem *Conductus Resonet nostra* (f. 132r), wo sie zu den *Liquida-Silben Corde* und *Corpore* gehört (Wagner: Bipunktierung, Prado: Liqueszenz); in den sechs Wiederholungen endet das Ornament dagegen mit dem Vollzeichen *Clivis*. Ein Argument gegen die normale Ligatur-Endlänge würde sich aus der „Strophicus“-Graphie ohnehin nicht gewinnen lassen: Wie wäre es sonst zu erklären, dass fast alle Gesänge des *Calixtinus* mit einfachen, nicht der Bipunktierung verdächtigen Finaltönen schließen?²⁸ Die unterschiedlichen Figuren 5.1a und b sind als selbstständige gezählt, ebenso wie 5.133a und b. Die 5.1-Familie ist hier wie in den französischen Bäumen die einzige, die eine Paralleilverzweigung ausbildet; s. u. Abschnitt 4 mit Anm. 61.

²⁹ Der reiche Liqueszenzenbestand von K darf jedoch nicht für das 13. Jahrhundert verallgemeinert werden. Er erscheint zwar typisch für französische Liederhandschriften der zweiten Jahrhunderthälfte; der lothringische *Chansonnier de St.-Germain* enthält jedoch ebenfalls relativ wenige (9) Liqueszenzfiguren (Vollzeichen: 54), s. o. Anm. 19. Der Bestand von J ist allerdings extrem gering.

³⁰ 1_{liq} : *Unicum*, f. 97b (vorletztes Zeichen); 3_{liq} : zwei Mal auf f. 121b; 4.1^{liq} (?): *Unicum*, f. 63c (unterstes System, s. Abb. 1 a; evtl. nur Trennstrich). Die Graphien sind identisch mit denen von K.

³¹ In 29 Liedern: z. T. nur je ein Mal, z. T. wesentlich häufiger; 15 Mal erscheint das Zeichen im Leich des *Herman Damen* (XXIX, f. 113c–117c).

³² 7.1331 kommt nur in J XXXb 27 vor (Wolfram, f. 127d–128a, drei Mal), 4.12311 nur in J III 54 (Werner, f. 14b, ein Mal). In K sind diese beiden Ornamente nicht vertreten. 7-tönige Ornamente begegnen in K ebenfalls nur in je einem Lied, mit Ausnahme von 5.1331 (3 Lieder).

³³ 6.11233311: f. 24b und c (Stollenwiederholung). Nicht zufällig handelt es sich um ein *Initium* (vgl. entsprechende melismatische Initien bei *Notre-Dame-Conducti*). Als ‚*Melisma*‘ bezeichne ich nur solche Großfiguren, die außerhalb ‚verzierter Syllabik‘ stehen.

Insgesamt enthalten die Lieder des Jena-Hauptcorpus nur 5 Figuren, die in den Chansons von K nicht erscheinen.³⁴ Alle übrigen J-Ornamente finden sich auch dort, sofern man von intervallischen Besonderheiten absieht.

Die Zeichenkonstruktion des Hauptnotators ist sehr konsistent und zeugt von Erfahrung. Ebenso wie in K bleiben die Zeichenenden in den Familienverzweigungen graphisch erhalten. Besonders deutlich wird dies in der 7-Familie: Durch Kombination geht die oblique Form des Stammzeichens verloren, in allen Figuren ab der III. Generation sind die Enden jedoch vollkommen identisch.³⁵ Ebenso wie in Frankreich begegnen einige graphische Varianten ohne Bedeutungsunterschied (in den Bäumen nicht abgebildet), die jeder Notator in gewissem Umfang frei anwenden konnte.³⁶

Doppeltöne (Bipunktierungen) erscheinen häufig. Für das Zeichenbaumsystem ist ihre funktionale Verwendung als Sonderlängen konstitutiv, und der Hauptnotator hat sie zweifellos in Kenntnis dieser Funktion gesetzt. Sie finden sich in 8 seiner 41 Figuren (ohne Liqueszenzen);³⁷ das Verhältnis weicht nicht signifikant von dem der französischen Vergleichshandschriften ab.³⁸ In der Relation häufiger als dort begegnet in J das selbstständige Bipunctum (2), und zwar ausschließlich auf Schlusssilben von Versen.³⁹

Erstaunlich ist jedoch, dass von den Charakterfiguren 4–9 zwei überhaupt nicht auftreten und eins nur sehr selten erscheint. Die doppeltönigen Charakterfiguren 5 (bipunktierte Clivis = ‚Pressus‘) und 8 (bipunktierter Pes) vermisst man völlig. Praktisch bezeichnen diese Figuren Töne mit langem Vorschlag von oben bzw. unten. Soll man annehmen, lange Vorschläge seien in der Stilistik von J unbekannt gewesen bzw. vermieden worden? Oder hat das Fehlen notationstechnische Gründe?⁴⁰

³⁴ Außer den drei Figuren der VI., VII. und X. Generation (s. vorangehende Anmerkungen) noch die Unica 7.21 (IV. Gen.; f. 24c, ebenfalls Alexander VI 28) und 4.113 (V. Gen.; f. 110d, Frauenlob XXVII 81).

³⁵ Enger am Stammzeichen orientiert ist die End-Konstruktion der 7-Familie beim K-Notator: Er verbindet die letzte Raute als ‚Quasi-Obliqua‘ mit dem abschließenden Quadrat, das wie beim Stammzeichen invertiert (nach links gewendet) ist. Der J-Notator setzt hingegen in der 7-Filiation ein caudiertes Quadrat rechts oben an die Raute an, möglicherweise ein Erbe der alten Virga-Tradition (Hochton). Umgekehrt ist der Befund in der 9-Familie: Die ‚Virga‘-Graphie begegnet nur beim Stammzeichen, während in der Filiation die invertierte Form verwendet wird. Auch in der 6-Filiation von J geht der Torculus-Charakter (durch abschließendes Clivis-Element) graphisch verloren. Derlei Detaildifferenzen erklären sich durch Schreibereigenheiten bzw. Konventionen des Zeit-/Regionalstils; entscheidend ist der Befund konsistenter Konstruktion.

³⁶ Sie sind beim J-Hauptnotator – im Vergleich zum Wlzlav-Notator – relativ selten. Aus Frankreich bekannt ist der alternative Figurenbeginn mit absteigendem Tonschritt: Die Zeichen 6.1 und 7 beginnen wahlweise mit Obliqua oder (wie beim einzigen Vorkommen von 9.1 notiert, s. Baum) mit Clivis-Element; dieselbe Freiheit zeigt K. Ausnahmsweise und selten begegnen in J ‚addierte Quadrate aufwärts‘ statt Ligaturen beim Pes-Element: Je einmal erscheint bei 9 und 9.3 die Schichtung von 3 bzw. 4 Quadraten mit Rechts-Caudierung der ersten und letzten Note. Zweimal findet sich die entsprechende Graphie (ohne Inversion, mit Doppel-Caudierung) beim Grundzeichen 3; in dieser Weise eröffnet das Pes-Element wiederum dreimal alternativ die Figur 4.3. In seltenen Fällen – insgesamt nur viermal – wird auch die Clivis aus zwei absteigenden, rechts caudierten Quadraten gebildet. Wie in Frankreich entstehen bisweilen Sondergraphien durch Tilgung einer Note aus größeren, anders konstruierten Zeichen (z. B. Climacus > Clivis). Dass in J bei Platzmangel zwischen unterer Notenlinie und Text das caudierte Simplex-Quadrat durch eine kleine Rhombe vertreten werden kann, ist schon von der älteren Forschung bemerkt worden. Zur Frage ‚Graphische oder Bedeutungsvariante?‘ vgl. Lug, *Der Chansonier* (wie Anm. 10), C IV 5, sowie die Einzeldiskussionen in C III.

³⁷ 2, 4.12, 4.12311, 4.2, 5.1a, 5.11, 5.133a, 6.11233311. Mit bipunktierendem Anschluss wird – ebenso wie in K – auch die liqueszierte Clivis (1_{liq}) konstruiert.

³⁸ Die Anzahl in J ist proportional etwas geringer (K: 20 von 60, St.-Germain: 17 von 54).

³⁹ In 7 Liedern; darunter sieben Mal in XXIII 1 (Friedrich von Sonnenburg, f. 63c-d), sonst je ein oder zwei Mal.
⁴⁰ Von den 114 Melodien des Chansonier de St.-Germain enthalten immerhin 10 die Figur 8 (= 8,77%) und 47 die Figur 5 (= 41,23%). Wesentlich geringer fällt der Anteil in K aus: Von 482 Melodien enthalten nur 27 die Figur 8 (= 5,6%) und 72 die Figur 5 (= 14,94%). Dokumentiert sich darin eine zunehmende Nachlässigkeit der Notatoren hinsichtlich der feinen Unterschiede? Steht am Ende der Entwicklung das völlige Verschwinden in J? Mangels weiterer Vergleichsuntersuchungen verbieten sich voreilige Folgerungen. S. u. Abschnitt 6.

Recht selten sind die beiden ‚Wechselfiguren‘ 6 (Torculus) und 7 (Porrectus). Dies hat schon Jammers⁴¹ bemerkt, jedoch die Relation nicht richtig eingeschätzt. Auch im französischen Liedrepertoire gehören die beiden Ornamente zu den selteneren; ebenso wie in J ist dort der Torculus rarer als der Porrectus.⁴² Der Hauptnotator von J verwendet den Porrectus – in der barocken Verzierungsterminologie wird er als ‚Mordent‘ bezeichnet – jedoch in immerhin 17 von 72 Liedern (= 23,61%); dies lässt ihn nicht als signifikant selten erscheinen.

Der Befund beim Torculus (‚Schneller‘) ist hingegen erstaunlich. Er findet sich beim Hauptnotator in nur 5 Liedern, wovon drei sogar Sonderfälle darstellen. In seiner normalen Form (Sekundbewegung nach oben/unten) erscheint er nur bei Alexander an einem Versende sowie in einem Lied des Rumelant von Schwaben.⁴³ Galt der Torculus als allzu gewöhnliches und ‚eitles‘ Ornament?⁴⁴ Oder überließ man ihn dem Usus, ohne ihn zu notieren? Um eine korrumpierte Passage handelt es sich bei Gervelyn XI 1.⁴⁵ In den beiden restlichen Fällen zeigt der Torculus irreguläre Intervallstrukturen und verliert damit seinen Charakter als Standardornament: Bei Kelin IV 1 besteht er aus Terzsprung und Quintfall, bei Zilies von Sayne V 3 aus Sekund nach oben und Quintfall.⁴⁶

Derlei markant-sprunghafte, ‚gotische‘ Ornamentbewegungen kennt das französische Liedrepertoire bis auf rare Ausnahmen nicht. In J dagegen begegnen noch zahlreiche andere dieses Charakters. Offenbar gehörten sie typischerweise zur ‚Spruchdichter-Stilistik‘ und waren nicht Teil der volkstümlich-usuellen Ornamentik, sondern mussten ‚erfunden‘ werden. Speziell einige Dichtersänger scheinen die abenteuerlichen Figuren – die man wohl auch nicht mit derselben Geschwindigkeit ausführen konnte wie die in Sekundbewegung dahineilenden Normalornamente – als bewusstes Stilmittel kultiviert zu haben.⁴⁷

⁴¹ Jammers (wie Anm. 2), S. 274: „Meist wurden Porrectus und Torculus vermieden und damit eine glatte Stimmführung erreicht.“ [Anmerkung:] „Man könnte daher sogar vermuten, daß diese Ligaturen im Gegensatz zu den übrigen bedeutend schneller, also tatsächlich als reine Verzierung, als Triller, ausgeführt wurden.“ Dass der Gregorianiker Jammers für diese beiden Ornamente ausnahmsweise eine rapide Bewegung vermutet, erscheint bemerkenswert und steht im Kontrast zur traditionellen gregorianischen Ästhetik. Bei den übrigen Ligaturen lehnt er hingegen eine rapide Ausführung als „reine Verzierung“ ab. Zu Jammers’ Melodieideal eines ‚ruhigen Flusses‘ vgl. Lug, *Der Chansonnier*, C I 1 d.

⁴² Im Chansonnier de St.-Germain erscheint der Torculus in 22 von 114 Melodien (= 19,3%), der Porrectus in 49 (= 42,98%). K zeigt den Torculus in 49 von 482 Melodien (= 10,17%), den Porrectus in 131 (= 27,18%). Ein Eindruck von Seltenheit entsteht eher durch die absoluten Zahlen: In St.-Germain erreicht der Torculus mit insgesamt 38 Vorkommen (auf 8476 notierten Silben) nur 0,45%, der Porrectus mit 90 Vorkommen 1,06 % der gesamten Zeichenmenge.

⁴³ Alexander VI 37, f. 25b (ein Mal). Rumelant XXII 1, f. 62d–63a (drei Mal auf identischen Melodiestrecken).

⁴⁴ Er ‚führt nirgendwohin‘ und wirkt schwächer als der spiegelbildliche Porrectus. Das Wizlav-Corpus zeigt demgegenüber einen normalen Torculus-Befund: Dort tritt er in vier der 18 Lieder auf, in einem davon sogar acht Mal, offenbar als Imitation des Vogelgesangs (J XXIV 41, „De voghelin“).

⁴⁵ F. 31c. Schon die hilflose Graphie (Pes mit folgender Raute) weist auf einen Vorlagenfehler hin; vgl. Bernoullis Transkription, Bd. 2, S. 21 mit Anm. 1.

⁴⁶ Kelin: f. 16c–d (drei Mal an identischem Stellen- bzw. Liedschluss). Zilies: f. 21a (ein Mal am Schluss der ersten Abgesangzeile).

⁴⁷ Abb. 9 zeigt nur die markantesten Figuren in der Reihenfolge: Kelin f. 16c–d, 18b–d; Zilies 21a (2); Alexander 24c; Frauenlob 106c–d, 108a–b, 110d; Damen 114c, 119c, 119d, 122c–123a. Hingewiesen sei auch auf Rumelant von Schwaben XXII 1 (f. 62d–63a) mit Cliven in vier verschiedenen Intervallen (Sekund, Terz, Quart, Quint).

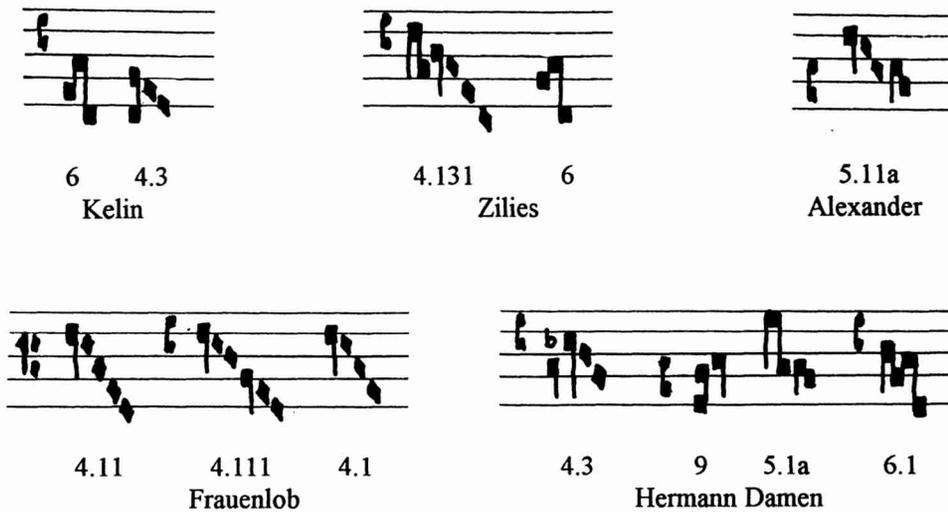


Abb. 9: ‚Spruchdichter-Ornamente‘ im Jena-Hauptcorpus

4. Der Wizlav-Notator

Der eingeschobene, später als das Hauptcorpus entstandene Wizlav-Teil umfasst die Lagen 10 B und 11 des Codex (fol. 72d–80d)⁴⁸ und enthält 18 Melodien. Der Notator ist mit der traditionellen Quadratnotation noch recht gut vertraut; seine Zeichenkonstruktion und -verwendung zeigt aber bereits Unsicherheiten und eine gewisse Beliebigkeit der Graphie. Dafür verantwortlich ist offenbar die gleichzeitige Existenz einer schon vereinfachten und egalisierten deutschen Quadratschrift, die ihm geläufiger war als die traditionelle.

Die Notenformen des Wizlav-Notators sind weniger exakt als die des Hauptnotators. Quadratische Rationalität scheint nicht mehr als ästhetisches Leitbild zu wirken; rechts und links überstehende Caudae ‚vertikalisieren‘ die Quadrate und nehmen ihnen ihre geometrische Stringenz. Die Rauten sind oft deformiert; sie wirken unbeholfen und zeigen, dass der Notator an den schrägen Federstrich – d. h. überhaupt an die Rautenform – nicht gewöhnt war.

Rechts-Caudae werden häufiger gesetzt als in der klassischen Quadratschrift. Sie begegnen an fast jeder Position von Kombinationsfiguren, oft als zusätzliche Markierung der Einzelemente; ob damit Bedeutungsnuancen angedeutet werden sollen, bleibt einstweilen fraglich.

Mit einer Links-Cauda variabler Länge wird häufig die Simplex versehen, zusätzlich zur traditionellen Cauda rechts. Im Lauf der Aufzeichnungen lassen sich sogar Phasen der Links-Caudierung beobachten: Stark caudiert sind die Simples am Anfang der Niederschrift (fol. 72d). Dann (auf verlorenem Blatt) scheint sich der Notator etwas ‚diszipliniert‘ zu haben, doch begegnen auch in seiner zweiten und dritten erhaltenen

⁴⁸ Vgl. Pickerodt-Uthleb (wie Anm. 1), S. 229–232.

Melodie (fol. 73a–b und 74c–d) noch Links-Caudierungen. Erst ab fol. 75 gelingt es ihm, die Simplex durchgängig mit klarem Quadrat zu notieren (vgl. Abb. 12 und 11).

Bei Kombinationszeichen verwendet er jedoch von Anfang bis Ende Links-Caudierungen jeder Länge in ‚hemmungloser‘ Weise. Da sie bisweilen länger ausfallen als die rechts platzierten, entstehen besonders in der Climacus-Familie ungewöhnliche Formen mit links (statt rechts) caudiertem Quadrat plus Rauten – ein graphischer ‚Personalstil‘ des Wizlav-Notators, dem Kombinationszeichen mit Rauten offenbar besonders ungeläufig waren.

Die Links-Caudae sind rein ästhetisch bedingt und indizieren, wie das Kontinuum zwischen ‚sehr lang‘ und ‚gar nicht‘ zeigt, keine Bedeutungsunterschiede. Soweit die Simplex mit doppelter Cauda links und rechts erscheint, könnte man an eine Verwechslungsgefahr mit der Plica brevis descendens denken (klassische Form siehe Hauptnotator); der Wizlav-Notator schreibt die Plica brevis descendens jedoch anders, nämlich als Quadrat mit Häkchen rechts unten. Insgesamt begegnet sie nur zweimal, die Plica brevis ascendens (kurze Cauda rechts aufwärts) sogar nur einmal.⁴⁹ Plicae longae kennt der Wizlav-Notator ebenso wenig wie der Hauptnotator.

Das in den 18 Liedern enthaltene Zeichenrepertoire zeigt Abb. 10. Der – auf Grund der geringen Liedzahl rudimentäre – Baum wirkt wie ein Exzerpt plus Supplement des Hauptnotator-Baums. Von den 24 Figuren (hinzu kommen fünf Melismen jenseits der VII. Generation) sind 16 aus dem Hauptcorpus bekannt. Bis auf 0_{liq} ist die Konstruktion dieser Zeichen mit den dortigen identisch.⁵⁰ Wesentlich häufiger als beim Hauptnotator treten jedoch alternative Graphien auf, was auf geringere Vertrautheit mit der Notationssystematik und mangelnde Routine schließen lässt.⁵¹

Acht der Wizlav-Figuren kommen in den Melodien des Hauptnotators nicht vor.⁵² Mit Ausnahme von 0^{liq} entspricht ihre Konstruktionsweise ‚normalerweise‘ der der gemeinsamen Figuren; auch hier begegnen auffallend viele graphische Varianten, und zwar bei sämtlichen Zeichen, die überhaupt mehrfach auftreten.⁵³

Hinzu kommen fünf Melismen in den Liedern XXIV 19 (Fragment, nur Abgesang) und XXIV 20, beide auf fol. 77a–b. Für die Diskussion nenne ich sie hier ‚Melisma B-F‘.⁵⁴

⁴⁹ 0_{liq} : f. 77c V, 79c VI. 0^{liq} : f. 80a V (römische Ziffern nach Folio-Angabe indizieren das Notensystem). Auch beim Hauptnotator begegnet nur eine singuläre (fragliche) Aufwärts-Liqueszenz (4.1^{liq}).

⁵⁰ Ausnahme: 9.3 ist als Punctum + Pes + Punctum konstruiert (Hauptnotator: Pes + Pes); das Zeichen erscheint singular auf f. 77a II (s. Faksimile) unmittelbar nach der entsprechend konstruierten Figur 9.31. Zu den Sonderfällen 4.3 (= 5.13b), 6.1133 und 7.11, in denen der Notator Quadrate statt Rauten setzt, s. u. bei Anm. 69 und 70.

⁵¹ Der Pes (3) begegnet ein Mal mit rechts angesetzttem (nicht nach links invertiertem) Quadrat (f. 80d). In vier (!) Graphien erscheint der Porrectus (7): f. 74c–d drei Mal als Obliqua mit invertiertem Quadrat (wie im Baum); f. 76d zwei Mal als Clivis mit invertiertem Quadrat; f. 77b ein Mal als Obliqua mit rechts angesetzttem Quadrat; f. 77a–b zwei Mal als Clivis mit rechts angesetzttem Quadrat (s. Faksimile). Eine nach den klassischen Regeln unmögliche Konstruktion zeigt 7.1 auf f. 75b: Quadrat + Einzelrhombe + Pes (Normalform: drei Mal auf f. 75d). Der Scandicus (9) erscheint insgesamt neun Mal in der Normalgraphie, auf f. 74c jedoch zwei Mal als Punctum + Pes. Weitere Doppelgraphien enthält die erste Melodie, f. 72d.

⁵² 5.111a, 5.13a, 5.13311a, 6.31, 6.1133, 7.133, 9.31, 0^{liq} .

⁵³ 5.13a: f. 77a/b zwei Mal wie im Baum, ein Mal als Torculus + Clivis (s. Faksimile, Systeme a VII 2, b V 7 / b II 1). 6.31: Beginn mit Clivis-Element statt Obliqua (ebd., a VIII 4 / V 5). 9.31: f. 75b zwei Mal wie im Baum, ebd. aber auch ein Mal mit invertierter dritter Note; eine gänzlich andere Variante (Clivis + Pes + Quadrat rechts) begegnet auf f. 77a II 5 (s. Faksimile). Zu den Doppelgraphien der Melismen und der ersten Melodie s. u. bei Anm. 56–59.

⁵⁴ Zu Melisma A (Alexander) siehe den Zeichenbaum des Hauptnotators.

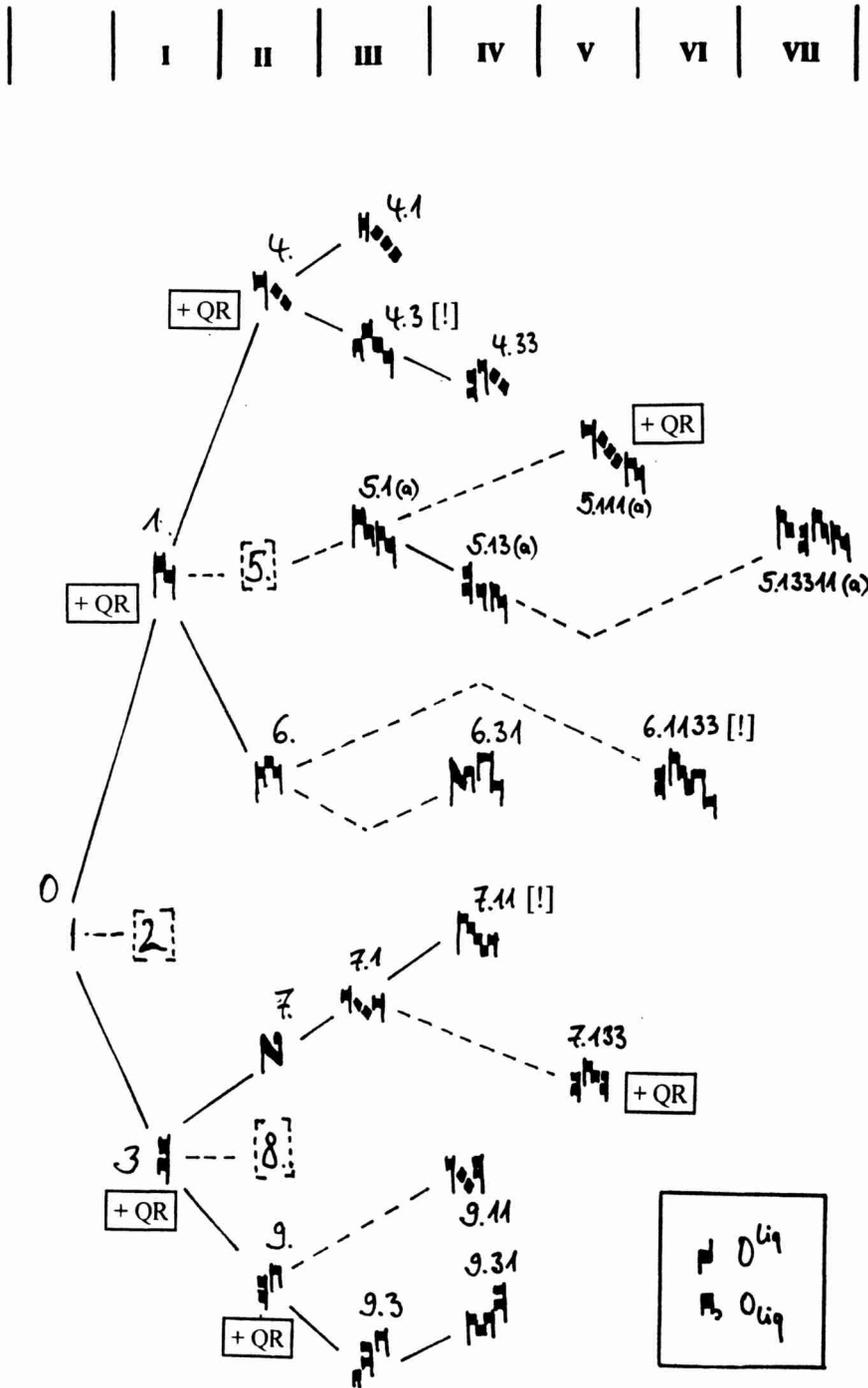


Abb. 10: Defizienter Zeichenbaum des Wizlav-Notators mit egalisierter Matrix (18 Melodien; ohne Melismen und alternative Graphien)

Lust du mit mir minne dro.
 ich se den lechren moeghen vro.
 de voghelin singhen den tac her
Der ritter hoer den
 ist ho. wechter her wek
 te sine brut. Lep moeghen hom
 ich echter: so bist du leb min truit.
 S e want yn te arme blanc den rit
 ter mit soeghen se ranc her truite se
Stes saght seym da danc.
 ich hoph dar eyn leyt seye da
 warr wepne so groz her swr bi tute
 eyde ich tu dich soeghe liz Den noch wey
 nete daz wip se sprach se tute se liz nu
 blip her sach ich wil tau dir ane lip.
Ich warte dich vi. um
 gher man ghe tarte halt mi
 den mit. Voz
 dir da von hey les ghe schicht

mi warte. daz du list
 gut. Dem valschen rate du
 vni wiche. de heylighe vni phan
 dich al ghe liche. me stonc sele
 m gho tes hohe ti che

Abb. 11: J fol. 77a-b (Wizlav-Melismen)

Das Faksimile in Abb. 11 zeigt ihre Graphie; es sind (Kürzel: Foliospalte a/b, römische Ziffer für Notensystem, arabische für Silbe):

B: a I 6, *-ne* (11-tönig);

C: a IV 1, *ist* (8-tönig).

[Das 7tönige Finalornament auf *ho* findet sich als 5.13311 im Zeichenbaum.]

D: a V 1/VII 3, *Ich/Vvaz* (12-töniges Stollen-Initium);

E: a VII 1/b I 6, *-den/bist* (14-tönig);

F: b V 2, *gho-* (23-tönig, Graphie auf 5.–7. Ton unklar⁵⁵).

[Die 7-tönige Figur auf *ri-* findet sich als 6.1133 im Zeichenbaum.]

Insbesondere die großen Tonsprünge geben diesen Figuren einen expressiven, zum Teil bizarren Charakter: B enthält einen Quartsprung und endet nach stufigem Abwärtslauf im Septimraum mit der dynamischen Scandicus-Aufwärtsgeste. C holt abwärts Schwung für einen völlig ungewöhnlichen Quart-Sekund-Terz-Dreisprung. 5.13311 endet mit einem Quartfall. D enthält drei Terzfälle und einen Quartsprung. E springt nach Pendelbewegung eine Quint aufwärts und fällt sofort wieder um eine Terz. Nur das überlange F bewegt sich durchgängig in kleinen Schritten; hier wird Expressivität durch die extrem hohe Tonlage erreicht: Im Abgesang steigt die Melodie zunächst bis *h'* und gipfelt im Melisma F („ghotes“) auf *c'*. Zweifellos sind dies Kunstgriffe des Wizlavschen Individualstils.

Wie bei größeren Figuren üblich, sind in der ornamentalen Bewegung Sonderlängen durch Tonverdopplung hervorgehoben. B enthält einen solchen Strukturton inmitten der siebentönigen Abwärtsbewegung, C einen an zweiter Stelle, 5.13311 einen auf vorletztem Ton (vor dem Quartfall), F hat zwei Sonderlängen (4. und 10. Ton).

D und E, die keine Verdopplung enthalten, zeigen eine Graphie, die zum Kern der Notationsproblematik von J führt. Beim ersten Auftreten (a V *Ich* bzw. a VII *-den*) bestehen beide Melismen aus einer durchgängigen *Quadrat*reihe ohne Rauten.⁵⁶ In der Wiederholung sind je zwei Quadrate durch Rauten ersetzt: D (a VII *Vvaz*) hat am Ende das Climacus-Element; E (b I *bist*) zeigt in der Mitte zwei Rauten, und zwar in einer nach den klassischen Regeln unmöglichen Verbindung.⁵⁷ Die klassische Notation markiert mit dem Gestaltunterschied von Rauten und Quadraten abwärts eine Bedeutungs-differenz; der Wizlav-Notator verwendet beide offenbar synonym. Am Beginn seiner Aufzeichnungen gewährt er uns einen Blick in die Schreibstube, der wesentliche Zusammenhänge klärt (Abb. 12).

⁵⁵ Wegen nachträglicher Einfügung. Vermutlich ist zu lesen: verdoppeltes *g* auf 4. Ton, dann Scandicus *f-g-a*, dann unproblematisch weiter mit *g* usw. (Bernoulli, S. 47, lässt ein *g* unberücksichtigt.)

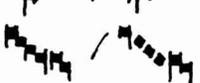
⁵⁶ Nur scheinbar fällt aus der Quadratreihe die *Obliqua* heraus. Sie bildet jedoch eine rein graphische Variante beim Porrectus-Element, das wahlweise als *Obliqua* + Quadrat oder als Folge von drei Quadraten geschrieben werden kann. Melisma D ist zwei Mal (auch bei der Wiederholung) mit *Obliqua* notiert, das Initium von E weist dagegen in der Wiederholung (b I 6) die Quadratform auf. Dieselbe Doppelgestalt bei Wiederholung zeigen auch der Porrectus in a VI 3 (*ghe-*, Quadratform) gegenüber b I 1 (*nu*, *Obliqua*) sowie die Figur 6.31 in a V 5 (*vil*, *Obliqua*) gegenüber a VIII 4 (*hey-*, Quadratform). Diese graphische Variante ist ‚traditionell‘ und ohne Bedeutungs-differenz; vgl. oben Anm. 36 und 53.

⁵⁷ In einer absteigenden Vier-tonkette wird entweder nur der oberste Ton als Quadrat notiert (und die drei folgenden als Rauten), oder alle Töne erscheinen als Quadrate. Ein Formwechsel kann nur durch eingeschaltete Tonverdopplung erreicht werden (Figuren 4.21 und 5.11a im Zeichenbaum von K; Figuren ohne Verdopplung dort: 4.1 und 5.121).

Zwei Quadratnotationen im ersten Wizlav-Lied (fol. 72d)

Hier experimentiert der Notator, bevor er zu ‚seiner‘ Version der klassischen Notation findet. Die C-Schlüssel gewinnen erst allmählich ihre Gestalt mit zwei deutlichen Endverdickungen. Die Links-Caudae der Simples werden erst nach und nach reduziert. Auf der 6. Silbe erscheint eine singuläre Clivis-Form mit rundem Anfangselement. Besonders signifikant ist jedoch der anfängliche Gebrauch ‚zweier Quadratnotationen‘. Da der Stollen mit Wiederholung vollständig erhalten ist, lässt sich dies im Detail studieren.

II 2 zeigt einen einzelnen klassischen Climacus mit Rauten. Danach folgen 7 Systeme lang ausschließlich Ligaturen mit Quadratreihung. Erst dann entschließt sich der Notator, für die weitere Niederschrift das klassische Zeichenrepertoire einschließlich der Rautenformen zu verwenden: In VIII 5 und IX 3 erscheint der Normal-Climacus, in IX 7 ist das Ornament 5.111 in ‚französischer‘ Weise notiert. Auch Scandicus und Pes zeigen von nun an (IX 4, X 1) die traditionelle Form. Hier die Gegenüberstellung der Ligaturen in den beiden Stollen (QR: Quadratreihung, T: traditionelle Gestalt):

II 2 / VII 1: 4		T / QR
II 3 / VII 2: 7.133		QR / QR (beide auf QR-Strecke) ⁵⁸
II 6 / VII 5: 4		QR / QR (dto.)
III 7 / VIII 5: 4		QR / T
IV 5 / IX 3: 4		QR / T
IV 6 / IX 4: 9		QR / T
V 3 / IX 7: 5.111		QR / T
V 4 / X 1: 3		QR / T ⁵⁹

Bei den Aufwärts-Reihungen der Zeichen 3, 9 und 7.133 entstehen keine Probleme, sie mit den entsprechenden traditionellen Figuren zu identifizieren. Anders bei den Abwärts-Reihungen (4, 5.111): Hier unterscheidet die klassische Notation zwischen der normalen Rautenform (4-Familie) und der selteneren Quadratreihung (5.1b-Familie); der Wizlav-Notator versteht beide – wie schon bei den Melismen D und E – offenbar als synonym. Da hierin der Schlüssel zum Verständnis des Notationsumbruchs liegt, gehe ich auf den Sachverhalt näher ein.

⁵⁸ Dass der Wizlav-Notator später eine ‚halbtraditionelle‘ Form mit Pes-Initium verwendet, zeigt das Vorkommen der Figur auf f. 77b XII 4 (s. Abb. 10 und 11). Rauten vermeidet er auch dort, im Gegensatz zum J-Hauptnotator; siehe dessen Figuren 7.13 und 7.1331, Abb. 8.

⁵⁹ In der Reihungsgraphie findet sich der Pes später noch ein einziges Mal (f. 80d VII).

⁶⁰ Der Endton ist Strukturnote mit Silbenartikulation. Der vorletzte Ton ist stets kurz. Der drittletzte, normalerweise ebenfalls kurz, kann durch Verdopplung zu einer Sonderlänge werden (4.2 und Abkömmlinge), siehe im Zeichenbaum von K die Figuren 4.2, 4.21, 4.213.

<p>syn dienst man By ym so ho ge lobter star ob man in gerue scul de. So ist er scanden also vry daz yn doch neman kan Deschelten noch den herren nicht gelotem myr lobt weren Her müz sich sch men so man yn sicht. Ge vnnyn ner vnde vmmereu Uz hant da müz betrübet syn. Des viderben heldes müz Sich wandelt syner varwen schyn. vnde müz sich sy nes herren schamen so er lesterli chen tut.</p>	<p>Iht vil singhen in der muosen Vi se cyn led von dem der mich ghe machen hat der mach mir nemen vnde gheten daz her vil. Ich vil bringhen dar tzu herze yn den sin ich red daz almu heyl an ym te stat. liph güd mit leten daz des ist her mach vil. Vol min spil letzen daz ich tzu rechte halen</p>
--	---

Abb. 12: J fol. 72c-d (Beginn des Wizlav-Teils: 2 Quadratnotationen)

Im oberen Teil des klassischen Zeichenbaums liegen, generiert von der Clivis (1), die Figuren mit abwärtsführendem Ende. Den ‚schnellen‘ Normaltyp zeigt die 4-Familie: Die letzten drei Töne sind durchweg mit (zwei oder mehr) Rauten notiert; der vorletzte Ton ist stets kurz.⁶⁰

Lang ist der vorletzte Ton hingegen in der 5-Familie. Die Figur 5 (vorn verlängerte Clivis) gibt das Sonderlängen-Erbe an die Abkömmlinge weiter, wo es dann stets an vorletzter Stelle auftritt. Die Dreitonfigur 5.1, in der Tonfolge dem Climacus 4 entsprechend, erscheint in der Systematik eine Generation später als dieser (wegen Zwischenschaltung von 5). Die Besonderheit der 5-Familie besteht nun darin, dass sie, mit 5.1 beginnend, zwei parallele Zweige ausbildet – einmalig im klassischen Zeichenbaumsystem, dessen Logik sonst nur einfache Verzweigungen kennt.

Das Zeichen 5.1 erscheint als ‚ausgeschriebene Biclivis‘ mit Tonverdopplung (5.1a) sowie als ‚kontrahierte Biclivis‘ mit einfachem Quadrat in der Mitte (5.1b):



Abb. 13: Climacus sowie ausgeschriebene und kontrahierte Biclivis⁶¹
(klassische Systematik)

5.1a und 5.1b bilden parallele Familien aus, in denen die Grundgestalten jeweils am Zeichenende konsistent bleiben: Doppelquadrat bzw. einfaches Quadrat an vorletzter Stelle. Dabei behält die Tonverdopplung von 5.1a offensichtlich ihren Charakter als ‚echte Sonderlänge‘; zwei Verdopplungen hintereinander begegnen selten,⁶² mehr als zwei nicht. Die ‚kontrahierten‘ Quadrate von 5.1b werden dagegen häufiger gereiht und vermitteln im Schriftbild den Eindruck einer homogenen Bewegung.⁶³ Dass man a- und b-Typ fein unterschied, zeigen die zahlreichen Figuren, in denen beide kombiniert werden.⁶⁴ Möglich ist sogar die Kombination von rascher Rautenbewegung (Climacus 4 als Präfix) mit dem verdoppelten, ‚echten‘ 5-Zeichenschluss.⁶⁵

⁶¹ 5.1b tatsächlich als kontrahierte Biclivis zu identifizieren, wurde durch die signifikante Metzger Graphie möglich; die Quadratformen hätten die Zuweisung nicht eindeutig erlaubt. Details und Statistik: Lug, *Der Chansonnier*, C III 5.1. Statt ‚kontrahierte‘ habe ich an anderer Stelle bisweilen die Bezeichnung ‚verkürzte Biclivis‘ verwendet. Die Deutungen in moderner Notenschrift sollen nur einen ungefähren Anhalt darstellen.

⁶² Im Zeichenbaum von K singular: 5.12a. Im Baum von St.-Germain erscheint die Figur 5.123a.

⁶³ Im Baum von K: 5.121bb, 5.12121abb (plus nachfolgende Verdopplung), 5.12133bb. Der einheitliche Eindruck entsteht durch graphische Identität mit dem Anfangs- (systematisch: kurz) und Endquadrat (systematisch: Strukturton). In der klassischen Quadratnotation begegnen (z. B. im Notre-Dame-Repertoire) noch längere Quadratketten als die viertönigen von J und K.

⁶⁴ In K: 5.12b, 5.121ba, 5.12121abb.

⁶⁵ In K: 5.11a.

Warum differenzierte man in Frankreich so genau und nahm mit den Parallelzweigen sogar eine ‚Systemtranszendierung‘ in Kauf? Die Gründe müssen praktischer Natur gewesen sein. Offenbar waren die verschiedenen Abwärtsbewegungen usuell präsent und so wichtig, dass sie nicht einer notationstechnischen Stringenz geopfert werden konnten. Für schnelle Abwärtsbewegungen waren die Rautenformen der 4-Familie da (Rauten existieren ausschließlich in Abwärtsrichtung und nur in der 4-Familie⁶⁶); einzelne Sonderlängen indizierte man durch Tonverdopplungen. Daneben war offenbar eine Abwärtsbewegung ‚gemäßigten Tempos‘ beliebt und stilistisch essenziell; für sie verwendete man einfache Quadrate, die konstruktiv-systematisch ‚Halblängen‘ (kontrahierte 5.1-Bipuncta) darstellen. Dem Notationskundigen fielen sie – abwärts – als Ausnahmen ins Auge und signalisierten ihm ‚ruhiger‘ oder ‚ritardando‘.⁶⁷ In der Aufwärtsrichtung waren derlei Unterschiede hingegen usuell nicht relevant.⁶⁸

Die genaue Bedeutung der Abwärts-Quadrate stellt zweifellos eine Finesse des klassischen Systems dar, und es verwundert nicht, dass sie als Erste unsicher wurde bzw. in Vergessenheit geriet. Der Wizlav-Notator notiert offenbar nur noch eine ‚einheitliche‘ Abwärtsbewegung, für die er meist die Rauten der 4-Familie verwendet. Rauten bedeuten also bei ihm nicht mehr spezifisch Kürzen. Dass er überhaupt noch Rauten notiert, hat wohl rein ‚konservative‘ Gründe, sei es, dass dies seinem eigenen Geschmack oder – angesichts der Gesamtkonzeption des Codex näher liegend – dem der Auftraggeber entsprach.

Den Climacus (4) schreibt der Notator nur im unentschiedenen Anfangslied in beiderlei Weise, später durchweg in der Rautenform. Die Graphie von 5.1b erscheint später nirgends mehr; der Notator kennt also die kontrahierte Biclvis nicht und notiert sie nicht als solche. Dass auch die Quadratgraphie im Anfangslied die unspezifische Normalfigur (4) meint und nicht das spezifische 5.1b, beweist der Stollenvergleich. Im Wizlav-Zeichenbaum bleibt daher die Position 5.1b leer; bei 4 habe ich die Sigle [QR] hinzugesetzt, die die Existenz einer graphischen Variante in ‚Quadratzeilen-Notation‘ anzeigt.

Einige wenige Zeichen in 5.1b-Graphie erscheinen noch im weiteren Verlauf, nachdem sich der Notator grundsätzlich für Rautenformen entschieden hat. Offensichtlich stellen diese fünf (jeweils singulären) Fälle versehentliche Abstecher in die ihm vertrautere Quadratzeilen-Notation dar. Erstens handelt es sich um die Figur ‚5.13b‘⁶⁹, die in Rautengraphie (4.3) nicht auftritt. Da jedoch 5.13a (mit Tonverdopplung) dreimal erscheint, ist anzunehmen, dass der Notator auch in diesem Fall keinen 5.1b-Parallelzweig im Sinn hatte, mit der Quadratzeilung also ein unspezifisches 4.3 gemeint hat. Im Baum erscheint die Figur daher – mit [!] versehen – auf dieser Position.

⁶⁶ Einschließlich der 4-Präfixe in anderen Zweigen (im Baum von K sowie beim J-Hauptnotator: 5.11a, 7.1-Verzweigung, 9.11; beim J-Hauptnotator zusätzlich 6.11 und Melisma A).

⁶⁷ Quadratzeilungen sind optisch ähnlich signifikant-homogen wie Rauten-Ketten. Dass die beiden Zeichentypen (abwärts) ‚zwei Geschwindigkeiten‘ chiffrierten, wird nicht nur durch die konstruktive Systematik evident; ein Indiz liefert auch die Folgeentwicklung, als das Zeichenbaumsystem die gemessene – modal-mensurale – Musik generiert: Die Mensuralisten verwenden die Quadratgestalt für die „Brevis“, die Raute für die „Semibrevis“.

⁶⁸ Langsame oder gemäßigt langsame Bewegung aufwärts existiert in mündlicher Verzierungspraxis ‚natürlicherweise‘ nicht; die Aufschwungenergie erfordert eine rapide Bewegung. Aus diesem Grund finden sich in der 9-Familie Tonverdopplungen nur am Basis-Ton (K: 9.2, 9.21), nirgends jedoch im Verlauf des Aufschwungs.

⁶⁹ F. 74c XI 2.

Entsprechendes gilt für die Zeichen 7.11 und 6.1133.⁷⁰ Die Melismen D und E, die ebenfalls 5.1b-Graphie (in der Wiederholung jedoch Rauten) zeigen, wurden bereits diskutiert.

Nicht nur das kontrahierte Bipunctum ist in Vergessenheit geraten; auch die ‚echten‘, für das klassische System typischen Bipunktierungen sind selten geworden. Nur drei Wizlav-Melodien enthalten überhaupt Tonverdopplungen: das Anfangsstück und die beiden Melismen-Lieder. Neben den Melismen B, C, E und F handelt es sich um insgesamt nur vier Figuren, die auffälligerweise sämtlich der 5.1a-Familie angehören.⁷¹

Ihr Stammzeichen 5 fehlt jedoch bei Wizlav ebenso wie im Hauptcorpus. Dasselbe gilt für 8. Doch nicht nur bei Clivis und Pes, sondern generell vermisst man im Wizlav-Repertoire Anfangsverdopplungen, die der Hauptnotator noch kennt (allerdings nur die beiden Figuren 4.12 und 4.2). Darüber hinaus fehlt bei Wizlav das selbstständige Bipunctum (2), das im Hauptcorpus ebenfalls noch erscheint. Die Verwendung von Doppeltönen ist beim Wizlav-Notator auf zwei Fallgruppen geschrumpft: Strukturierung von Melismen (3 Figuren) sowie Verlängerung des vorletzten Tons bei Abwärtsbewegung (3 Figuren in der 5.1a-Familie).

Insgesamt ergibt sich also für das Wizlav-Repertoire der Befund einer – gegenüber dem klassischen System – defizienten Notation, die sich auf die Angabe von *T o n o r t e n* beschränkt. Die einstige präzise Indikation von Tondauern scheint aufgegeben; Sonderlängen werden nur noch rudimentär in zwei Fallgruppen notiert. Das Zweiklassensystem (Ziertöne/Strukturtöne) ist einer unspezifischen Vereinheitlichung gewichen; gänzlich vergessen wurde die feine Zwischengruppe der verlangsamten Abwärtsbewegung. Auch Liqueszenzen sind fast vollständig verschwunden. Der Wizlav-Notator arbeitet auf der Matrix einer simplifizierten Quadratreihen-Notation, die im Anfangslied konkret in Erscheinung tritt. Im weiteren Verlauf wird dies durch die Verwendung des klassischen Zeichenrepertoires (inklusive Rauten) graphisch verschleiert, dessen äußerliche Konstruktionsprinzipien der Notator noch weitgehend beherrscht; häufige Gestaltvarianten und einige ‚unmögliche‘ Kombinationen zeugen jedoch von mangelndem Systembewusstsein.

Ob der Wizlav-Notator im Stande gewesen wäre, ‚klassisch‘ zu übersetzen, wenn die Vorlage entsprechende Implikationen enthalten hätte, bleibt zweifelhaft. Offenbar war schon die Vorlage egalisierend notiert, entweder in einer deutschen Tonschrift oder in simplifizierter Quadratschrift. Im ersten Fall hätte der Notator durchweg ‚übersetzt‘, im zweiten Fall wäre uns eine Kopie des Originals in der kurzen Reihenquadrat-Strecke des Anfangsliedes erhalten. Auch wenn man eine deutsche Vorlage annimmt, so scheint diese – abgesehen von den bipunktierten Relikten – keine feinrhythmischen Angaben im Sinn des französischen Systems enthalten zu haben. Der Autor ist der jüngste in J vertretene (falls es sich um den Fürsten Wizlav III. handelt: 1265/8–1325), die Erstaufzeichnungen können noch nicht lange zurückgelegen haben.⁷² Welches

⁷⁰ F. 77b III 2 und V 6. Eine Zwischenform entsteht, wenn der Wizlav-Notator Clivis- und Pes-Elemente kombiniert (5.13311 und 7.133); durch die Trennung der Elemente wird der Eindruck dreier Quadrate in Reihe verschleiert. Der K-Notator sowie der J-Hauptnotator verwenden in diesen Fällen Rauten.

⁷¹ Zusammen nur acht Vorkommen: 5.1 (zweimal f. 77a-b), 5.111 (zweimal f. 72d), 5.13 (dreimal f. 77a-b), 5.13311 (einmal f. 77a); siehe Faksimile-Seiten.

⁷² Zur Datierung von J s. u. Abschnitt 7 mit Anm. 101–106.

⁷³ S. u. Anm. 107.

Präzisionsstadium deutsche Tonschriften um 1300 aufwies, wäre durch Vergleichsuntersuchungen zu klären. Während das z. T. wesentlich ältere Hauptcorpus Indizien dafür bietet, dass sich in der Kopie eine ‚ursprüngliche Präzision‘ erhalten hat, bietet das Wizlav-Corpus keine solchen Anhaltspunkte. Zur feinrhythmischen Deutung der Wizlav-Melodien könnte man klassische Häufigkeitsproportionen aus Frankreich analog zu Hilfe nehmen, die jedoch nur Annäherungen erlauben.⁷³

5. Der Nachtragsnotator

Bei ihm⁷⁴ tritt die simplifizierte Notation aus Quadratreihungen nicht nur als Matrix, sondern konkret in Erscheinung, und zwar in fast derselben Weise wie beim Wizlav-Notator auf dessen Versuchsstrecke im ersten Lied.⁷⁵ Während dort noch ein letztes graphisches Detail an die klassische Formensprache erinnert, ist beim Nachtragsnotator auch dieses zu Gunsten eines konsequenten Reihungsprinzips beseitigt.⁷⁶ Da der Nachtrag nur ein einziges Lied umfasst, verbieten sich Spekulationen, ob die Niederschrift noch später erfolgte als die des Wizlav-Teils oder ob der Nachtragsnotator ein ‚früher Progressiver‘ war. Die Ligaturen sind aber zahlreich genug – jede von ihnen erscheint zudem mehrfach – für einige grundsätzliche Aussagen.

Das Zeichenrepertoire besteht zunächst aus sechs einfachen Figuren, die im Zeichenbaum an der (linken) Peripherie liegen würden. Von oben nach unten sind dies:

- 4.1  (4x)
- 4  (3x, davon 1x als Sekund-Terz-Figur)
- 1  (11x mit Sekund-, 5x mit Quartfall)
- 0 
- 3  (9x)
- 9  (9x)

Hinzu kommen die Siebentonfigur 9.13321  (VII. Generation, 2x)

sowie eine Simplex mit Cauda rechts aufwärts  (7x).

Alle Ligaturen zeigen das simplifizierte Bauprinzip in reiner Form: Die Quadrate werden rechts angereiht, in gleicher Weise abwärts wie aufwärts.⁷⁷ Rauten sind eliminiert. Diese Tonschrift nur unter dem Aspekt einer ‚Verfallsnotation‘ zu betrachten, wäre jedoch unberechtigt; vielmehr scheint eine durchdachte Rationalisierung dahinter zu stecken. Die Prinzipien wurden bereits anhand der Wizlav-Matrix erörtert, das konkrete

⁷⁴ F. 55b–c (Rumelant von Sachsen XXI 61).

⁷⁵ Dass Wizlav- und Nachtragsnotator nicht identisch sind, zeigen bereits die differenten C-Schlüssel und Alterationszeichen.

⁷⁶ Auf der Quadratstrecke verwendet der Wizlav-Notator noch das traditionelle invertierte Pes-Element am Ende (zwei Mal bei der Großligatur 7.133; nicht jedoch beim Pes 3 und beim Scandicus 9). Der Nachtragsnotator reiht ausnahmslos auch bei Pes-Enden (rechts angesetztes Normalquadrat am Ende der Großligatur 9.13321).

⁷⁷ Nur die Großfigur ist in drei Elemente untergliedert.

Erscheinungsbild im Nachtrag erlaubt eine vorsichtige Gesamteinschätzung, die bis zur Überprüfung an Vergleichshandschriften allerdings hypothetische Züge behält.

Der Verzicht auf Rauten wurde durch eine einfache Operation möglich: Man vereinheitlichte die klassische Doppelnotation von Abwärtsbewegungen (4- und 5.1b-Familie). Da Rauten nur in der 4-Familie vorkamen, konnten sie durch die Zusammenführung völlig entfallen. Die Zeichenkonstruktion wurde dadurch insgesamt radikal einfach und ließ sich – ohne Spezialstudium von Finessen, Sonderfällen usw. – auch von Ungeübten bewältigen; die Schreibregel ‚Reihe Quadrate rechts an‘ genügte. Es handelt sich also um eine Reformnotation, die vermutlich erst in einem fortgeschrittenen Verfallsstadium der klassischen Systematik möglich und ‚gerechtfertigt‘ erschien. Die Erfinder müssen ihre Leistung – einen scheinbar minimalen Eingriff mit riesigem praktisch-notationstechnischem Effekt – als etwas empfunden haben, das spätere Generationen auf die Formel ‚Ei des Kolumbus‘ brachten. Möglicherweise glaubten die Reformen sogar, die Quadratschrift endlich zu ihrem ‚eigentlichen Wesen‘ geführt zu haben.

Ob sie sich bewusst waren, dass der klassischen Notation durch das Reihungsprinzip die Basis entzogen wurde, kann bezweifelt werden. Vermutlich verstand man das System ohnehin nicht mehr im feinsinnig balancierten Zusammenspiel seiner Elemente – zumal es in Frankreich selbst durch das Aufkommen der Mensuralnotation marginalisiert und in Verfall geraten war.⁷⁸ Nichtmensurierte Notation überlebte in der Choralhandschrift, die alten Zeichenformen wurden jedoch offenbar nur aus Gründen der Kopiertradition beibehalten. Die feinrhythmisch-ornamentalen Bedeutungen der Choralzeichen scheinen in Vergessenheit geraten und zu Gunsten eines gleichförmigen, ‚äqualistischen‘ Rhythmus aufgegeben worden zu sein.⁷⁹

In der Reformnotation – soweit sie in unserem Lied erkennbar wird – verrät nichts mehr die alte Zeichenkonstruktion vom Ende her; mit dem Wegfall der graphisch konsistenten, indikativen Zeichenenden wurde wohl auch das ‚Respice-Finem-Prinzip‘, das die klassische Zeichenbaumsystematik schuf und prägte, vergessen. Die Quadratreihen-Notation gleicht strukturell unserer heutigen ‚Neutralnotation‘, nur dass diese halslose Notenköpfe (‚Eierkohlen‘) statt Quadraten reiht.

Immerhin erscheint im Nachtrag noch eine Tonverdopplung – einziges feinrhythmische Relikt der klassischen Notation, das wohl weiterhin eine Sonderlänge markieren soll. Um den Gebrauch von Verdopplungen in der Quadratreihen-Notation generell zu studieren, liefern die singuläre Figur hier und die wenigen beim Wizlav-Notator ein zu spärliches Material. Beim Wizlav-Notator bilden die bipunktieren Zeichen zwei funktionale Gruppen; in die Gruppe ‚Strukturierung von Großornamenten‘ fällt auch 9.13321 des Nachtragsnotators.

Neben diesem letzten Relikt der alten Notation enthält das Nachtragslied jedoch bereits ein erstes Zeichen, das in die ‚Moderne‘ weist. Es handelt sich um die rechts

⁷⁸ Zur Genese der mensurierten (und damit unserer ‚modernen‘) Notation aus der Kurz-Lang-Differenzierung des Zeichenbaumsystems siehe Lug, „Die Erfindung“ (wie Anm. 11).

⁷⁹ Äqualistisch = jede Note von etwa gleicher Dauer. Diese Interpretation wurde von der Choralreform zu Beginn des 20. Jahrhunderts wieder eingeführt, unter Berufung auf ‚mittelalterliche‘ Praxis. Die historischen Zusammenhänge sind jedoch, soweit ich sehe, noch nicht untersucht. Insbesondere wäre zu klären, wo, wann und in welchen Stadien der (mancherorts eventuell schon früh einsetzende) Äqualisierungsprozess in Notationen und Berichten zur Choralpraxis konkret greifbar wird.

aufwärts caudierte Simplex, die das Lied eröffnet und in dessen Verlauf weitere sechs Mal erscheint. In der klassischen französischen Notation wurde die Figur (neben anderen Formen) für die Plica brevis ascendens (0^{liq}) verwendet. Bernoulli hat dies auch bei der Transkription der vorliegenden Melodie angenommen.⁸⁰ Daran bestehen jedoch erhebliche Zweifel. Der Hauptnotator kennt die Plica brevis ascendens überhaupt nicht, im Wizlav-Corpus erscheint sie ein einziges Mal in deutlich anderer Gestalt.⁸¹ Im Nachtragslied tritt die fragliche Figur ausschließlich an Zeilenanfängen auf, und zwar mit einer Regelmäßigkeit, die für die phonetisch bedingten, d. h. topisch auftretenden Liqueszenzen völlig ungewöhnlich wäre.⁸² Besonders zu denken gibt der lange Distinktionsstrich, den der Notator nach dem Vorkommen am Liedanfang setzt; er widerspricht nicht nur dem verschleifenden Liqueszenz-Charakter, sondern scheint darüber hinaus eine herausgehobene, ‚lange‘ Selbstständigkeit der Anfangsilbe zu indizieren.

All dies weist darauf hin, dass das Zeichen mensuralen Einfluss dokumentiert und eine ‚Longa‘ darstellt. Wenn man sich in die Versmetrik hinein hört, wird klar, dass die betreffenden Zeilenanfänge eine Doppellänge erfordern.⁸³ Die französische Gestalt der Longa – mit langer Cauda rechts abwärts – stand dem Notator nicht zur Verfügung, weil so in der deutschen Quadratschrift (bei allen drei J-Notatoren) die normale Simplex notiert wurde. Er erfand (bzw. übernahm von Vorgängern) deshalb die Gestalt mit besonders langer Cauda rechts aufwärts, die von der existierenden Plica brevis ascendens (kurze Cauda, siehe Wizlav-Notator) gut unterscheidbar war. Mit Sicherheit ist die ‚Longa‘ hier noch nicht mathematisch proportional zu verstehen; dies würde eine abwegige Deutung aller Simpleses als gemessene ‚Breves‘ voraussetzen. Markiert werden sollte vielmehr eine stilistisch bedeutende, signifikant überlange Silbe, die sich ohne Kennzeichnung nicht von den übrigen unterschieden hätte. In gewissem Umfang scheint die Longa das selbstständige Bipunctum (2) des klassischen Systems zu ersetzen – eine Figur, die im Mittelstadium der Wizlav-Notation bezeichnenderweise gänzlich fehlt.⁸⁴

Der Befund ist unter notationsgeschichtlichem Aspekt aufschlussreich. In jenem ‚neutralen‘ Schriftstadium, das durch vollständige quadratische Egalisierung das alte, ungemessene feinrhythmische Biotop beseitigt hat, dringt der erste Vorbote der modernen messenden Notation ein. Die schriftliche Differenzierung betrifft nun Silbendauern, die vorher offen und der Wortsteuerung überlassen blieben; sie manifestiert sich zunächst in Einzeltönen (Simplices) und wird bald die ‚Taktrhythmik‘ messend erfass-

⁸⁰ S. 33 f. mit Kommentar S. 155. Ebenso Pickerodt-Uthleb (wie Anm. 1), S. 310.

⁸¹ Sehr kurze Caudae unten links und oben rechts; siehe Abb. 10.

⁸² Die Figur ist in den Wiederholungen konsistent gesetzt: Zeilenanfänge 1/4, 3/6, 8/13; Ausnahme: Zeilenanfang 2 (normale Simplex, Versfuß dreisilbig) gegenüber Zeilenanfang 5 (caudierte Figur, Versfuß zweisilbig, siehe das unterdrückte ‚Original‘ in Bernoullis Fußnote 5).

⁸³ Dabei sollte man die schematische, durchgängig isosyllabische Rhythmisierung von Saran/Bernoulli ganz vergessen, die Zeilen-Endsilben ‚volltaktig‘ nehmen, die Longae-Silben als einsilbige Versfüße behandeln (in Zeile 5 zweisilbig mit längerer Anfangsilbe), das Großornament in Zeile 1/4 nicht auf einen Halbtakt zusammenpressen und die Melodie generell nicht in ‚addierten Takteinheiten‘, sondern in größeren Proportionen – einschließlich ‚unmessbarer‘ Silbendauern – strukturieren.

⁸⁴ Zwischen dem Bipunctum des Hauptcorpus und der Longa des Nachtrags besteht allerdings ein auffälliger funktionaler Unterschied: Das Bipunctum erscheint ausschließlich an Verschlüssen, die Longa nur an Versanfängen. Folgerungen daraus möchte ich einstweilen nicht ableiten. Zum Bipunctum siehe auch Stackmann/Bertau (wie Anm. 19), Bd. 1, S. 221.

sen.⁸⁵ Die Feinrhythmik der Ligaturen, deren differenzierte Graphie das einzige Anliegen der klassischen Notation war, wird dagegen völlig vernachlässigt; sie hat sich bis in unsere Tage dem zeitmessenden Paradigma weitgehend entzogen – eine nicht zu unterschätzende moderne Denkbarriere bei der Wiedergewinnung der mittelalterlichen Liedrhythmik.⁸⁶

Zur feinrhythmischen Deutung des Nachtragsliedes gilt somit, abgesehen von der Longa, das zur Wizlav-Notation Gesagte. Während dort das egalisierte Notationsverständnis durch antikisierende Graphie verschleiert wird, tritt es im Nachtrag konkret zu Tage. Nichts aussagen lässt sich über die Vorlage, deren Tradition in diesem Fall (Rumelant von Sachsen) weiter zurückreichen könnte als bei Wizlav.

6. Vorlagen

Die Frage nach dem Informationsgehalt der Aufzeichnungen, d. h. praktisch: ihrer feinrhythmischen Deutbarkeit im Sinn des klassischen Systems, stellt sich nicht nur angesichts der drei Notationsstadien. Die Sachlage kompliziert sich dadurch, dass die Melodien offenbar aus anderen Notationen in die vorliegenden Quadratschriften übersetzt wurden. J ist die einzige deutsche Lied-Quelle vor 1400 mit Quadratnotation; alle übrigen zeigen Hufnagel-, Metzger, St. Galler Notationen o. ä.⁸⁷ Beim Wizlav-Notator wird der Übersetzungsvorgang im ersten Lied evident, wo er zunächst zwischen zwei Möglichkeiten schwankt. Beim Hauptnotator könnten die zahlreichen Korrekturen auf eine doppelte Stresssituation hinweisen, die ihm neben der Kopie der Tonhöhen und Silbenzuordnungen noch eine präzise Übersetzung in die komplizierte klassische Systematik abverlangt.

Die Vorlagenproblematik kann hier nur an einem Beispiel illustriert werden. Mit dem Basler Fragment (Ba)⁸⁸ ist uns ein Glücksfund überliefert: die nahezu identische Parallele einer kleinen Partie von J im Bruchstück einer (etwa gleichzeitigen?) Liederhandschrift, deren Melodien in deutscher Hufnagelnotation aufgezeichnet sind. Ba enthält drei Töne von Kelin (= J IV 1–15, foll. 16d–18d) sowie einen Ausschnitt aus dem Fegfeuer-Teil, der in J verloren gegangen ist. Während die drei Kelin-Melodien durch Beschneidung stark verstümmelt wurden, ist die Fegfeuer-Melodie vollständig erhalten.

⁸⁵ Ein ähnliches Schriftstadium zeigen französische Liedaufzeichnungen in ‚quasimensuraler‘ Notation, wie sie besonders zahlreich im Chansonnier Cangé (Trouvèrehandschrift O, F-Pn fr. 846, Ostfrankreich, gängige Datierung: ca. 1300) vorliegen. Auch dort betrifft der mensurale Einfluss nur Einzeltöne. Der Notator experimentiert mit dem Longazeichen, dessen Cauda rechts abwärts in unterschiedlichen Längen auftritt. Bisweilen scheint eine annähernde Proportionalität mit nichtcaudierten Simples angedeutet zu sein. Die Ligaturen bleiben von Mensuralismen unberührt, im Unterschied zur Quadratreihen-Notation von J zeigen sie jedoch die traditionellen Gestalten und transportieren wohl weitgehend noch deren klassische feinrhythmische Bedeutung. – Da ‚strenge‘, konsequent mathematische Mensuralisierung dem einstimmigen Lied stets unangemessen bleibt, zeigen Liednotationen auch in den folgenden Jahrhunderten meist quasimensurale Experimentalformen.

⁸⁶ Vgl. Lug, „Die Erfindung“.

⁸⁷ Wenn ich recht sehe, enthält sonst nur noch das Melker Fragment (dreifach gemischte Notation) quadratische Elemente; siehe Stackmann/Bertau (wie Anm. 19), Bd. 1, S. 146–148, sowie Zeichentabelle am Ende von Bd. 1.

⁸⁸ CH-Bu N.I.3, 145. Monographie: Wolfgang von Wangenheim, *Das Basler Fragment einer mittelhochdeutsch-niederdeutschen Liederhandschrift und sein Spruchdichter-Repertoire (Kelin, Fegfeuer)*, Bern/Frankfurt am Main 1972. Faksimile: Beilage zu Tervooren/Müller sowie Anhang bei Wangenheim (die Fegfeuer-Melodie ist hier etwas besser lesbar).



Abb. 14: Kelin IV 1 (Schluss): Basler Fragment und Jenaer Liederhandschrift

J und Ba sind so weitgehend identisch, dass man eine gemeinsame Vorlage vermutet hat.⁸⁹ Die Gegenüberstellung in Abb. 14 zeigt im ersten Liedfragment sogar eine identische Zeilenanordnung. Geht man davon aus, dass die Überlieferung von Spruchdichtungs-Melodien normalerweise in deutscher Notation erfolgte, dann ergibt sich: Der Ba-Notator hat die Vorlage kopiert, der J-Notator hat sie übersetzt. Eventuell haben auch beide übersetzt, z. B. wenn die ‚deutsche‘ Vorlage stärkeren Metzger Einschlag o. ä. aufwies. Ob J und Ba auf eine unmittelbar gemeinsame Vorlage zurückgehen oder ob die Filiation Zwischenglieder enthielt, ist zunächst von untergeordneter Bedeutung. Im Detailvergleich lässt sich also, soweit es der erhaltene Zeichenvorrat von Ba erlaubt, eine präzise Konkordanz der Ba/J-Notationen erstellen.

Angesichts des fragmentarischen Bestands ist das Ergebnis etwas mager. Es klärt einige Grundprinzipien, wirft darüber hinaus aber verschiedene, einstweilen nicht zu beantwortende Fragen auf. Bedauerlich ist auch, dass auf den gemeinsamen Strecken weder Figuren mit Tonverdopplung noch Großornamente auftreten.

Insgesamt enthält das Basler Fragment 17 verschiedene Tonzeichen. Sechs davon erscheinen nur im Fegfeuer-Lied, für das die J-Parallele fehlt; von diesen sechs bleiben zwei auf Grund ihrer Singularität etwas unsicher.⁹⁰ Den restlichen elf Figuren entsprechen neun Zeichen in J. Einheitlich und unproblematisch ist die Konkordanz bei:

⁸⁹ Vgl. Tervooren/Müller, S. 5. Einzelvergleiche (ohne eindeutige Stellungnahme zur Filiation): Wangenheim, S. 18–29.

⁹⁰ 1_{liq} , 0_{liq} ? Hierzu sowie zur dreifachen Porrectus-Gestalt gleich. Unproblematisch erscheint das (hypothetische) J-Äquivalent zu 4.1 (vier Mal in Ba); siehe J-Zeichenbaum, Abb. 8.

0		
3		
4.3		
4.33		
6		
9		

Ein komplizierter Befund ergibt sich hingegen für die Clivis (1). Ba zeigt vier verschiedene Zeichen für die absteigende Zweitonverbindung, die in J sämtlich durch das Standardzeichen repräsentiert werden:

a)		}	
b)			
c)			
d)			

Meinen alle vier Zeichen dieselbe Singfigur, verfuhr also der Ba- (bzw. der Vorlagen-)Notator graphisch nach dem Prinzip ‚variatio delectat‘? So könnte es der J-Notator – falls seine Vorlage in dieser Weise differenziert war – ausgelegt und vereinheitlichend übersetzt haben. Die Figuren a (Metzer Clivis-Typ) und b bzw. c (St. Galler Typ) koexistieren allerdings in deutschen Notationen häufig, z. B. im Münsterschen Fragment sowie in noch wesentlich späteren Handschriften.⁹¹ Graphische Beliebigkeit wird damit als Erklärung sehr zweifelhaft. Soweit ich sehe, ist die Frage nach einem beabsichtigten Bedeutungsunterschied von der bisherigen Paläographie noch nicht gestellt, zumindest nicht beantwortet worden.

Meinte eines der Zeichen eventuell die Figur mit langem Vorschlag (5), die in der französischen Notation durch Anfangs-Bipunktierung wiedergegeben wurde? Falls ja: War dem J-Notator (bzw. dessen Vorläufer) die korrekte Übersetzung unbekannt, oder hielt er sie für überflüssig? Das komplette Fehlen der Figur 5 im Zeichenbaum von J lässt es dringlich erscheinen, dieser Spur künftig nachzugehen.

Weiterhin: Machte der Ba-Notator einen ‚echten‘ Unterschied zwischen b- und c-Typ, oder entstand zumindest diese geringe graphische Differenz zufällig? In den Ba/J-Parallelstrecken erscheint b drei Mal (darunter ein Terzfall), c zwei Mal – gegenüber 15 Vorkommen von a (darunter 1 Quartfall). Die Frage stellt sich nochmals im Fegfeuer-Lied. Dort über-

⁹¹ Das Münstersche Fragment enthält je 12 a- und c-Typen. Auch Bertau hat „neben der einfachen Clivis eine Clivis bicephalica und eine Clivis longa“ sowie weitere Formen beobachtet (Stackmann/Bertau [wie Anm. 19], Bd. 1, S. 221, und Zeichentabelle am Ende von Bd. 1). Vgl. auch Bruno Stäblein, *Schriftbild der einstimmigen Musik* (= Musikgeschichte in Bildern, Bd. III, 4), Leipzig 1975, Abb. 72, 75, 77 (15./16. Jahrhundert, c-Typ hier meist in Kombinationen).

rascht zunächst, dass sämtliche 13 Cliven in der a-Graphie auftreten.⁹² Jedoch erscheint der Porrectus (7) analog in dreifacher Gestalt:

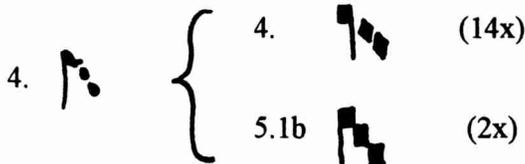


a b c

Besonders erstaunlich ist jedoch der d-Typ der Clivis: Er scheint – nach dem französischen System unmöglich – end-bipunktiert zu sein. Die tiefe Position direkt über dem Text⁹³ lässt auch die Erklärung zu, der Notator habe den gemeinten Ton nur verdeutlichen wollen. Da es sich jedoch um die Stollenend-Figur handelt, könnte der Notator durchaus die Markierung einer Sonderlänge beabsichtigt haben – sofern sein System End-Bipunktierungen zuließ. Leider gibt das Fragment hierzu keine weitere Information.

Allgemein erhebt sich damit die Frage nach der System-Kompatibilität der beiden Notationen. Praktisch brisant erscheint besonders der Aspekt der ‚Traditionsbewahrung‘: Transportiert Ba in genauer Kopie eine ältere Zeichenvielfalt, deren differenzierte Bedeutungen im 14. Jahrhundert nicht mehr verstanden wurden? Hat der J-Notator diese Vielfalt noch vorgefunden und nur partiell übersetzt? Oder waren einige Finessen bereits dem Normalisierungsbestreben eines unmittelbar vorangehenden Kopisten zum Opfer gefallen, sodass dem J-Notator nichts anderes übrig blieb, als die reduzierte Version zu übersetzen?

Die Situation kompliziert sich jedoch noch weiter, da auch der umgekehrte Fall auftritt; für ein Zeichen des Ba-Notators erscheinen zwei Äquivalente in J:



Drei Erklärungen kommen in Betracht: a) Die Vorlage enthielt durchweg den normalen Hufnagel-Climacus, Ba hat getreu kopiert. Der J-Notator (bzw. sein Vorgänger) glitt in zwei der 16 Vergleichsfälle⁹⁴ unbewusst in die Reihennotation ab oder verfuhr nach dem Prinzip ‚varietas delectat‘, ohne einen Bedeutungsunterschied zu meinen.⁹⁵ b) Vorlagensituation wie a); der J-Notator kannte jedoch den subtilen Klangunterschied der 4- und 5.1b-Familien genau, empfand die Vorlage als ungenügend und differenzierte die Einheits-Climaci der Vorlage bewusst nach eigenem musikalischem Empfinden bzw. nach seiner Kenntnis der Melodien. c) Die Vorlage – gleich ob in Hufnagel- oder einer anderen Notation – enthielt zwei verschiedene Zeichen. Der J-Notator übersetzte die Differenz genau, der Ba-Notator (bzw. sein Vorgänger) hielt sie für überflüssig und vereinheitlichte die beiden Figuren. Die über den konkreten Fall hinaus grundsätzliche Frage erfordert das Studium von Vergleichs-

⁹² Nur zwei zeigen den normalen Sekundschrift, die restlichen Terzfall. Eine davon scheint einen Liqueszenz-Anhang zu haben (1^{ba}, f. 4a X 7); mangels Vergleich bleibt dies jedoch fraglich.

⁹³ F. 2c, links oben, „vellet“.

⁹⁴ 16 Mal erscheint der Hufnagel-Climacus in den drei Kelin-Liedern (außerdem noch sechs Mal im Fegfeuer-Lied).

⁹⁵ Für den J-Notator scheint diese Erklärung wenig plausibel. Betrachtet man das gesamte Hauptcorpus, so kommt die Dreiquadrat-Figur 5.1b in insgesamt 17 Liedern vor (bisweilen ist außer dem ersten auch das zweite Quadrat caudiert). Eine solche Menge beliebiger Exkurse in die simplifizierte Notation würde zur sonstigen Genauigkeit des Hauptnotators schlecht passen.

handschriften (insbesondere wäre die Kompatibilität von Hufnagel-Systemen zu prüfen) und muss einstweilen unentschieden bleiben.

Welcher der beiden Notatoren (bzw. ein Vorgänger) eigenmächtig mit der Vorlage umgegangen ist, bleibt auch im Fall einer Plica brevis offen, außerdem bei einer Intervall-Differenz zwischen Ba und J.⁹⁶

7. Antworten und Fragen

Dass die Jenaer Liederhandschrift ‚zwei Quadratnotationen‘ und ein Zwischenstadium aufweist, stellt für die Forschung einen Glücksfall dar. Als drei eng zusammengehörige Momentaufnahmen im notationsgeschichtlichen Prozess betrachtet, erscheinen die Melodieaufzeichnungen nicht mehr monolithisch-hermetisch. Die ‚Mehrfachbelichtung‘ ergibt, ähnlich dem 3D-Effekt bei einem Stereo-Foto, ein plastisches Bild und erlaubt die präzise Hinterfragung konkreter Zeichen-Bedeutungs-Zusammenhänge, wo man sich sonst vielleicht mit allzu einfachen Antworten oder einem Nescio zufrieden gegeben hätte. Zunächst verhindert der Befund eine naiv-direkte Projektion des klassischen französischen Notationssystems auf J. Dies mag man bedauern, weil sich damit eine durchgängig exakte feinhrythmische Deutung der J-Melodien ergeben hätte. Zum ‚neutralen Rückzug‘ besteht jedoch kein Anlass, da das klassische System zumindest vom Hauptnotator weitgehend angewandt und offenbar auch verstanden wurde. Vielmehr besteht die Chance, Zweifelsfälle exakt einzugrenzen und im Licht der Mehrfachnotation zu befragen. Einige dieser Fälle lassen sich aus der Handschrift selbst klären; andere werden Zusatzforschungen an Vergleichshandschriften erfordern. Ich fasse die Charakteristika der drei Notatoren kurz zusammen.

Das jüngste Schriftstadium tritt uns im Eintrag des Nachtragsnotators entgegen: eine simplifizierte Reformnotation. Aufwärts wie abwärts werden Quadrate gereiht, Rauten sind verschwunden. Nicht nur die differenzierten Abwärtsgeschwindigkeiten des klassischen Systems, sondern auch dessen sonstige feinhrythmische Indikationen sind offenbar vergessen. Ob die Ligaturen noch irgendwelche Angaben zur ‚ornamentalen Geschwindigkeit‘ transportieren (eventuell per Usus), bleibt sehr fraglich. Als letztes Relikt der klassischen Notation erscheint eine Tonverdopplung, als erster Vorbote der ‚Moderne‘ eine quasimensurale Longa. Anhand des singulären Liedes lässt sich kaum Genaueres aussagen, für einiges kann die ‚Wizlav-Matrix‘ als Anhalt dienen.⁹⁷

Der Wizlav-Notator kennt beide Quadratschriften. Geläufiger ist ihm offenbar die rautenlose Reihennotation, entschieden hat er sich jedoch nach kurzem Zögern für eine antikisierende Graphie, die äußerlich ‚klassisch‘ erscheint. Als Matrix seines Notationsverständnisses fungiert dennoch im Wesentlichen die simplifizierte Reihenschrift. Immer-

⁹⁶ 0_{liq} steht in J f. 17d VII 4 (*Ich*), in Ba (f. 1d X 6) erscheint die nicht liqueszierte Simplex. Dass der Ba-Notator 0_{liq} kennt, könnte aus Ba f. 4a VII 7 (*kurtze*) hervorgehen. Intervalldifferenz zeigt der Schluss des ersten Kelin-Liedes (*tzoume*): *egd d* (Ba) / *egc c* (J), siehe Abb. 14. Die Quintfall-Figur tritt in J zuvor bereits zwei Mal in identischer Position auf, während diese Teile in Ba verloren sind.

⁹⁷ Die eventuelle Verwendung simplifizierter Tonschriften sollte generell für Vorlagen berücksichtigt werden, auch im Frankreich des 13. Jahrhunderts. Die überlieferten Sammlungen, deren Notatoren zweifellos die Feinheiten des klassischen Systems beherrschten, gehen auf heterogene Einzelaufzeichnungen zurück (meist Zweiliederblätter, vgl. Lug, *Der Chansonnier* [wie Anm. 10], D III 1). Nicht bei allen Erstaufzeichnungen kann vorausgesetzt werden, dass die Notatoren ‚Meister‘ waren; in manchen Fällen könnte die schriftliche Traditionskette auf einen unbeholfenen Ahnen zurückgehen. Genau genommen, lässt sich die Beherrschung des klassischen Systems (mit der Folge

hin begegnen dem Betrachter noch Tonverdopplungen, wenn auch nur in zwei Fallgruppen. Ebenso wenig wie der Nachtragsnotator differenziert er Abwärtsgeschwindigkeiten im Sinn des klassischen Systems; dass jener für fallende Bewegungen Quadrate verwendet, der Wizlav-Notator hingegen meist Rauten, bleibt ein äußerlicher Unterschied. Da er die unbekannte Vorlage sichtlich getreu zu übersetzen versucht hat, verlagert sich das Problem, in welchem Umfang noch feintrhythmische Relikte mittransportiert werden, auf diese. Verschiedene weitere Fragen (Fehlen der Figur 5 u. ä.) stellen sich ebenso beim Hauptnotator.

Der Hauptnotator verwendet das klassische französische System in fast makelloser Weise. Er hat Übung: Die Konstruktion ist korrekt, die Graphie konsistent, und er kennt die Feinheiten. 5.1a- und b-Familie treten in klassischer Weise parallel auf, neben den selbstverständlichen Rauten der 4-Familie. Tonverdopplungen erscheinen häufig und begegnen sogar an Zeichenanfängen. Allerdings ist – gerade weil der Notator Anfangs-Bipunktierungen kennt – das Fehlen der Charakterfigur 5 (vorn verlängerte Clivis) erstaunlich. Der Vergleich mit Ba bekräftigt den Verdacht, dass er das normale Clivis-Zeichen 1 entweder für die vereinheitlichende Übersetzung differenter Vorlagenfiguren benutzt oder – angesichts seiner sonstigen traditionsorientierten Präzision wahrscheinlicher – es schon in unspezifischer Funktion vorgefunden hat. Im letzteren Fall hätte bereits einer der Vorgänger ‚normalisiert‘, und die egalisierende Notationstendenz wäre auf diesem Weg partiell auf den Hauptnotator durchgeschlagen. Sein Zeichen 1 würde demnach auch eventuelle 5-Äquivalente der Vorlagentradition mitumfassen.

Generell stellt sich die Frage, in welchem Umfang die Aufzeichnungen des Hauptnotators durch einen feintrhythmisch neutralisierenden ‚Zeitgeist‘ beeinflusst sind, d. h. in welchem Verfallsstadium sich die Kenntnis der klassischen Systematik im Umfeld des entstehenden Codex befand. Vieles spricht dafür, dass der Hauptnotator bewusst gegen den Trend gearbeitet und eine ‚gute alte‘ Präzision angestrebt hat. Dies war ihm jedoch nur so weit möglich, wie die Vorlagen eine solche Präzision noch enthielten. 5- und 8-Äquivalente waren offenbar bereits verschwunden.⁹⁸ Ba wirft das Problem auf, inwieweit die Feindifferenzierung der 4- und 5.1-Familien in den Vorlagen noch existent war. Ob dem Hauptnotator bei der Notation von 5.1b-Zeichen (Quadratreihe abwärts) in raren Fällen⁹⁹ ein versehentlicher Abstecher in den Usus der Reformnotation unterlaufen ist, lässt sich nicht beantworten, sollte jedoch im Kontext des Notationsumbruchs als Frage präsent bleiben. Von diesen Ausnahmen abgesehen, kann für die Melodien des Hauptnotators davon ausgegangen werden, dass eine präzise feintrhythmische Deutung im Sinn des Zeichenbaums berechtigt und angemessen ist.

Dies erscheint vor allem wegen der z. T. langen Kopiertradition plausibel, die bei einigen Stücken (Bruder Werner) bis in die 1220er Jahre zurückreichen könnte. Insbesondere für die Erstaufzeichnungen ist daher anzunehmen, dass die zeittypischen feintrhythmischen Indikationen weitgehend verstanden und notiert wurden. Vermutlich waren die Vorlagen überpräziser feintrhythmischer Deutbarkeit) nur für die Vorlagen derjenigen Lieder definitiv konstatieren, in denen Feinheiten und Differenzierungen konkret in Erscheinung treten.

⁹⁸ Dass lange Vorschläge als ‚stilwidrig‘ galten, ist auszuschließen. Offenbar hielt man nur die Grenzziehung zu kurzen Vorschlägen für spitzfindig (in der Tat existiert ja ein mündliches Kontinuum) und überließ die Deutung der Normalfiguren 1 und 3 im Einzelfall dem Usus. Zu Zahlenverhältnissen in Frankreich s. u. Anm. 107.

⁹⁹ In Frage kommen allein die Figuren 5.1b (in 17 Liedern; unwahrscheinlich, s. o. Anm. 95), 5.121bb (Unicum f. 90d), 5.13b (in drei Liedern jeweils singular, in Wdh. stets Figur 4.3), 5.133b (Unicum f. 12d) und 7.21b (Unicum f. 24c, parallel zu Figur 7.1). Dass in Parallelzeilen (Wiederholungen) bisweilen das entsprechende Rautenzeichen auftritt, spricht nicht gegen die Setzung des Quadratzeichens als bewusster Bedeutungsvariante; derartige Fälle begegnen auch in Frankreich häufig.

wiegend in deutschen Tonschriften notiert.¹⁰⁰ Dringend müsste daher die Evolution der Hufnagelnotationen im 13. und 14. Jahrhundert erforscht werden, was nur in Zusammenarbeit mit der Choralforschung geleistet werden kann. Existierte eine Systematik von Hufnagel-Zeichen, die der französischen ähnlich, mit dieser kompatibel oder von ihr beeinflusst war? Wenn bei der Sichtung liturgischer Vergleichshandschriften eine nahe Schriftverwandte zu Ba ans Licht träte, wäre dies von besonderem Wert für die Notationsdeutung von J.

Nicht weniger interessant wären Erkenntnisse aus Choralquellen, die Aufschluss über Quadratnotationen in Deutschland geben. Wo und wann wurden solche verwendet? Lassen sich klassische und Reihungsnotationen auffinden? Gibt es Anzeichen für rhythmischen Verfall und stilistische Äqualisierung? Eine Sichtung der Quellen könnte auch nähere Rückschlüsse auf die Auftraggeber der Jenaer Liederhandschrift erbringen; einstweilen steht eine Erklärung noch aus, wieso der Codex als singuläre Ausnahme unter den deutschen Liedquellen für Quadratnotation konzipiert worden ist. Hat man größtmögliche Traditionstreue beabsichtigt und hielt unter diesem Aspekt die klassische Quadratschrift für die präziseste von allen existierenden Notationen? Wo hatte sich der Hauptnotator seine bemerkenswerte Routine erworben?

Zur Beantwortung dieser Fragen wäre eine genaue Datierung der Jenaer Handschrift hilfreich (traditionell: „um 1350“). Da die klassische Quadratnotation in Frankreich bereits gegen 1300 mit Mensuralismen durchsetzt wird, erscheint es wenig plausibel, dass ihre ältere, reine Form noch Jahrzehnte später als Modell für J fungiert haben könnte. Neuerdings bahnt sich auch in der Germanistik ein Auffassungswandel an, dem zufolge die Textschrift „eher noch ins erste Drittel als in die Mitte des 14. Jh.“ weist.¹⁰¹ Den aus dem Repertoirebestand ermittelbaren Terminus post quem hat man jedoch bisher nicht als Datierungs-Fundament genutzt.¹⁰² Der späteste im Stammteil vertretene Sängerdichter ist Frauenlob (Heinrich von Meißen, † 1318), von dem J nur Strophen der frühen und mittleren Schaffensphase enthält.¹⁰³ Zur Platzierung ist bemerkt worden, das Frauenlob-Corpus mute in J „wie ein ‚Eindringling‘ an“.¹⁰⁴ Nicht zuletzt indizieren die umfangreichen Randnachträge von 30 Strophen zum Langen Ton (foll. 103a–106a), dass die Überlieferung bei Redaktionsschluss noch in starker Bewe-

¹⁰⁰ Im Frühstadium eventuell in St. Galler Notation, aus der sich die Hufnagelschrift entwickelt hat. Soweit es sich um Aufzeichnungen in Metzger Notation handelte, ist deren direkte Kompatibilität mit der klassischen Quadratschrift durch die Untersuchungen am Chansonnier de St.-Germain, dem Chansonnier de l' Arsenal (K) und dem Chansonnier du Roi erwiesen.

¹⁰¹ Gisela Kornrumpf, Art. „Jenaer Liederhandschrift“, in: *Literatur-Lexikon*, hrsg. von Walther Killy, Bd. 6, München 1990, S. 93. „Vor 1330?“ bzw. „vielleicht um 1330“: Lothar Voetz in: *Codex Manesse*, hrsg. von Elmar Mittler und Wilfried Werner, Heidelberg 1988, S. 256 f. „Um 1330?“, *Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jahrhunderts*, hrsg. von Horst Brunner und Burghart Wachinger, Bd. 1, Tübingen 1994, S. 185 (so bereits Andreas Heusler 1925–29).

¹⁰² Man unterschätzt gern das Aktualitätsbewusstsein der mittelalterlichen Liedersammler. Die Analyse des Chansonnier de St.-Germain hat gezeigt, dass man dort bis zum unmittelbaren Redaktionsschluss neueste Lieder aufnahm; dabei stellte sich heraus, dass der Codex um ein bis zwei Generationen älter ist als bisher angenommen (Lug, *Der Chansonnier*, B IV).

¹⁰³ Burghart Wachinger, „Von der Jenaer zur Weimarer Liederhandschrift“, in: *Philologie als Kunswissenschaft*, Festschrift für Karl Stackmann, Göttingen 1987, S. 201 („frühere Schaffensperioden“, „eine Sammlung des jungen und mittleren Frauenlob“).

¹⁰⁴ Gisela Kornrumpf, „Konturen der Frauenlob-Überlieferung“, in: *Wolfram-Studien* 10 (1988), S. 47. Zum Umfang und Inhalt der Lücke vor fol. 103: Pickerodt-Uthleb, S. 230, 394 f., Stackmann/Bertau (wie Anm. 19), Bd. 1, S. 62, Wachinger, a. a. O., S. 194.

gung war.¹⁰⁵ Es erscheint demnach sinnvoll, eine mögliche Entstehung des Codex zu Frauenlobs Lebzeiten, eventuell sogar schon kurz vor 1300, kritisch zu prüfen.¹⁰⁶

Als Fazit dieses Arbeitsberichts ergibt sich eine viel versprechende Ausgangslage für eine Neuedition der Jena-Melodien. Die Notation des Hauptcorpus ist größtenteils bereits aus der codeximmanenten Systematik heraus präzise deutbar, ihre Feinrhythmik kann grundsätzlich im Sinn des klassischen Modells gelesen werden; dies war offenbar sogar die Intention der Auftraggeber. Einige Zeichen und Zeichenfamilien erfordern zusätzliche Untersuchungen, um den Einfluss des egalisierenden Umfeldes bestimmen zu können. Weniger günstig erscheint die Ausgangslage für den Wizlav-Teil und das Nachtragslied, deren Notation auf fortgeschrittene feinrhythmische Neutralisierung hindeutet. Zur Klärung von Unschärfebereichen und Eingrenzung von Zweifelsfällen sind insgesamt Vergleichsstudien zur deutschen Quadratschrift und den vermutlichen Vorlagen-Notationen erforderlich.¹⁰⁷ Hier könnte die Gregorianikforschung Wesentliches beitragen.

Zu großer Aufwand für ein paar Ornamente? Die mittelalterlichen Notatoren haben vieles dem Usus überlassen, also können auch wir uns ein bisschen Laissez-faire erlauben – so mag mancher denken. Doch ist der mittelalterliche Usus nicht mehr der unsere, und gerade die Wiedergewinnung der verklungenen Stilistik einschließlich ihrer Selbstverständlichkeiten und ihrer Grenzen sollte unser Anliegen sein; zumindest werden das die Aufführungspraktiker so empfinden, wenn sie ihre Sache ernst nehmen. Neben mündlicher Vokalität ist es vor allem mündliche Ornamentik, woran es bei

¹⁰⁵ Die Zusatzstrophen sind wohl recht bald nachgetragen worden (Stackmann/Bertau a. a. O.: „etwa gleichzeitig mit dem Hauptschreiber“). Als Erste erscheint die offenbar berühmte (siebenfach überlieferte) Strophe XXVII 24 (V, 1 bei Stackmann/Bertau), die der verlorene Anfangsteil also noch nicht enthalten hat; entstand sie erst kurz nach Redaktionsschluss? Weder im Grundstock noch in den Nachträgen finden sich die fünf Preisstrophen auf Waldemar von Brandenburg (*1290/1, reg. 1308–19), die auf das Rostocker Ritterfest von 1311 Bezug nehmen (Stackmann/Bertau, V, 13–17, mit Kommentar).

¹⁰⁶ Der Hauptschreiber beendet den Langen Ton mit sechs Preisstrophen (V, 7–12), die man auf der Basis von Frodewin Illert, *Beiträge zur Chronologie der historischen Sprüche Frauenlobs*, Halle 1922, und Ulrich Müller, *Untersuchungen zur politischen Lyrik des deutschen Mittelalters*, Göttingen 1974, „mit einiger Wahrscheinlichkeit auf etwa 1300/1302“ datiert (so Wachinger, a. a. O., S. 201, mit dem Zusatz: „Sicher jüngere Strophen gibt es in J nicht“). Müller selbst (S. 173–175) verengt den Zeitraum nicht in dieser Weise: Die Daten (vgl. hierzu auch Stackmann/Bertau, Bd. 2, S. 727–730, und Stackmann, „Redebluomen“, in: *Verbum et Signum*, Bd. 2, hrsg. von Hans Fromm usw., München 1975, S. 332, 341 f.) machen für die Preisstrophen-Gruppe nur den Terminus ad quem von 1302 plausibel (V, 10); als Terminus a quo ergibt sich jedoch 1290 (falls sich V, 9 auf Gerhard II. von Hoya bezieht). Die Regierungsdaten der übrigen Persönlichkeiten reichen in die 1250er bis 1270er Jahre zurück; Wizlav III. urkundet bereits ab 1283 mit dem Vater.

¹⁰⁷ Sobald das Bild der Vorlagen-Notationen, ihrer Evolution, Zeichenrepertoires und -systematiken Konturen gewonnen hat, werden sich nicht nur die allgemeinen Matrix-Bedingungen der J-Notation genau studieren lassen, von dieser Basis aus können auch Einzelrepertoires gezielt untersucht werden. Hier wäre zunächst das Alter der jeweiligen Autorentraditionen zu berücksichtigen und vermutliche Erstfassungen in den Kontext der Notationsentwicklung zu stellen. Da in der Überlieferungstradition neben Autorenrepertoires auch mit gemischten Sammlungen und Einzelaufzeichnungen zu rechnen ist, müssten zudem (was ohne großen Aufwand zu leisten ist) die Zeichenrepertoires der jeweils einzelnen Melodien auf signifikante Zusammenhänge hin untersucht werden. Durch Kombination beider Verfahren ließe sich das Verhältnis von notationstechnischer Präzision und Unschärfe der einzelnen Melodien genau einschätzen. Zur Konkretisierung egalisierter Figuren können Zahlenvergleiche mit der französischen Überlieferung beitragen. Ein Beispiel: Kurzer und langer Vorschlag bei der Clivis (Normalfigur 1, Ausnahmefigur 5) sind in J vereinheitlicht notiert; von welchem ungefähren Häufigkeitsverhältnis zwischen Regel- und Ausnahmezeichen soll man bei der praktischen Erarbeitung ausgehen? Der von allen französischen Handschriften wohl am exaktesten notierte Chansonnier de St.-Germain liefert die Zahlen 93:7 (1: 1516, 5: 116 Vorkommen). Für das Verhältnis des Climacus 4 zur retardierten Figur 5.1b ergibt sich 96:4 (4: 564, 5.1b: 25 Vorkommen) usw.; vgl. Lug, *Der Chansonnier*, C III 1–10 (zur Funktion der einzelnen Zeichen und ihrer Konstruktfiguren im metrisch-musikalischen Gefüge) sowie C III Anhang (Statistik).

bisherigen Versuchen oft mangelt. Im Übrigen bleibt auch für die wissenschaftliche Analyse gültig, was Jammers im eingangs zitierten Satz postuliert hat.¹⁰⁸

Hinsichtlich der Editionsform stellt sich die Frage, ob die ornamentalen Finessen überhaupt noch adäquat in einer traditionellen Transkription mit Kommentar schriftlich darstellbar sind. Wie soll lesbar werden, dass dieses Zeichen in jenem Fall, jenes Zeichen in diesem Fall klassisch oder unscharf zu deuten ist und welche Klanggestalten der jeweilige Unschärfegrad alternativ oder als Kontinuum zulässt? Es liegt nahe, sich dafür audiovisueller Möglichkeiten zu bedienen und der Schriftebene eine (ebenfalls kommentierte) akustische beizufügen. Die ursprünglich-mündlichen, schriftlich eingefrorenen Lieder wären im elektronisch-neumündlichen Medium wieder auf halbem Weg nach Hause. Eventuell würde das Verfahren sogar die Chance eröffnen, die resignierte Aufführungspraxis zurück ins Boot zu holen. Wie auch immer – die Melodien (und damit gleichfalls die Dichtungen) haben gute Aussichten, die ‚Fremde‘ zu verlassen und aus ihrem Schweigen herauszutreten.

¹⁰⁸ S. oben mit Anm. 4. Nüchterne Abstinenz von klanglicher Konkretisierung hat oft etwas Unehrlisches. Es ist bekannt, dass die virtuelle Klanglandschaft im inneren Ohr des ‚bloßen Wissenschaftlers‘ schon manche Theoriebildung entscheidender geprägt hat als scheinbar objektive Befunde.

„Dare un honesto & santo trattenimento à tutte le sorti di persone“:

Didaktisches Prinzip und Musikalisierung des Gebets in einem italienischen Andachtsbuch von 1608

von Linda Maria Koldau, Bonn

„[Und ich fragte] unter anderem eine gewisse Margarita Chiappa, ob sie das *Gebet der Santa Marta* kenne, und als sie sagte, daß sie es auswendig wisse, schrieb ich es auf und gab es meinem Vater, der es einige Tage darauf druckte.“¹

Nur im Ausnahmefall ist das Volksgut vergangener Jahrhunderte in unverfälschter Form überliefert worden, so dass die wenigen erhaltenen Zeugnisse als besonders wertvolle Dokumente für einen Einblick in vergessene Traditionen erscheinen. Im Folgenden soll ein solches Dokument, ein italienisches Andachtsbuch aus dem Jahr 1608, vorgestellt werden, wobei das besondere Augenmerk seiner dezidiert didaktischen Anlage und der „Musikalisierung“ des privaten Gebets um 1600 gilt.

Die Worte, mit denen der Verleger Francesco Gadaldini 1594 vor der Inquisition den Druck seines Andachtsbüchleins *Oratione di S. Marta* rechtfertigte, lassen uns heute ahnen, wie tief in Italien die Frömmigkeit im Leben des Einzelnen verwurzelt war.

¹ Francesco Gadaldini (1594): „[...] et io [...] andai dimandando, et fra le altre ad una Margarita Chiappa, se saveva l'oratione di S. Marta, et dicendomi che la sapeva à mente io la pigliai in scritto di mia mano et la diedi à mio padre, qual da lì alcuni giorni la stampo [...]“; zit. n. Lorenzo Baldacchini, *Bibliografia delle stampe popolari religiose del XVI–XVII secolo* (= *Biblioteconomia e Bibliografia Saggi e Studi* 13), Florenz 1980, S. 8.

Gebete wie das der Santa Marta gehörten zum selbstverständlichen Repertoire mündlicher Tradition, und die große Nachfrage nach neuer Literatur zur privaten Andacht machte sie zum äußerst lohnenden Gegenstand für Druck und Verkauf. Tatsächlich gehören religiöse Drucke (Theologie, liturgische Texte und Erbauungsliteratur) im 16. Jahrhundert zu den führenden Produkten auf dem Markt der Druckerzeugnisse, wobei die „stampe religiose popolari“ einen beträchtlichen Anteil der religiösen Literatur ausmachen.²

Eine beträchtliche Anzahl dieser Drucke schlägt dabei die Brücke zur Musik: Zahlreiche Sammlungen mit Andachtsliteratur enthalten Melodien zu den religiösen Gedichten, traditionelle und auch neukomponierte Lauden, die einstimmig oder auch in primär homophoner Mehrstimmigkeit zu singen sind. Tatsächlich entstammen diese Lauden einer literarischen, musikalischen, vor allem aber auch pädagogischen Frömmigkeitstradition, die sich bis ins Mittelalter zurückverfolgen lässt, im Italien des ausgehenden 16. Jahrhunderts jedoch im Zuge des tridentinischen Reformgeistes durch eine tatkräftig betriebene Erneuerung des religiösen Lebens dezidiert gefördert wurde und so im Alltag der religiösen Institutionen und ihrer Angehörigen aus allen sozialen Schichten bald eine zentrale Stellung einnahm:³ Die Lauden dienten der Erbauung und der Lehre, man sang sie in den Oratorien und zur privaten Andacht, während der „esercizi spirituali“ wie zur persönlichen „ricreazione“, während Prozessionen und missionarischen Freiluft-Veranstaltungen, selbst bei den Krankenbesuchen und anderen karitativen Aktivitäten der religiösen Bruderschaften.

Das bemerkenswerteste und umfassendste Zeugnis dieser „tradizione laudistica“ erschien 1608 in Neapel: die *Lodi, et canzonette spirituali* (Neapel 1608; RISM 1608⁴, I-Bc D.96), ein kleinformatiges Andachtsbuch (13,5×7,2cm) von fast 500 Seiten Umfang mit einer reichen Sammlung an geistlichen Gedichten, die zu dreistimmigen Laude gesungen werden können.⁴ Vor dem Hintergrund der italienischen, speziell der neapolitanischen Frömmigkeitskultur um 1600 fügt sich jeder Aspekt dieser Anthologie, vom Titel über die „Avvertimenti“ des Herausgebers Tarquinio Longo, die 329 Dichtungen und ihre „arie“ bis hin zum italienischen Kurzkatechismus im Anhang, zu einem reichen Mosaik, in dem sichtbar wird, wie tief Laudendichtung und -gesang in das tägliche Leben besonders der unteren Bevölkerungsschichten integriert waren.

² Zur Verbreitung religiöser Erbauungsliteratur im 16. und 17. Jahrhundert vgl. Baldacchini, S. 7–11. Eine Übersicht der bevorzugten Themen in der Produktion der führenden Drucker in Florenz und Venedig findet sich bei Tim Carter, „Music-Printing in Late Sixteenth-Century and Early Seventeenth-Century Florence: Giorgio Marescotti and Zanobi Pignoni“, in: *EMH* 9 (1989), S. 34.

³ Grundlegende Studien zur italienischen Laude stammen von Francesco Liuzzi, *La lauda e i primordi della melodia italiana*, 2 Bde., Rom 1935; Piero Damilano, „La lauda filippina, espressione religiosa popolare del rinascimento“, in: *Musica sacra* 1 (1956), S. 13–16, 74–84, 112–120; Francesco Luisi, *Laudario giustiniano*, Venedig 1985. Zum religiösen und musikalischen Kontext der Laude im späten 16. und frühen 17. Jahrhundert vgl. Giancarlo Rostirolla, „La musica a Roma al tempo del Baronio: l'Oratorio e la produzione laudistica in ambiente romano“, in: *Baronio e l'arte. Atti del Convegno internazionale di Studi, Sora 1984, Sora 1985*, S. 571–798; ders., „Aspetti di vita musicale religiosa nella chiesa e negli Oratori dei Padri Filippini e Gesuiti di Napoli a cavaliere tra Cinque e Seicento. Con particolare riguardo alla tradizione laudistica“, in: *La musica a Napoli durante il Seicento. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Napoli 1985*, hrsg. von Domenico Antonio D'Alessandro und Agostino Ziino (= *Miscellanea musicologica* 2), Rom 1987, S. 643–704; und Domenico Alaleona, *Storia dell'Oratorio Musicale in Italia*, Mailand 1945.

⁴ Der Herausgeber Tarquinio Longo bezeichnet in seiner Sammlung die Gedichte ungeachtet ihrer Form und ihres Versmaßes als „Lodi“, während die dreistimmigen Villanellen im Titel als „Canzonette“, innerhalb der Anthologie jedoch durchgehend als „Arie“ aufgeführt sind. Formal handelt es sich um Villanellen bzw. mehrstimmige Lauden des ausgehenden 16. Jahrhunderts.

Giancarlo Rostirolla hat Tarquinio Longos *Lodi, et canzonette spirituali* als „eine der kolossalsten Anthologien von „laude spirituali,, die je gedruckt wurde“ bereits beschrieben und in bewundernswerter Quellenarbeit in ihren neapolitanischen Kontext eingeordnet.⁵ Im vorliegenden Aufsatz soll es darum gehen, drei Aspekte näher zu untersuchen, auf die Rostirolla nur am Rande bzw. gar nicht eingehen konnte: Tarquinio Longos „didaktisches Prinzip“, das die Anlage seiner *Lodi, et canzonette spirituali* vom Titel bis ins kleinste Detail bestimmt, die musikalische Faktur der „Arie“ und Longos außergewöhnlich strenge Einstellung zum Verfahren der Kontrafaktur, schließlich die allumfassende musikalische Unterlegung des Katechismus mit einfachen Melodieformeln.

1. Die Anlage der Anthologie und ihr neapolitanischer Kontext

Schon im Titel verrät der Herausgeber und Drucker Tarquinio Longo seine Zielsetzung bei der Veröffentlichung der *Lodi, et canzonette spirituali*: „um sie nicht nur zur ehrsamten Unterhaltung der Seele zu lesen, sondern sie auch zu singen, entweder privat jeder für sich, oder öffentlich in den Kirchen, Oratorien und im katechetischen Unterricht.“⁶ Fällt hier schon der selbstverständliche Gebrauch solcher Andachtsmusik sowohl im privaten Rahmen als auch in den Kirchen auf, so zeugen Longos ausführliches, vierteiliges Vorwort und schließlich der vielfältige Inhalt dieses Büchleins von der zentralen Rolle der Laude in der didaktische Arbeit der Oratorianer und Bruderschaften sowie von der selbstverständlichen Einbindung dieser Lieder und Gedichte in den italienischen Alltag um 1600. Daß es sich hier nicht um „Kunst“ für eine kleine Elite handelt, bezeugen schließlich die 20 „Arie antiche“ im Anhang: Die „gewissen, allgemein bekannten und einstimmigen Arie, die man auswendig weiß und die einfachen Leuten besser gefallen und mehr Freude machen,“⁷ finden sich in den Laudensammlungen des 16. und 17. Jahrhunderts in ganz Italien – es handelt sich also um geistliches, allgemein bekanntes Volksgut.

Longos Anthologie geistlicher Gedichte, einfacher Gesangssätze und liturgischer Texte ist wie folgt angelegt:⁸

Einführung:

„Avvertimento Primo: Del fine, e scopo di questo Libro“ (3–9)

„Avvertimento Secondo“ (Erläuterung der Gattung „Lode“ und ihrer Übereinstimmung mit griechischen bzw. lateinischen Versformen, 9–13)

„Avvertimento Terzo“ (Erläuterung der Anlage der „Lodi“ in verschiedene „Maniere“, 13–20)

„Avvertimento Quarto“ (Quellenangabe der anthologisierten „Lodi“, 20–24)

⁵ Rostirolla, „Aspetti di vita musicale religiosa“, S. 643–704.

⁶ „Per poter non solo leggersi ad honesto diporto dell’Anima: ma ancora cantarsi ò priuatamente da ciascuno, ò in publico nelle Chiese, Oratorij, & Dottrine.“ Alle Zitate stammen aus dem Exemplar der *Lodi, et canzonette spirituali*, das sich heute im Civico Museo in Bologna (I-Bc) unter der Signatur D.96 befindet.

⁷ „[...] certe Arie communi, & consonanze, che si sanno à mente, più gustano, & diletano alla gente commune [...]“ (S. 5). „consonanze“ ist hier mit „einstimmig“ übersetzt: Longo bezieht sich auf den einfachen, entweder einstimmigen oder dreistimmig-parallel verlaufenden Satz der „Arie antiche“ (s. u. Abschnitt 4).

⁸ In Klammern sind die Seitenzahlen angegeben. Das Buch ist bis zur letzten „Maniera“ durchgehend paginiert (Vorder- und Rückseite, keine Folioseiten); die Indices ab S. 408 enthalten keine Seitenzahlen, die beiden Anhänge hingegen beginnen jeweils wieder mit einer neuen Paginierung.

Hauptteil:

insgesamt 329 Lodi (geistliche Gedichte), kategorisiert in 31 „Maniere“ (Versmaße und Gedichtsformen) mit teils sehr ausführlichen Erläuterungen zum Aufbau, dazu 20 „Arie“ (dreistimmige Liedsätze), jeweils eine oder zwei zu jeder „Maniera“ zugeordnet und zu Beginn jeder „Maniera“ abgedruckt (25–408)

Indices:

„Tavola Prima delle Lodi“ (alphabetische Auflistung der „Lodi“ mit Angabe der Seitenzahl)

„Tavola seconda: Hinni, Orationi, & altre cose latine, voltate in verso“ (alphabetische Auflistung von 17 lateinischen Gesängen, die sich unter den „Lodi“ befinden, mit Angabe der Seitenzahl)

„Tavola terza: Delle Feste, & Solennità, che in queste Lodi si celebrano“ (Auflistung der verschiedenen Feste im Kirchenjahr [Christus, Maria, Heilige], zu denen die einzelnen „Lodi“ passen)

„Tavola quarta: D'altre Materie, che nelle Lodi si contengono“ (gewissermaßen eine Konkordanz zu den „Lodi“ [geistliche Stichworte mit zahlreichen, teils mehrfachen Seitenangaben])

„Tavola quinta: Dell'Arie per ciascuna Maniera di Lodi“ (Auflistung der „Arie“ zu den verschiedenen „Maniere“ mit Angabe der Seitenzahl, außerdem „Arie Antiche, che sono al fin del Libro“)

„Il Fine“ (Angabe Verlag, Ort und Jahr, Nachtrag mit einer zuvor vergessenen „Lode della Maniera“ XVII. und Errata)

1. Anhang mit neuer Seitenzählung:

20 „Arie Antiche“: zu einigen der „Lodi“ zu singen, deren Strophen aus zwei, drei oder vier Versen bestehen (1–24)

2. Anhang mit neuer Seitenzählung:

„Litanie Ad poscenda Sanctorum suffragia.“ (1–7)

„Litanie Beatæ Mariæ Virginis. Quæ in Sancta Domo Lauretana recitari solent.“ (8–9)

3 Arie: „Aria I per le Litanie de' Santi. Cauata dal Missale“ (10–11); „Aria II. per le Litanie de' Santi.“ (12–13) und „Aria III. Per le Litanie della Madonna“ (14)

„Compendio delle cose più necessarie della Dottrina Christiana.“ (S. 15, dann keine weiteren Seitenzahlen)

„Parte prima“ (zentrale Gebete und Aussagen der katholischen Liturgie, in Latein und Italienisch, zum Singen gedacht)

„Seconda parte“ (katholischer Kurzkatechismus mit zentralen theologischen Lehrsätzen in Italienisch)

13 „Toni per cantar le Prose della Dottrina“ (einstimmige Gesangsformeln, einzelnen Satzabschnitten und Wörtern der Prosatexte zugeordnet)

Der Inhalt der *Lodi, et canzonette spirituali* geht somit weit über eine Anthologie von Gedichten und dazugehörigen Liedsätzen hinaus. Vielmehr will Longo dem Leser gewissermaßen ein Handbuch für die katholische Andachtsübung im Hausgebrauch bieten: Die Indices ermöglichen eine Zusammenstellung der Gedichte und Melodien ganz dem jeweiligen Feiertag entsprechend, und die Anhänge bieten die einfachen, überwiegend einstimmigen „Arie antiche“ sowie eine Art Kurzkatechismus mit den wichtigsten Texten und Lehrsätzen christlicher (katholischer) Lehre in italienischer Sprache, sowie einstimmigen Gesangsformeln, auf die diese Texte zu singen sind.

Daß die *Lodi, et canzonette spirituali* ausgerechnet in Neapel erschienen, ist keineswegs ein Zufall. Vielmehr bildet die intensive, alle Schichten erfassende Laienreligiosität in dieser Stadt das Fundament für Longos umfassende Sammlung der zeitgenössischen Erbauungsliteratur. Bereits im Titel klingt dieser Hintergrund an: Mit den „Chiese, Oratorij, & Dottrine“ bezieht Longo sich auf die Versammlungsstätten und das rege Wirken der Oratorianer des Filippo Neri, der zahlreichen anderen religiösen Vereinigungen (Congregazioni) und schließlich auch der Jesuiten in Neapel.⁹ Dabei kamen die wichtigsten Impulse von der Casa dei Girolamini, der neapolitanischen Bruderschaft des Filippo Neri, die 1586 durch den gezielten Einsatz römischer Missionare in Neapel gegründet wurde und umgehend ihre eigene Kirche und ein Netzwerk an liturgischen, devotionalen, katechetischen und karitativen Aktivitäten aufbaute. Eine Schlüsselfigur ist hier der römische Pater Giovenale Ancina, der sich – selbst Sänger,

⁹ Zur folgenden Skizze der Laienreligiosität in Neapel vgl. Rostirolla, „Aspetti di vita musicale religiosa“, S. 643–666.

Komponist und Dichter – während seines über zehnjährigen Aufenthaltes in Neapel intensiv für die musikalische Gestaltung von Liturgie und Andacht einsetzte.¹⁰ Sowohl die mehrstimmige Musik als auch der Gregorianische Gesang und das umfangreiche Laudenrepertoire wurden in vielfältiger Weise und ganz offen für die Mission eingesetzt: In den Berichten Ancinas und seiner Mitstreiter ist vom „Anlocken“ des Volks durch die Musik die Rede,¹¹ die Lauden dienten als unverzichtbares Mittel in der Katechese, zur Intensivierung der „*esercizi spirituali*“ und den Padri als Zerstreuung in ihrer knapp bemessenen Freizeit. Eine stadtbekanntes Sensation müssen die österlichen Missions-einsätze der Oratorianer im Freien gewesen sein, die ohne den allgegenwärtigen „*canto de' laudi spirituali*“ nicht denkbar gewesen wären: Die Lauden zogen das Volk an, dienten zur Einstimmung und als Zwischenspiel zwischen den Predigten; beschlossen wurde die Veranstaltung mit gemeinsamem Psalmengesang.¹²

Auch der alle Schichten und Altersstufen erfassende Charakter dieser Aktivitäten wird in den zeitgenössischen Berichten immer wieder hervorgehoben: Die „*esercizi*“ und „*spettacoli spirituali*“ sind – in bewußter Abgrenzung zu den weltlichen Vergnügungen – für „*tutto il Popolo senza eccezione di persona*“ gedacht, wobei auch die Anwesenheit von Frauen regelmäßig erwähnt wird.¹³ Ein gezieltes Erfassen der Gesamtbevölkerung zeichnet sich auch bei den verschiedenen *Congregazioni* Neapels ab, die bereits Ende des 15. Jahrhunderts entstanden: Die fünf bedeutendsten Bruderschaften vereinen Adel und Bürger, Geistliche, Handwerker und Händler, Jugendliche, Kinder, geistig Behinderte und Rechtsstudenten; durch ihr karitatives Wirken werden Randkreise der Bevölkerung erreicht.

Vor diesem Hintergrund erklärt sich Tarquinio Longos Bestreben, mit den *Lodi, et canzonette spirituali* allen Kreisen Neapels – auch den wenig Gebildeten, den Kindern und den Frauen – einen Sammelband der beliebten Laudendichtungen und -melodien zur Verfügung zu stellen. Dabei scheint der Verleger jedoch das zentrale, pädagogisch ausgerichtete Vorgehen der *Congregazioni* stärker verinnerlicht zu haben als seine Kollegen: Obwohl in den Jahrzehnten um 1600 zahlreiche Laudensammlungen erschienen, die den *Lodi, et canzonette spirituali* inhaltlich durchaus ähneln, hebt sich Longos Anthologie nicht nur durch ihren unübertroffenen Umfang hervor, sondern auch durch ein dezidiert didaktisches Prinzip, das die Anlage der Sammlung auf mehreren Ebenen bestimmt.

2. Didaktisches Prinzip: Die vier „*Avvertimenti*“ und die 31 „*Maniere*“

Longos Ziel, den neapolitanischen Gläubigen ein umfassendes Handbuch an frommen Gedichten und Liedern, gewissermaßen für jede Lebenslage, zur Verfügung zu stellen,

¹⁰ Dank seiner Beziehungen zu Komponisten an Höfen und Kirchen in ganz Italien führte Ancina mehrstimmige geistliche Musik wie auch das Laudenrepertoire aus Rom und Norditalien in Neapel ein, vgl. ebd. S. 649 f. Zu Padre Giovanale Ancina vgl. Piero Damilano, *Giovenale Ancina musicista filippino (1545–1604)*, Florenz 1956 und Rostirolla, „La musica a Roma al tempo del Baronio“ (wie Anm. 3), S. 618–639.

¹¹ „Et per più allettarlo [il popolo dei fedeli] se introdusse [a similitudine della Casa di Roma] che tutti li giorni festivi si celebrasse messa cantata con canto fermo ecclesiastico et il Vespro con l'uno et l'altro canto fermo e figurato.“ (zitiert nach Rostirolla, „Aspetti di vita musicale religiosa“, S. 656).

¹² Vgl. die Beschreibung einer ähnlichen Veranstaltung 1615 in Rom, ebd. S. 661.

¹³ Ebd. S. 656 und 658.

spiegelt sich unmittelbar in der Anlage der Sammlung mit ihren ausführlichen Erläuterungen in den vier „Avvertimenti“ wider, die sich innerhalb der Anthologie dann in Bezug auf besondere Gedichtformen und Metren fortsetzen, vor allem aber auch in der singulären Anordnung der Gedichte in 31 „Maniere“, die selbst dem gänzlich unerfahrenen Leser ein sicheres System bietet, zu jeder beliebigen Dichtungsart eine Melodie zu finden.

Diese didaktische Zielsetzung wird in den vier „Avvertimenti“ programmatisch erläutert. Im „Avvertimento Primo“ stellt Longo zunächst sein Kriterium der Auswahl vor: Angeregt durch die Bitte vieler, die eine Zusammenstellung der in Neapel vielfach kursierenden „Lodi, ò Canzoni“ wünschten,¹⁴ hat Longo bewusst Literatur und Musik von mittlerer Stilhöhe ausgesucht und teils auch bearbeitet, damit „sie nicht nur von den einfachen, wenig gebildeten Leuten gesungen und verstanden werden können, sondern auch von Kindern und den Frauen selbst“.¹⁵ Einerseits beruft er sich im Vermeiden der Extreme nachdrücklich auf das antike Ideal des Maßhaltens, andererseits ist seine Auswahl einfacher Literatur und Musik vor allem pragmatisch motiviert. So sei auch die Musik bewusst einfach gehalten; die dreistimmigen Villanellen könnten auch auf zwei Stimmen oder sogar einfach nur auf die Melodiestimme allein reduziert werden. Für die „persone poco intendenti della musica“ hat er im Anhang schließlich eine Anzahl allgemein bekannter und beliebter Melodien veröffentlicht.

Mit dem „Avvertimento Secondo“ fügt Longo einen längeren Diskurs über Metrik und Dichtungsformen ein,¹⁶ in dem er die Lauda zunächst durch ihre „Abstammung“ von der griechischen und lateinischen Lyrik nobilitiert, andererseits auch die Terminologie innerhalb seiner Sammlung rechtfertigt.¹⁷ Von dieser demonstrativ gelehrten Diskussion kehrt Longo dann im „Avvertimento Terzo“ zur praktischen Anwendung zurück: Hier erläutert er seine – in den Gedichtsammlungen dieser Zeit einzigartige – Anordnung in „Maniere“. Die Abfolge der Gedichte und der dazugehörigen „Arie“ richtet sich rein schematisch nach der Anzahl der Verse pro Strophe und der Silben pro Vers, wobei Longo zwischen „versi intieri“ (Elfsilbern) und „rotti“ (weniger als elf Silben, meist sieben oder acht) unterscheidet. So steigt mit der Ordnungszahl der „Maniera“ die Komplexität der Gedichtformen, von Gedichten mit zweizeiligen Strophen zu je fünf Silben bis hin zur „Maniera Trentesimaprima“ mit vierzeiligen Strophen, deren zweiter und vierter Vers Siebensilber sind. Zu den meisten der „Maniere“ ist je eine „Aria“ abgedruckt, mitunter auch zwei, mitunter aber auch gar keine, wobei Longo gelegentlich darauf ver-

¹⁴ „[...] desiderandosi da molti vna raccolta di Lodi, ò Canzoni Spirituali, in varij libri disperse, per potersi non solo leggere per diporto dell'anima da ciascuno in priuato; ma ancora & da gli stessi priuatamente cantarsi, & anco in publico nelle Dottrine, che in questa Christianiss. Città di Napoli vediamo tanto, & con tanto frutto cresciute; ò pure anco nelle Sacre Chiese, & Oratorij“ (S. 3).

¹⁵ „[...] si potessero facilmente, & cantare, & intendere non solo dalla gente commune di poche lettere; ma anco da' fanciulli, & dalle donne stesse [...]“ (S. 4).

¹⁶ Wie weit dieser Diskurs über die griechischen und lateinischen Ursprünge der Gattung „Lode“ auf Longo selbst zurückgeht, ist nicht ganz klar: Zumindest innerhalb der Sammlung zitiert er bei der ausführlichen Erläuterung der „Maniera quintadecima“ einen „vago discorso“, der wie einige andere Erläuterungen in der Anthologie von einem „virtuoso, & dotto giouane Gioseppo Serra“ stammen (S. 195). Rostirolla bezeichnet den „Avvertimento Secondo“ ohne weiteren Kommentar als „un trattato di versificazione di Vincenzo Ferro“ (Rostirolla, „Aspetti di vita musicale religiosa“, S. 671).

¹⁷ So stamme der Terminus „lauda“ von „lode“ (Lob) und somit von den griechischen Hymnen ab; andererseits bevorzugte er den Begriff „canzonetta“ für eine kleinere, weniger erhabene Form der petrarkischen Canzone (S. 9–13, vgl. dazu Rostirolla, „Aspetti di vita musicale religiosa“, S. 671–674).

weist, die Gedichte könnten auch zur „Aria“ einer anderen „Maniera“ mit passendem Metrum gesungen werden. Die Strophen der für diese Sammlung ausgewählten Gedichte gehen nicht über vier Zeilen hinaus; Longo kündigt jedoch eine „Seconda“ und sogar eine „Terza Parte“ seiner Anthologie an, die dann komplexere Dichtungsformen wie die Ballata, Madrigale, Sonette, Capitoli oder sogar Sestinen enthalten sollen.¹⁸

Longo betont dabei mit eigenen Worten seine didaktische Zielsetzung: Sein schematisches Vorgehen soll die Unterschiede zwischen den einzelnen Formen möglichst augenfällig darlegen. Vor allem geht es ihm aber darum, dass möglichst viele Gedichte gleicher formaler Anlage – und zwar nicht nur die von ihm gesammelten – zu einer einzigen Melodie gesungen werden können: „Denn auf diese Art werden wir mit einer Aria allen Dichtungen und Lodi der gleichen Maniera gerecht, da sie sich alle auf diese eine Aria singen lassen; und jeder, der ein [geistliches] Gedicht verfasst hat, wird sofort in diesem Buch die Aria finden, auf die man es singen kann.“¹⁹

Dieser universale Anspruch erhält im „Avvertimento Quarto“ seine reale Grundlage: Longo zählt hier – ebenfalls ein Unikum in den Anthologien dieser Zeit – die literarischen Quellen auf, aus denen er die geistlichen Gedichte entlehnt hat und die er auch innerhalb der Anthologie genau kenntlich macht (jede der geistlichen Dichtungen ist mit einem Buchstaben als Hinweis auf die Herkunft versehen).²⁰ Erlauben die sieben Quellen heute eine Rekonstruktion der gedruckten Laudenproduktion in Neapel um 1600,²¹ so boten sie dem damaligen Leser die praktische Möglichkeit, das bereits vorhandene Repertoire den „Maniere“ in Longos Veröffentlichung zuzuordnen und so bei Bedarf auch musikalisch auszuführen. Wie sehr sich die *Lodi, et canzonette spirituali* dabei in den Kontext der neapolitanischen Oratorien, aber auch in die Laudenproduktion ihrer Zeit einpassen, zeigt sich dabei vor allem an den letzten zwei Quellen, zwei Musikdrucken mit geistlichen Canzonetten, auf die Longo als Alternative zu den von ihm abgedruckten Liedsätzen verweist. Der *Tempio armonico* (Rom 1599) stammt von Padre Ancina, der ja im Neapel des ausgehenden 16. Jahrhunderts als Missionar der römischen Oratorianer, speziell auch als Verfechter der geistlichen Musik, eine der prominentesten Gestalten war. Sein *Tempio armonico* ist der erste Teil eines – nie vollendeten – Projekts, ein umfassende, mehrbändige Sammlung der Philippinischen Lauden herauszugeben. Der vorliegende erste Band ist eine reichhaltige

¹⁸ Allerdings enthält auch die vorliegende „Prima parte“ durchaus komplexere Formen wie Sannazoros „Lamentatione sopra il corpo morto del Redentore“ in „terza rima“ (dementsprechend der „Maniera quinta“ mit dreizeiligen Strophen zu je elf Silben zugeordnet) oder das Sonett „Il pietoso Giesu, pendendo in Croce“, das mit seiner Strophenform von zwei Elfsilbern und einem Siebensilber der „Maniera Settima“ angehört.

¹⁹ „[...] perche in tal modo con un'Aria di Musica sodisfacciamo à tutte le Compositioni, & Lodi dell'istessa Maniera, che tutte con un'istessa Aria posson cantarsi; & ciascuno che harà fatta qualche Canzonetta [= Dichtung], trovi subito in questo libro l'Aria, in che possa cantarla [...]“ (S. 19).

²⁰ Dem „mittleren“ Anspruch seiner Sammlung entsprechend, hat Longo nur wenige Gedichte von hoher literarischer Qualität aufgenommen: Jeweils eine „Lode“ stammt von Jacopo Sannazaro, Torquato Tasso und Gabriello Chiabrera. Vom renommierten geistlichen Dichter Angelo Grillo hat Longo dagegen mehrere seiner *Pietosi affetti* übernommen, betont dabei aber seine bewusste Zurückhaltung in der Integration dieser „Edelsteine“ („[...] delle cui vaghe, & pie compositioni habbiamo voluto, come di gemme, ornar questo libro [...]“ [S. 20]), zumal Grillos *Pietosi affetti* nur wenige strophische Gedichte enthalten, die für Longos Gesangbuch geeignet wären.

²¹ Vgl. Rostirolla, „Aspetti di vita musicale religiosa“, S. 674–681, wo die von Longo nur fragmentarisch angegebenen Quellen identifiziert und um zusätzliche, bei Longo nicht genannte Quellen ergänzt werden. Zudem gibt Rostirolla alle identifizierbaren Konkordanzstellen mit fünfzehn Laudarien an, die zwischen 1563 und 1609 in Rom, Neapel und einigen norditalienischen Städten erschienen, und kommt schließlich zum Schluß, daß nur fünfzehn der 329 „laudi nuove“ sind (vgl. ebd., S. 684–688).

Anthologie dreistimmiger Villanellen, die allesamt Maria und ihren zahlreichen Kirchenfesten gewidmet sind und die von 35 Komponisten des ausgehenden 16. Jahrhunderts, vorwiegend aus dem Umkreis Roms, stammen (Näheres dazu unten).²² Die *Ghirlanda di Canzonette spirituali* (laut Longo herausgegeben von Vincenzo und Alessandro Vincenti) hingegen scheint nicht mehr erhalten zu sein.²³

Ganz im Dienste der katholischen Lehre stehen schließlich auch die Anhänge der *Lodi, et canzonette spirituali*. Die Integration eines „Compendio delle cose più necessarie della Dottrina Christiana“ vollendet den enzyklopädischen Charakter dieser Sammlung für die Andachtsübung, da Longo so in einem Band literarische und musikalische Erbauung mit kirchlicher Lehre vereint, wie sie zu dieser Zeit ebenfalls in unzähligen „Dottrine“ erschien und verbreitet wurde.

Wie ein Leitmotiv zieht sich somit Longos didaktische Zielsetzung durch seine gänzlich auf Eingängigkeit, leichte Handhabung und vielseitige Verwendbarkeit angelegte Anthologie. Er wendet sich bewusst an das einfache Volk, besonders auch an diejenigen Personenkreise, die nur selten mit dem gedruckten Wort zu tun hatten. Allein das kleine Format der *Lodi, et canzonette spirituali* weist sie als Andachtsbüchlein aus, das man immer bei sich tragen und bei jeder Art von frommer Übung einsetzen kann.²⁴ Der zweite Anhang mit den zentralen Gebeten und Lehrsätzen der katholischen Kirche in italienischer Übersetzung gibt diesem Buch den Charakter eines allseitig verwendbaren Kurzkatechismus – wobei Longo nachdrücklich darauf achtet, dass in den ausgewählten Gedichten und Canzonetten der „diletto“ nicht zu kurz kommt. Sein Ziel ist letzten Endes eine Art frommer Unterhaltung, die sowohl dem Lob Gottes als auch der Erbauung des Einzelnen zu Gute kommt.²⁵

3. Die „Arie“ und Longos Ablehnung der Kontrafaktur

Die Inhalte der Gedichte bieten die gesamte Vielfalt der Andachtsliteratur um 1600, wie sie sich besonders auch im Laudenrepertoire findet: Kreuzigungsszenen, Paraphrasen liturgischer Texte, Marienlieder, Ermahnungen zur Umkehr, meditative Betrachtungen

²² Ein Exemplar des *Tempio armonico della Beatissima Vergine N.S. fabricatoli per opra del R. P. Giouenale A. P. della Congreg. dell'Oratorio, Prima Parte à Tre uoci stampata in Roma da Nicolò Mutij*, 1599 ist heute noch in Bologna erhalten (I-Bc R.275). Zur römischen Congregazione dell'Oratorio, in deren Kontext diese Sammlung entstand, vgl. Arnaldo Morelli, *Il Tempio armonico. Musica nell'Oratorio dei Filippini in Roma (1575–1705)* (= *Analecta musicologica* 27), Laaber 1991.

²³ In *RISM* findet sich im Zeitraum von 1570 bis 1608 kein Druck mit einem solchen Titel. Überraschend ist Longos Angabe, die Sammlung sei von Vincenzo und Alessandro Vincenti herausgegeben, denn noch bis zehn Jahre nach dem Erscheinen der *Lodi, et canzonette spirituali* leitete Giacomo Vincenti (der Vater von Vincenzo und Alessandro) den Verlag und ist bis dahin im Allgemeinen auf den Drucken als Herausgeber angegeben.

²⁴ Dass die Grenzen zwischen streng liturgischer, paraliturgischer und außerliturgischer Musik offenbar recht durchlässig waren, wird in Longos ausführlichem Titel ebenso deutlich wie in zahlreichen anderen Sammlungen mit volkssprachlicher geistlicher Musik dieser Zeit, die Hinweise auf das Singen geistlicher Madrigale und Canzonetten in der Kirche enthalten. Vgl. etwa Simone Verovios Widmung zu der Anthologie *Canzonette Spirituali a. 3. voci* (Rom 1599): „[...] con pensiero, che ascoltandole mentre ella [Widmungsträger Vincenzo Gonzaga] visiterà le chiese antiche de' gloriosi Martiri, si accrescano fiamme al suo animo acceso di celeste amore“, oder Aquilino Coppinis Hinweis, seine geistlichen Kontrafakturen von Claudio Monteverdis Madrigalen seien zum Singen im Mailänder Dom bestimmt (in der Widmung seiner *Musica tolta da i madrigali di Claudio Monteverde* [1607] an Kardinal Federico Borromeo schreibt er: „[...] ac iis verbis expressi [die Kompositionen der „herausragenden Komponisten“], quae fortasse non sine iucunditate ad Dei gloriam possint in isto Templo tuo quandoque audiri.“).

²⁵ „[...] dare vn'honesto & santo trattenimento à tutte le sorti di persone, che à guisa del Santo Rè Dauid cantando queste Canzoni, intendano insieme & lodare il lor Creatore, & ricrear se stessi.“ (S. 4).

und immer wieder Dialoge zwischen der Seele und verschiedensten allegorischen und geistlichen Gesprächspartnern. Wie in vielen geistlichen Drucken dieser Zeit sind die einzelnen Gedichte mit einem kurzen, zusammenfassenden Motto überschrieben, das dem Leser gleichsam eine Regieanweisung für die folgende Andacht gibt.

Während die literarischen Quellen stets verzeichnet sind, gibt Longo nicht die Quellen oder Komponisten der zwanzig „Arie“ an, die den verschiedenen „Maniere“ zugeordnet sind. Es handelt sich um dreistimmige, vorwiegend homophone Lauden, wie sie ab dem späten 15. Jahrhundert Verbreitung fanden und bis weit über das 17. Jahrhundert hinaus in Gebrauch blieben.²⁶ Charakteristisch ist die durchgehende Einfachheit dieser kurzen Sätze: Die musikalischen Phrasen sind kurz und einprägsam, richten sich ganz nach den Textzeilen und werden oft auf anderer Stufe wiederholt. So entstehen kleine Sätze von insgesamt nicht mehr als etwa 14 Takten mit der Form A-A' oder A-B (jeweils wiederholt), wobei der B-Teil gelegentlich in kürzere, einander entsprechende Phrasen unterteilt ist. Die rasche, durchweg syllabische Deklamation in kleinen, oft repetitiven Notenwerten trägt zur Einprägsamkeit der kurzen Melodien bei. Die meisten der „Arie“ sind in tiefer Chiavette geschlüsselt (Violin-, Sopran- und Baritonschlüssel) einige jedoch auch mit zwei Sopran- und einem Bass-Schlüssel. Die Sätze in Chiavette müssen heruntertransponiert werden, da der Canto primo bisweilen bis zum *a*“ reicht; ansonsten bleibt der Ambitus der Sopranstimmen auf eine Oktave begrenzt und bewegt sich überwiegend im Rahmen einer Quinte. Im homorhythmischen Satz sind die beiden Sopranstimmen meist in Terzen gekoppelt; es gibt jedoch auch „Arie“ mit kleinen Ansätzen zur Imitation, die dann wieder in den homophonen Satz mündet. Dass diese komplexere Satzweise für den Drucker offenbar ungewöhnlich war, zeigen die zahlreichen Fehler in diesen „Arie“: Pausen fehlen oder sind falsch gesetzt, so dass die Stimmen miteinander dissonieren oder unterschiedlich enden. Ansonsten ist der Satz – aus der Sicht der Kontrapunktlehre Zarlinos – jedoch korrekt, ganz im Gegensatz zu den zahlreichen Parallelfortschreitungen in den „Arie antiche“ (s. u.).

Auffällig sind Harmonik und Akkordverbindungen der rein diatonischen Sätze, deren Klanglichkeit eindeutig dem 16. Jahrhundert angehört. Acht der zwanzig „Arie“ stehen ohne Vorzeichen, die restlichen haben ein *b* vorgezeichnet, wobei sechs davon in *F*, fünf in *g* und eine in *d* stehen. Allerdings sind Anfangs- und Endklang der „Arie“ keineswegs immer gleich: „Arie“, die mit einem *C*- oder einem *F*-Klang beginnen, enden durchaus auch mit einer Kadenz auf *a*. Wiederholte Abschnitte sind häufig eine Quinte hoch- oder heruntertransponiert. Die Akkordfolgen mit ihren abrupten Wechseln von Dur- und Moll-Klängen und die stereotypen 3-4-3-Klauseln im Canto secondo sorgen für einen ausgeprägt modalen Charakter.

²⁶ Tatsächlich kann man davon ausgehen, dass das populäre Laudenrepertoire noch im 19., wenn nicht sogar im 20. Jahrhundert gesungen wurde: Roberto Bellarminos *Dottrina christiana breve*, der wichtigste Kurzkatechismus mit zehn musikalisch notierten Lauden, wurde seit 1624 bis 1872 mindestens zwölfmal aufgelegt. Vgl. Antonio Lovato, „Il Barbarigo e l'insegnamento della musica sacra a Padova“, in: *Gregorio Barbarigo patrizio veneto, vescovo e cardinale nella tarda Controriforma (1625–1697). Atti del convegno di studi Padova 1996*, hrsg. von Liliana Billanovich und Pierantonio Gios, Padua 1999, S. 582 ff. – Die Incipits aller „Arie“ („nuove“ und „antiche“) sowie der drei Litaneien in Longos *Lodi, et canzonette spirituali* sind bei Rostirolla, „Aspetti di vita musicale religiosa“, S. 700–704 abgedruckt.

Zwar ist in dieser einfachen Satzart für strophische Dichtung kein individueller Textausdruck zu erwarten, doch gibt es zumindest Ansätze einer emphatischen Vertonungsweise in den „Arie“ 17, 18 und 19, die mit nachdrücklichen Aufforderungen bzw. der Anrufung Mariae in gleichsam exordialen Halben beginnen:

Aria XVII. per le Lodi

Vie - ni, vie-ni a bru - giar - mi il co - re, vi - va fiam - ma d'Amo - re, e sciogli in

Aria XVIII. per le Lodi

Fre - na, fren' il de - sio che ti tras - por - ta, a - ni-ma, e vol - gi il pie -

Aria XIX. per le Lodi

Non sò tant'ond'in mare, quan - te io spar - ger vor - rei la - gnime ama - re. Ver - gin che col tuo pian - to l'al - ma

Notenbeispiel 1: Beginn der „Arie“ 17, 18 und 19 (Spartierung)

Laien mögen manche dieser Sätze, besonders die kurzen imitatorischen Passagen in rascher Achtelbewegung als schwierig empfunden haben, sodass Longos Alternativangebot der „Arie antiche“ – deren Druckqualität auch erheblich besser ist – sicherlich genutzt wurde.

Um die Unterhaltung jedoch zu einem „honesto & santo trattenimento“ zu machen, sah sich Longo genötigt, einige der ausgewählten Dichtungen und Canzonetten zu bearbeiten. So hat er einige Gedichte aufgenommen, die ihm an sich „assai buone, & deuote“ erschienen und die allgemein beliebt sind; um der „più purgate orecchie“ seines Zielpublikums willen hat er jedoch den einen oder anderen Vers gestrichen. Überraschend ist hierbei Longos unnachgiebige Einstellung zur Kontrafaktur: Seiner Ansicht nach ändert die Umwandlung eines weltlichen Werks in ein geistliches keineswegs seinen profanen, verderblichen Charakter. Die Kontrafaktur lehnt er nachdrücklich ab: Ihr profaner Kern sei schädlich für zarte Kinder und junge Damen, entweihe heilige

Stätten und verführe die Gläubigen. Seine Argumente stammen aus dem Alten Testament und den Schriften der Kirchenväter: Gott habe seinem Volk Israel verboten, heidnische Beute an sich zu nehmen, da sie zur Sünde verleite. So sei die Übertragung von weltlichen Canzoni und Arien in den geistlichen Bereich gewissermaßen ein Opfer, das zum Himmel stinkt:

„Wenn man daher ähnliche [sinnlich-weltliche] Canzoni oder Arie in geistliche umwandeln will, so scheint es nicht nur, als wolle man Gott Schweinefleisch opfern [Longo bezieht sich hier auf sein vorübergehendes alttestamentarisches Argument, Gott lehne unreine und heidnische Güter als Opfer ab], sondern auch, wie man so sagt, wie das Kandieren einer Zwiebel – so sehr man sie auch kandiert, sie stinkt doch noch immer.“²⁷

Angesichts der Beliebtheit der Kontrafaktur und ihres nicht geringen „missionarischen“ Werts – immerhin zirkulierten beliebte weltliche Werke immer wieder auch in geistlicher, gewissermaßen also „geläuterter“ Version – erstaunt die Ablehnung Longos. Während literarische Kontrafakturen vehement als „Verbesserung“ oder sogar als „Erlösung“ des weltlichen Originals gerechtfertigt wurden – und das selbst bei einem Werk von der Autorität des *Canzoniere* von Petrarca –,²⁸ besteht gerade das gängige Laudenrepertoire von seinen Anfängen an zu einem erheblichen Teil aus „travestimenti spirituali“, was in größter Selbstverständlichkeit durch den Zusatz „cantasi come“ und den Namen der entsprechenden weltlichen Melodie angezeigt wird.²⁹ Und gerade bei den Oratorianern in Neapel fand sich der in dieser Zeit engagierteste Advokat für die „spiritualizzazione“ der „verderbten“ weltlichen Lieder: Padre Giovenale Ancina setzt sich in seinen Briefen und Vorreden ausdrücklich für eine Reinigung der beliebten weltlichen Lieder durch Textsubstitution ein. So ist sein *Tempio armonico* Frucht seiner Bemühungen, das „ansteckende Übel und verpestende Gift der verfluchten, profanen, obszönen, lüsternen und schmutzigen Canzoni“ auszumerzen und ihre Melodien mit „ehrbaren, hingebungsvollen und heiligen“ Worten zu unterlegen, um so „Tausende sündiger und armseliger Seelen“ vor dem „Abgrund ewiger Verdammnis“ zu retten.³⁰ In der Tat muß man davon ausgehen, dass es sich bei den Beiträgen bekannter Madrigalisten um Kontrafakturen ihrer weltlichen Villanellen handelt.³¹ Im

²⁷ „Onde il volere simili Canzoni, o Arie spiritualizare, par non solo che sia in vn certo modo, come volere à Dio sacrificare il porco; ma anco, come dir si suole, vn confettar la cipolla, che molto che si confetti, pur sempre puzza.“ (S. 8).

²⁸ Girolamo Malipiero rechtfertigt seine „spiritualizzazione“ von Petrarcas *Canzoniere* (*Il Petrarca spirituale*, Venedig 1536) in einem ausführlichen fiktiven Dialog, in dem der seit Jahrhunderten ruheloze Petrarca ihm den göttlichen Auftrag gibt, seinen *Canzoniere* zu „korrigieren“, damit der *Canzoniere* spirituale den Menschen nunmehr „utile & profitteuole“ sei. Crisippo Selva hingegen respektiert in seiner *Scielta delle Rime Amoroze Del Sig. Torquato Tasso, Fatta Spirituale* (Modena 1611) das Original in größerem Maße; dennoch verwandelt erst seine „spiritualizzazione“ die „lascive nature, e sembianze“ von Tassos Dichtungen in „morali, e sante“, wie sie Gott wohlgefällig sind. Zu den verschiedenen Rechtfertigungen des Kontrafaktur-Verfahrens vgl. Linda Maria Koldau, „Contraveleno spirituale, salutare, presentaneo, efficace, & sicuro“: Die Kontrafaktur in der Literatur und der Musik des Cinque- und Seicento“, in: *Kongressbericht Como 1999*, hrsg. von Alberto Colzani, Andrea Luppi und Maurizio Padoan (im Druck).

²⁹ Vgl. dazu Rostirolla, „Aspetti di vita musicale religiosa“ (wie Anm. 3), S. 644 f. und ders., „La musica a Roma al tempo del Baronio“, S. 657–662, sowie Damilano, *Giovenale Ancina musicista filippino (1545–1604)* (wie Anm. 10), S. 42–49.

³⁰ „[...] pretendo smorbar l'Italia o Roma almeno dalla contagiosa peste et pestifero veneno delle maledette canzoni profane, obscene, lascive et sporche per cui si conducono le migliaia di anime peccatrici et miserabili al profondo baratro infernale [...], so der Wortlaut in Ancinas Widmung des *Tempio armonico* an Girolama Colonna.

³¹ So konnte Luca Marenzios „Pietosa querela della Madre Santissima: Ahimé pur s'avicina“ kürzlich als kombinierte Kontrafaktur der Villanellen „Filli ama Tirsi“ und „Ahimé qual empia sorte“ aus seinem *Quarto und Quinto libro delle villanelle a tre voci* (beide Venedig 1587) identifiziert werden; vgl. Linda Maria Koldau, „Marenzio spirituale: The Sacred Italian Music by Luca Marenzio“, in: *Rivista internazionale di musica sacra* 21 (2000), S. 1–55.

Gegensatz zu Tarquinio Longo betrachtet Ancina nur die profanen Texte als verderblich für das Publikum, so dass das Übel bereits durch die textliche Substitution gebannt ist.³²

Im Vergleich zu den Äußerungen seiner Zeitgenossen – so andere Herausgeber es überhaupt für nötig halten, das Kontrafakturverfahren zu rechtfertigen – erscheint Longos Einstellung als einmalig: Der verderbliche Einfluß liege nicht im – schon geänderten – Text, sondern in der Musik selbst. So bietet er das „mutar aria“ als Lösung an, wo der Verdacht auf eine weltliche Vorlage besteht:

„Denn der hässliche Dämon kommt nicht aus den Worten, die in gute und ehrenwerte abgeändert sind, sondern von der Aria, die von Anfang an einem schlechten Gegenstand gewidmet ist. Wenn diese Aria geändert wird, kann das unschuldige Vorstellungsvermögen nicht durch eine gleichsam [weltlich] infizierte Aria beleidigt werden.“³³

Leider erläutert Longo nicht näher, was genau er unter dem „mutar aria“ versteht, welche Aspekte der Musik er also konkret als „infiziert“ ansieht. Offensichtlich genügt ihm jedoch schon eine geringfügige Abwandlung des Originals, die nicht den – von ihm ja ebenfalls beabsichtigten – Unterhaltungswert schmälert. Das zumindest lässt die „Aria I“ vermuten: Gleich an der exponierten ersten Stelle der geistlichen Gesänge erscheint ausgerechnet eine Variante von Giovanni Giacomo Gastoldis Ballo „A lieta vita“ – natürlich als fromme Version mit einem Text der Jesusminne versehen.

Offenbar genügte diese geringfügige Änderung von Gastoldis europaweit bekanntem Tanzlied³⁴ schon dem Anspruch einer „Läuterung“ des profanen Originals. Dennoch bleibt Tarquinio Longos Überzeugung, die Musik habe einen vom Text völlig unabhängigen Charakter und Einfluss auf den Zuhörer, ebenso bemerkenswert wie seine nachdrückliche Ablehnung der Kontrafaktur in einer Zeit, da man mit größter Selbstverständlichkeit weltliche Werke ins Geistliche übertrug, um Klerikern wie Laien gleichermaßen Erbauung und „diletto“ zu bieten.

4. Musikalisierung des Gebets: Die Arie antiche³⁵ und die Toni per cantar le Prose della Dottrina

Bei den zwanzig „allgemein bekannten und einstimmigen Arie, die man auswendig weiß“ im Anhang der *Lodi, et canzonette spirituali* handelt es sich um nichts anderes als altbekannte italienische Lauden, wie sie in unzähligen Drucken des ausgehenden 16.

³² In dieser Auffassung stimmt Ancina mit Aquilino Coppini überein, der in den Vorreden zu seinen Monteverdi-Kontrafakturen ebenfalls das Konzept einer textlichen Läuterung vertritt. Vgl. Sabine Ehrmann, „Ad Religionem ergo referatur Musica: Monteverdi-Kontrafakturen bei Aquilino Coppini“, in: *Claudio Monteverdi und die Folgen. Bericht über das internationale Symposium Detmold 1993*, hrsg. von Silke Leopold und Joachim Steinheuer, Kassel 1998, S. 325–338 sowie Koldau, „Kontrafaktur“ (wie Anm. 28).

³³ „Perchè portandosi il brutto fantasma non dalle parole, che in buone, & honeste trouiam mutate, ma dall'aria, applicata dalla sua prima origine à cattiuu materia, se l'aria si muti, non potrà, quasi d'aria infetta, l'honesta imaginazione essere offesa.“ (S. 8 f.).

³⁴ Dieser Ballo war allerdings schon zu Ende des 16. Jahrhunderts so beliebt, daß er auch nördlich der Alpen – mit einem deutschen geistlichen Text versehen, ins Kirchenlied-Repertoire aufgenommen wurde.

³⁵ Die ersten 15 „Arie“ sind als Ersatzmelodien für diejenigen „Arie“ gedacht, die im Hauptteil unmittelbar den „Maniere“ zugeordnet sind. Beim Abdrucken der letzten fünf „Arie“ dachte Longo dagegen schon an die im Vorwort angekündigte „Seconda Parte“ seiner Sammlung: Diese einstimmigen Melodien sind für „Lodi“ gedacht, deren Strophen mehr als vier Zeilen haben; es handelt sich dementsprechend um etwas längere, aber nicht unbedingt komplexere Gesänge, da die musikalischen Phrasen zum fortlaufenden Text meist nur wiederholt werden.

Aria I. per le Lodi
CANTO PRIMO.

io ia & amo re, fen te il mio
co re, Gie sù di letto, nel
vago al petto: quando io ti
guardo mi struggo & ardo, ò
fanciullino, almo e di uino.

CANTO SECONDO.

io ia & amo re fente il mio
co re, Giesà di letto, nel
vago

Della I. Maniera. 27

vago aspetto: quando io ti
guardo mi struggo & ardo, ò
fanciullino, almo e di uino.
BASSO.

io ia & a mo re fente il mio
co re, Gie sù di letto, nel
vago al petto: quando io ti
guardo mi struggo & ardo, ò
fanciulli no almo e di uino.
BASSO.

Notenbeispiel 2: „Aria I“. (Faksimile)³⁶

und frühen 17. Jahrhunderts kursierten.³⁷ Fünf der zwanzig „Arie antiche“ sind dreistimmig für zwei Canti und Basso gesetzt. Auffällig ist die Anordnung der Stimmen in dreien dieser Liedsätze: Die drei Stimmen gehen über eine Doppelseite hinaus, so dass eine Aufführung allein aus einem Exemplar der *Lodi, et canzonette spirituali* nicht möglich ist – was allerdings auch schon auf Grund des kleinen Formats naheliegt.³⁸

³⁶ Übertragung bei Rostirolla, „Aspetti di vita musicale religiosa“ (wie Anm. 3), S. 704.

³⁷ Zu den Konkordanzien siehe Rostirolla, „Aspetti di vita musicale religiosa“, S. 691–694 und Lovato (wie Anm. 26), S. 596–613. Dabei erscheint die gleiche Melodie – gemäß dem Prinzip der vielseitigen Verwendung – durchaus auch mit anderer Textierung.

³⁸ In den vorliegenden fünf Sätzen fällt zudem das geradezu penetrante Auftreten von Quintparallelen auf. Zwar ist dies charakteristisch für die mehrstimmig ausgeführte Laude, doch mag sich ihre Häufung auch aus der neapolitanischen Herkunft der *Lodi, et canzonette spirituali* erklären. Eine spezifisch neapolitanische Tradition geistlicher Pastoralen könnte auch in der Auszeichnung der „Aria II“ als „Pastorale à tre Voci“ anklingen (wobei die drei Stimmen auch hier häufig in parallelen Dreiklängen fortschreiten). Longos Anmerkung „Et serve per tutte le lodi della

Bei den einstimmigen Liedern (Canto, vorwiegend mit Sopran-, gelegentlich aber auch Violinschlüssel notiert) handelt es sich um sehr schlichte Melodien mit geringem, tiefelegenem Ambitus (nur in einem der dreistimmigen Sätze erreicht die Oberstimme einmal das zweigestrichene *f*). Bevorzugt werden der ionische, dorische und der mixolydische Modus, der sich allerdings auf Grund des eingeschränkten Ambitus nicht vom ionischen unterscheidet. Die diatonische Melodik und der Rhythmus sind durchweg einfach gehalten; die häufigen Tonrepetitionen und der karge Klang lassen vermuten, daß hier dreistimmige akkordische Sätze auf die Oberstimme reduziert wurden. Einfache Liedformen (AB, AABA) herrschen vor. Die Melodien bestehen zum großen Teil aus „plappernden“ Tonrepetitionen und wiederkehrenden Formeln, und die Rhythmen der einzelnen Zeilen sind oft identisch. Dadurch sind viele der „Arie“ untereinander sehr ähnlich:

Aria IV.



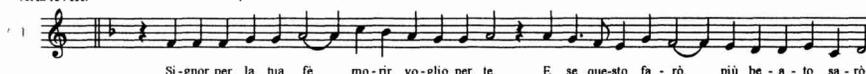
Piè del du-ro sas-so o-ve-se-pol-to fùl suo dol-ce ma-e stro, anzi il suo co-re

Aria VII.



Giù per la ma-la vi-a l'a-ni-ma no-stra va: Sel-la non ha so-cor-so pre-sto mor-ta sa-rà.

Aria XVIII.



Si-gnor per la tua fè mo-ri-r vo-glio per te. E se que-sto fa-rò, più be-a-to sa-rò,

Aria XIX.



Je-su som-mo con-for-to tu sei tut-to il mio amo-re, e'l mio be-a-to por-to, e'l san-to Re-den-to-re

Notenbeispiel 3: „Arie antiche“ 4, 7, 18 und 19 (Spartierung)

Einige dieser „Arie“ erinnern in ihrer Einfachheit und Kürze daran, dass Longo in seinem Vorwort besonders auch die „fanciulli“ berücksichtigt, die in den neapolitanischen Congregazioni unterrichtet wurden. So wendet sich die „Aria X“. „Giovannetti con fervore“ unmittelbar an die Jugend, während die „Aria VIII“. „Sù, sù, sù“ zum eifrigen Studium der religiösen Unterweisung aufruft:³⁹

Maniera quinta, spetialmente per le pastorali“ (Anhang 1, S. 2) weist auf eine selbstverständliche Präsenz der Pastorale im geistlichen Bereich hin – ganz im Gegensatz zu Crisippo Selvas fast zeitgleich erschienenen *Scielta delle Rime Amorse Del Sig. Torquato Tasso, Fatta Spirituale* (1611), in denen der Herausgeber Francesco Ugeri gerade die Pastorale als diejenige Dichtungsart bezeichnet, die am allerwenigsten zu einer Übersetzung ins Geistliche geeignet ist.

³⁹ Daß man diese formelhaften Lieder schnell auswendig wusste, ist offensichtlich. Wie die Melodien des Genfer Psalters scheinen diese „Arie“ wie gemacht für den Gemeindegesang: Die zuweilen extrem kurzen Melodiezeilen kehren häufig wieder, beginnen oft mit einer Pause zum Luftholen, enden mit langen Noten und kommen mit ihrem geringen Ambitus und den einfachen Rhythmen ungeschulten Sängern entgegen.

TONI per cantar le Prose della Dottrina.

I. II. III.
Ie sus V nicum Iotredo

IV. V.
Adueni at. Crea torent

VI. VIII.
pecca to ribus Benedicta tu

IX. VII.
La Santif sima Tri nita: Heterzo di

X. XI.
Credo in Deum Da nobis hodie,

XII. XIII.
Et dimitte nobis sicut & nos dimittimus

DISCHIARAZIONE.

1. Il Primo tuono è per le parole di due sillabe.
2. Il secondo, per le trisillabe, che han l'accento nell'antepenultima.
3. Per le trisillabe con l'accento nella penultima.
4. Per le quadrisillabe con l'accento nell'antepenultima.
5. Per le quadrisillabe con l'accento nella penultima.
6. Per quelle di cinque sillabe con l'accento nell'antepenultima.
7. Per le quadrisillabe con l'accento graue all'ultima.
8. Per quelle di cinque sillabe con l'accento graue all'ultima.
9. Per quelle di sei, o più sillabe, con l'accento graue all'ultima.
10. Per quelle di cinque con l'accento nella penultima.
11. Per quelle di sei con l'accento nell'antepenultima.
12. Per quelle di sei, o più sillabe con l'accento nella penultima.
13. Per quelle di sei, o più sillabe con l'accento nell'antepenultima.

FINE.

Notenbeispiel 5: „Toni per cantar le Prose della Dottrina“ (Faksimile)

mit dem Akzent auf der vorletzten Silbe“) muss mitunter durch zusätzliche Töne erweitert werden, um alle Silben unterzubringen. Unverändert bleibt lediglich das Betonungsmuster, das der Leser mit einiger Übung vermutlich automatisch auf entsprechende Textabschnitte anwenden kann. Insofern erweisen sich die „Toni“ als rudimentäre Rezitationsmodelle, durch die der Leser mit einem musikalischen Grundwortschatz für die Singweise jedes beliebigen liturgischen Textes ausgestattet wird (s. Notenbeispiel 6, S. 56).

So erweist sich Tarquinio Longos Anthologie *Lodi, et canzonette spirituali* in der Tat als ein einzigartiges Zeugnis italienischer Andachtskultur um 1600: In ihr findet sich geradezu summarisch das literarische, musikalische und katechetische Repertoire der italienischen Oratori und Congregazioni dieser Zeit, gleichzeitig spiegelt diese Sammlung die spezifisch neapolitanische Dichte an geistlichen Institutionen, die sich in intensiver Arbeit und mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln um die Verbreitung katholischer Frömmigkeitspraktiken unter den weniger gebildeten Schichten bemühten.

Zugleich trägt diese Anthologie jedoch auch den unverkennbaren Stempel ihres Herausgebers Tarquinio Longo: Die grundsätzlich pädagogische Ausrichtung der Congre-

KLEINE BEITRÄGE

Carl Maria von Webers „Waldmädchen“. Ein wiedergefundenes Jugendwerk

von Natalia Gubkina, St. Petersburg

Archivalische Forschungen können manchmal zu völlig unerwarteten Resultaten auf Nachbargebieten führen, wie sich jüngst an einem Jugendwerk Carl Maria von Webers bewahrheitete. Seine Oper *Das Waldmädchen* (1800), die bisher als verloren galt, wird seit vielen Jahren in der Zentralen Musikbibliothek des St. Petersburger Mariinski-Theaters in Form einer handschriftlichen Partitur samt Orchesterstimmen aufbewahrt.¹

Im Kreise der Weber-Forschung hat wohl kaum jemand damit gerechnet, dass die Musik dieser Oper jemals wieder auftauchen würde. Das liegt zweifellos daran, dass der Verlust völlig erklärbar war, hat doch Weber selbst seine Jugendoper später überarbeitet und in ein neues Werk, die Oper *Silvana*, verwandelt. Dass die ursprüngliche Handschrift daraufhin vernichtet wurde, schien plausibel. Allerdings waren einige wichtige Umstände der Rezeptionsgeschichte des *Waldmädchens* nie völlig geklärt worden, besonders soweit sie die Verbindung zu Russland betrafen. So konnte die von Weber selbst behauptete Inszenierung in St. Petersburg bisher nicht dokumentarisch nachgewiesen werden;² vor allem aber lagen die Lebensumstände des *Waldmädchen*-Librettisten im Dunkeln, den es durch ein Spiel des Schicksals nach Russland verschlug. Hier muss nun erstmals eine Identifikation vorgenommen werden: Der in allen Nachschlagewerken als *Waldmädchen*-Librettist verzeichnete Karl Ritter von Steinsberg (1757–1806) ist identisch mit dem begabten Prager Schauspieler, Regisseur und Literaten, der 1802 in die St. Petersburger Deutsche Theatertruppe eintrat und später Gründer und Direktor des Deutschen Theaters in Moskau wurde.³ Russischen Forschern ist er aus den weitverbreiteten *Memoiren* des leidenschaftlichen Theaterliebhabers Stepan Petrovič Žicharev bekannt, der ein lebensnahes Porträt dieses Künstlers zeichnete.⁴ Es mussten also isolierte, einander ergänzende Fakten aus der russischen und der deutschen Geschichte miteinander verbunden werden, was im Rahmen ausführlicher Forschungen der Verfasserin zum Wirken des Deutschen Theaters in St. Petersburg im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts geschah.⁵ Im Zuge dieser Arbeiten wurden Verzeichnisse der Mitglieder der Deutschen Theatertruppe sowie Biographien ihrer herausragenden Vertreter (Schauspieler, Sänger, Regisseure, Entrepreneure, Dirigenten) erstellt; das musikalische Repertoire des Deutschen Theaters wurde rekonstruiert, die zugänglichen Quellen über Veröffentlichungen und Handschriften der deutschen Theatermusik zusammengetragen. Diese Arbeit und die Erkenntnis, dass der *Waldmädchen*-Librettist mit der St. Petersburger Theaterpersönlichkeit gleichen Namens identisch ist, führte zu der erfolgreichen Suche nach der Oper in St. Petersburger Archiven.

¹ RF-SPtob, Sign. I.1.W.373.

² Vgl. Carl Maria von Weber, „Autobiographische Skizze“ (1818), in: *Sämtliche Schriften*, hrsg. von Georg Kaiser, Berlin 1908, S. 4.

³ Auf die Möglichkeit dieser Identifikation wies erstmals Ernst Stöckl, *Musikgeschichte der Rußlanddeutschen* (= Die Musik der Deutschen im Osten Mitteleuropas 5), Dülmen 1993 S. 110–111, Anm. 220, hin.

⁴ Vgl. S. P. Žicharev, *Zapiski sovremennika [Memoiren eines Zeitgenossen]*, Leningrad 1989, Bd. 1, S. 38–41, 52, 61, 67; Bd. 2, S. 7, 26, 29 f.

⁵ Vgl. Natalia Gubkina, „Deutsches Musiktheater in St. Petersburg am Anfang des 19. Jahrhunderts“, in: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa, Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz* 4 (1999), S. 95 ff.

Die erhaltenen Aufführungsmaterialien zum *Waldmädchen* bestehen aus Partitur und Orchesterstimmen. Die Partitur ist eine Abschrift in zwei Bänden, beide vom Format 21,5×27,5 cm in blauem bzw. hellblauem Einband. Der Titel lautet: „Das Wald Mädchen / Eine / Komische Oper / in / zwey Aufzügen / von / Ritter von Steinsberg / in Musik gesetzt / von / Carl Maria von Weber“, datiert ist die Partitur auf dem Einband mit „1801“. Die Oper besteht nebst der Ouvertüre aus 21 Nummern; der erste Band enthält die Ouvertüre und den ersten Akt (Nr. 1–11), der zweite Band enthält den zweiten Akt (Nr. 12–21). Die Partitur ist ausgezeichnet erhalten; ihr festes weißes Papier ist zwar am Rand, wo es der Lufteinwirkung ausgesetzt war, ein wenig zerbröckelt, aber im Ganzen ist die Beschädigung geringfügig. Notentext und Wortunterlegung sind deutlich lesbar. Die Partitur weist Aufführungsspuren und spätere Striche bzw. Änderungen einiger Stellen auf. Die auf festem bläulichen Papier geschriebenen Orchesterstimmen umfassen ergänzende Blatteinlagen; sie sind ebenfalls komplett und in hervorragendem Zustand auf uns gekommen und könnten durchaus bei einer Wiederaufführung genutzt werden.

Ungeachtet der vielen Unklarheiten hinsichtlich der Entstehung und der Verbreitung der Oper können wir schon heute einige Seiten ihrer Geschichte rekonstruieren. Insbesondere lassen sich die Fragen, wie die Partitur des *Waldmädchens* nach St. Petersburg kam und durch welches Wunder sie erhalten geblieben ist, wenn selbst der Komponist sein Werk zurückwies und praktisch vernichtete, beantworten.

Als Dreizehnjähriger reiste der angehende Pianist und Komponist Carl Maria von Weber gemeinsam mit seinem Vater Franz Anton durch verschiedene Städte Deutschlands und Österreichs. Nachdem die Webers im Jahr 1800 in die sächsische Stadt Freiberg gelangten, machten sie die Bekanntschaft Karl Ritter von Steinsbergs, der das dortige Theater leitete. Schon damals war Steinsberg in Europa bekannt als ein außergewöhnlicher Vertreter des komischen Theaterfachs, als Sänger, Regisseur, Publizist, Herausgeber der Prager Zeitschrift *Predigtenkritik* und als Verfasser zahlreicher dramatischer Werke.⁶ Steinsberg schrieb nun ein Libretto für den jungen Weber, und dieser lieferte die Musik dazu, zugeschnitten auf den Bedarf der Steinsbergischen Truppe. Bei der Uraufführung des *Waldmädchens*, die am 24. November 1800 in Freiberg stattfand, übernahm der Librettist selbst die Hauptrolle des Prinzen Sigismund. Danach wurde die Oper mit Erfolg in Chemnitz (1800 als *Das stumme Waldmädchen*) sowie in Prag in tschechischer Übersetzung gegeben. In Wien (1804–5) erlebte sie 14 Vorstellungen als Oper in 3[!] Akten *Das Mädchen im Spessarterwalde*.⁷ In Russland erklang die Oper 1804 in einer Inszenierung der deutschen Truppe in St. Petersburg, und zwar unter ihrem ursprünglichen Namen, was auch die wiederaufgefundene Partitur bezeugt.

Weber hat später sehr bedauert, dass seine Oper eine so weite Verbreitung erfuhr. Allem Anschein nach haben den Komponisten das Motiv des stummen Waldmädchens, das erst durch den Zauber der Liebe zum Sprechen gebracht wird, sowie einige mit diesem Sujet verbundene musikalische Ideen nicht losgelassen – vielleicht auch deswegen nicht, weil Weber mit der ersten Verwirklichung dieser Ideen, die in seine Jugend fiel, nicht zufrieden war, sie für nicht völlig gelungen hielt. Zehn Jahre später näherte er sich dem Stoffkomplex erneut. Auf der Grundlage des alten Textes schuf der Literat Franz Karl Hiemer ein neues Libretto, Weber selbst überarbeitete, verfeinerte und erweiterte seine früheren musikalischen Ideen. Und so wurde eine Reihe musikalischer Episoden des *Waldmädchens* einem breiten Publikum über den Umweg einer neuen, dreiaktigen romantischen Oper namens *Silvana* bekannt, die ihre Uraufführung 1810 in Frankfurt am Main erlebte. Wahrscheinlich deswegen vernichtete Weber die ursprüngliche Partitur und was sonst noch von dem ersten *Waldmädchen* übrig war. Erhalten blieben lediglich zwei autographe Bruchstücke (Fragmente aus der Arie der Mathilde, Nr. 16, und aus dem Terzett Mathilde, Arbänder und Krips, Nr. 17), die Alfred Lorenz 1926 im

⁶ Vgl. Constant von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Bd. 38, Wien 1879, S. 152–159.

⁷ Vgl. Friedrich Wilhelm Jähns, *Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner sämmtlichen Compositionen*, Berlin 1871, S. 413–416; Julius Kapp, *Carl Maria von Weber, Eine Biographie*, Berlin 1944, S. 28 f., 278 f.; Hans Schnoor, *Weber, Gestalt und Schöpfung*, Dresden 1953, S. 55 f., John Warrack, *Carl Maria von Weber. Eine Biographie*, Hamburg 1972, S. 34–36.

Rahmen der Moserschen Gesamtausgabe veröffentlichte.⁸ Bis heute musste man diese beiden Fragmente für die einzig erhaltene Musik aus dieser frühen Weber-Oper halten. Der Zufall hat jedoch das webersche Erbe auf eine andere Weise konserviert: Das Überleben des *Waldmädchens* verdanken wir dem zweiten ihrer Verfasser, dem Literaten Karl Ritter von Steinsberg.

Nach der Freiburger Premiere des *Waldmädchens* trennten sich die Wege Webers und Steinsbergs. Während die Webers 1801 nach Salzburg reisten, sollte das weitere Schicksal Steinsbergs mit Russland verbunden sein. Im November 1802 kam er auf Einladung Josef Mirés, des Direktors der St. Petersburger deutschen Truppe, in die russische Hauptstadt, wo er mit seinem außergewöhnlichen komischen Talent schnell das Publikum eroberte.⁹ Allem Anschein nach hatte Steinsberg neben eigenen theatralischen Werken, die in der Folge in St. Petersburg gegeben wurden, auch eine Partiturabschrift des *Waldmädchens*, die 1801 in Freiberg angefertigt worden war, mitgebracht – in der Absicht, die Oper in St. Petersburg mit den Kräften der deutschen Truppe zu inszenieren. Tatsächlich erklang sie einmal im deutschen (Kuschelw-)Theater im Februar 1804 als Benefizveranstaltung des Sängers Johann Hübsch. Die Belegstelle, eine Notiz in der St. Petersburger Zeitschrift *Nordisches Archiv*,¹⁰ spricht nicht gerade für eine übermäßig stürmische Resonanz: Die Oper wird nur im Vorübergehen und ohne Nennung von Komponist oder Librettist erwähnt. So verlief die erste Bekanntschaft des St. Petersburger Publikums, und wohl vor allem seiner deutschsprachigen Angehörigen, mit dem Werk des noch gänzlich unbekanntenen Weber eher unspektakulär.

Gegen Anfang des Jahres 1805 gab es im Lager der St. Petersburger deutschen Truppe vermehrte Zwistigkeiten. Der Entrepreneur Miré, ein typischer Theater-Abenteurer, dem nur der Zustand seiner eigenen Börse am Herzen lag, führte sein Privatunternehmen in den Ruin, stürzte sich in hohe Schulden und stellte die Gehaltszahlungen an die Künstler ein. Erzürnt von dem gewissenlosen Vorgehen des unbeholfenen Direktors lehnte Steinsberg nach dem Ablauf seines Vertrags dessen Verlängerung ab. Anfang 1805 begab er sich nach Moskau, um dort sein eigenes deutsches Theater zu gründen, doch binnen eines Jahres erkrankte er schwer und starb. Ob Steinsberg die Partitur des *Waldmädchens* nach Moskau mitnahm, ist ungewiss. Sicher ist nur, dass die Partitur 1824 in die Hände Adolf Steins gelangte, eines herausragenden Sängers der St. Petersburger deutschen Truppe. In den Orchesterstimmen ist seine Eintragung erhalten: „Die Oper Das Waldmädchen empfangen. 28-te April 1824. Adolf Stein“. Nicht zufällig stammt diese Bemerkung aus einem Jahr, das für die russische Musikwelt zum Jahre Webers wurde. Am 4. Januar 1824 gab man im St. Petersburger Deutschen Theater erstmals Pius Alexander Wolffs Drama *Preciosa* mit Webers Musik, und am 7. Januar kam es auf der deutschen Bühne zu der vielbeachteten Premiere des *Freischütz*, die den Grundstein für eine lange Reihe von Aufführungen auf den deutschen, russischen und sogar (als Vaudeville) französischen Bühnen St. Petersburgs und später Moskaus legte.¹¹ In diesem Jahr also, in dem Russland von einer Weber-Begeisterung erfasst wurde, war Stein auf der Suche nach einem erfolgversprechenden Stück für seine Benefizveranstaltung, und es verwundert nicht, dass der unternehmungslustige Sänger angesichts der ungemainen Popularität der weberschen Musik auf irgendeine Weise von der Existenz des *Waldmädchens* erfuhr und die Aufführungsmaterialien (möglicherweise aus Moskau) für sich erbat. Anscheinend änderte Stein jedoch nach der Bekanntschaft mit Webers Frühwerk seine Pläne, denn für eine Aufführung des *Waldmädchens* im Jahr 1824 oder später gibt es keine Belege. Stattdessen erklang bei Steins Benefizveranstaltung am 27. November 1824 auf der Szene des St. Petersburger Deutschen Theaters Webers Oper *Silvana*. Für die St. Petersburger Partitur des *Waldmädchens* begann damit eine Zeit des Vergessens, die 175 Jahre währte.

Übersetzung aus dem Russischen: Stefan Weiss

⁸ Carl Maria von Weber, *Jugendopern* (= Musikalische Werke II, 1), hrsg. von Alfred Lorenz, Augsburg und Cöln 1926, S. 1–12.

⁹ Vgl. den Aufruf Steinsbergs an das Publikum mit der Einladung zu seiner ersten Petersburger Benefizveranstaltung in *St. Petersburgische Zeitung*, 1802, Bd. 2, Nr. 89 (7. November), S. 1282.

¹⁰ Vgl. *Nordisches Archiv* 1804, Bd. 2, S. 62.

¹¹ Vgl. St. Petersburger Theaterzettel des Jahres 1824: RF-SPia, fond 497, opis' 4, ediniza hranenija 3015.

Der Einfluss des russischen Theaters um 1910 auf die dramaturgische Technik von Igor' Stravinskij's „Renard“

von Andreas Sopart, Oestrich-Winkel

„*Renard* soll von Clowns, Tänzern oder Akrobaten gespielt werden, am besten auf einem Podest mit dem Orchester dahinter. Falls die Aufführung in einem Theater stattfindet, soll vor dem Vorhang gespielt werden. Die Spieler bleiben die ganze Zeit auf der Bühne. Sie ziehen zusammen ein zur Begleitmusik eines kleinen Einführungsmarsches und ihr Abgang vollzieht sich in der gleichen Weise. Die Rollen sind stumm. Die Sänger (zwei Tenöre und zwei Bässe) sind im Orchester“.

Dieses Szenario, das sich in den folgenden Untersuchungen als grundlegend für die dramaturgische Technik dieses Werkes erweisen soll, hat Stravinskij seiner Partitur¹ des *Renard* vorangestellt.

Musik und Dramaturgie

Die Musik des *Renard* ist gekennzeichnet durch eine fast pausenlos ablaufende, rhythmisch stereotyp skandierende Motorik, die infolge permanent-ostinater Aneinanderreihung und Wiederholung gleicher oder ähnlicher Muster den Eindruck des Mechanischen, Maschinellen suggeriert. Die „Mechanisierung der Kunst“ und damit verbunden eine „Entpersönlichung der Kunst im Sinne eines reinen Spiels“ waren in jener Zeit eine bei vielen Künstlern sehr beliebte Devise.² Bereits der Einleitungsmarsch offenbart diesen Grundzug und zeigt eine Musik, die kein Ziel, keine Entwicklung aufweist, sondern unendlich weiterlaufen könnte und nur ein Ende finden kann, wenn sie – wie eine Maschine – ‚abgeschaltet‘ wird (hier in den letzten drei Takten). Der Bassrhythmus wird jeweils stur durchgehalten – eine absolute Rhythmik, die an das von Takt zu Takt wechselnde Metrum nicht gebunden ist.

Dass Stravinskij auch in den Tempoangaben keine Willkür duldet, zeigt er nicht nur in der genauen Vorschrift metronomischer Angaben, sondern auch dadurch, dass alle Zeitwerte auf einen einzigen metronomischen Grundwert bezogen sind:³ die metronomischen Angaben sind jeweils ein Vielfaches vom Grundwert ♩ bzw. ♩[♩] = 21 (z. B. Marsch ♩ = 126; Ziffer 9 ♩ = 63, also ♩ = 126; Ziffer 20 ♩ = 126, also ♩ = 42 usw.) – ein Verfahren, das bereits auf die Multiplikationsfaktoren und Parameter der Dauern in der späteren seriellen Musik weist. Im Zusammenhang des *Renard* schafft diese Tempokontrolle einen quasi metronomischen Pulsschlag, der sowohl den musikalisch-rhythmischen Zusammenhalt als auch den uhrwerkartigen Ablauf bewirkt.

Dieser Eindruck resultiert zusätzlich aus der Verarbeitung des melodischen Materials, das kaum einmal lyrisch entfaltet wird, sondern in Harmonik und Rhythmik meist kurze Glieder bildet, die jeweils wiederholt werden. Die Melodien – präzise wie die Räder einer Maschine ineinandergreifend – verlaufen meist diatonisch und in spannungslos kreisenden Bewegungen. Trotz des dynamischen Impulses ist also für die Musik des *Renard* eine statische Wirkung typisch, die noch verstärkt wird durch das Vorherrschen einer trockenen Non-legato-Diktion in Klangwirkung und Sprechgesang.

Betrachtet man nun die dramaturgischen Grundzüge des *Renard* in Korrelation zur Spielhandlung, treten signifikante Übereinstimmungen hervor. Das Werk beginnt – wie es Stravinskij in seinem Szenario wünscht – mit dem Einleitungsmarsch und dem gemeinsamen Einzug der Akteure. Auch wenn dieser Marsch am Schluss des ganzen Werkes wieder erklingt, wirkt er weniger formbildend im symmetrischen Sinn, sondern eher rahmend; bezeichnenderweise hat Stravinskij diesen Marsch zuletzt komponiert. Er besitzt primär die Funktion einer Intrada,

¹ Die Partitur erschien bei Chester, London.

² Volker Scherliess, *Igor Stravinskij und seine Zeit*, Laaber 1983, S. 247.

³ Eine Ausnahme bildet die ‚Pribautka‘, die aus dem Kontext fällt und auch später entstanden ist.

einer Auftrittsnummer, wie man es von vielen theaterähnlichen Publikumsveranstaltungen kennt, z. B. vom Stierkampf, von Sportveranstaltungen und – besonders typisch für den *Renard* – von Jahrmarkts- und Zirkusvorstellungen, denn einerseits weist Stravinskij's Vorschrift, den *Renard* von Clowns, Tänzern und Akrobaten spielen zu lassen, auf dieses spezifische Milieu, andererseits soll das Publikum mit Hilfe des etwas lärmenden Einleitungsmarsches sofort in das typische Ambiente einer Theaterwelt versetzt werden.

Nach dem Marsch sieht man in der ersten Episode einen Hahn – wohl kommendes Unheil ahnend – aufgeregt auf seiner Stange hin und her laufen. Mit der anschließenden Episode 2 (Ziffer 9, *Meno mosso*) beginnt nun die eigentliche Handlung. Ohne erkennbaren Zusammenhang zur Aufgeregtheit des Hahns in der ersten Episode hockt dieser nun völlig ruhig auf seiner Stange, der Fuchs erscheint und überredet ihn, von der Stange zu springen. In der Partitur ist diese Stelle „Salto mortale“ bezeichnet – ein erneuter Hinweis auf die Zirkuswelt. Kaum ist der Hahn gesprungen, wird er vom Fuchs gepackt, jedoch sogleich von den hinzueilenden Kater und Ziegenbock befreit; zur glücklichen Rettung führen alle drei einen Freudentanz auf.

Hiermit könnte der *Renard* eigentlich zu Ende sein, denn die Handlung erscheint in sich abgeschlossen. Es schließt sich aber eine dritte Episode an (Ziffer 29), die kurioserweise eine sehr ähnliche Handlung aufweist: Der Hahn geht mit seinen Hennen spazieren, wird wieder vom plötzlich auftauchenden Fuchs gepackt, wobei dieses Mal die Hilfe von Kater und Bock ausbleibt. Im Vergleich zu den früheren Episoden wird diese dritte jedoch aus der Sicht eines imaginären Erzählers geschildert („Unser Gockel geht spazieren aus dem Haus ...“), und zwar in Form von Dialogen, die nun folgerichtig – wie etwa im Roman – mit Anführungszeichen in direkter Rede versehen sind.⁴ Der Schluss dieser Episode bleibt offen („Niemand hört ihn, niemand hilft ihm“); allerdings wird dadurch die Spannung nicht etwa erhöht, denn die folgende vierte Episode (Ziffer 41), die sich nach kurzer Fermate unmittelbar anschließt, ist in Musik und Handlungsgerüst nahezu identisch mit der zweiten Episode: Der Hahn hockt wieder ruhig auf seiner Stange, dem Fuchs gelingt es auch dieses Mal – nun mit anderen Worten und Tricks – den Hahn zum Sprung von der Stange zu bewegen („Salto mortale“-Stelle) und fortzuschleppen. Die Episode wird jetzt leicht variiert und erweitert: Kater und Bock locken den Fuchs mit einem kleinen russischen Liedchen, einer „Pribautka“, aus seinem Bau und erwürgen ihn.

Nach dem üblichen Freudentanz fallen die Akteure gewissermaßen aus ihrer Bühnenrolle – „Nun genug gesungen und getanzt“ sind ihre Worte – und verlangen nach Bier und Wein usw.; zum Schluss sprechen alle gemeinsam: „Aus ist das Spiel, unser Lohn bitte, wenn's gefiel“, worauf sofort der bereits erwähnte Marsch einsetzt und die Spieler die Bühne verlassen.

Man sieht deutlich, wie elementare Gesetze des Dramas, sei es zielgerichtetes Handeln oder Erhöhung der Spannung, durch die Wiederholung oder Aneinanderreihung ähnlicher, jedoch getrennter Episoden unterminiert werden. Innerhalb der einzelnen Handlungsteile ist eine dramatische Entwicklung durchaus gegeben (z. B. bildet das außermusikalische Element des „Salto mortale“ jeweils eine Art Peripetie, wonach die Handlung dem Ausgang des Spiels zuläuft); in der dramaturgischen Konzeption des ganzen Werkes jedoch bewirken die permanenten Ansätze gleicher oder ähnlicher Episoden eine Abschwächung des dramatischen Elements, also eher eine Prävalenz epischer Züge. Diese sind besonders deutlich in der aus der Sicht des Erzählers geschilderten Episode zu sehen, ferner in der Tatsache, dass Anfang und Ende des *Renard* nicht von der Tierfabel diktiert werden, denn die Geschichten werden von den Darstellern, die sich als solche zu erkennen geben, dem Publikum erzählt.

Die geschilderten Charakteristika von Musik und Handlung offenbaren nun deutliche Parallelen: Wie in der Musik kurze motivisch-rhythmische Glieder permanent wiederholt werden und einzelne Glieder weggelassen oder ergänzt werden könnten, so lassen sich die Handlungs-episoden im *Renard* – sieht man vom Tod des Fuchses ab – beliebig vertauschen. Man könnte auch einige weglassen oder neue Episoden in der Art von Intermedien einfügen. Auch der Tod

⁴ Vgl. auch Wolfgang Burde, *Igor Stravinskij*, Stuttgart 1995, S. 98.

des Fuchses markiert nicht den eigentlichen Schluss- und Höhepunkt des Werkes, weil er eben nicht das Ende des Stückes bedeutet; dieser vermeintliche Kulminationspunkt wird sofort nivelliert, indem die Darsteller die Welt der Tierfabel durchbrechen und sich als Spieler zu erkennen geben. Der Tod des Fuchses ist dramaturgisch nicht durch die vorausgegangene Handlung motiviert, sondern schlicht aus der Forderung, dass ein Spiel einmal zu Ende sein muss. Wie die Musik nur abrupt ‚abgeschaltet‘ werden kann, haben auch die letzten Worte der Spieler mit dem Marsch am Schluss die Funktion, die aneinandergereihten Episoden zu einem Ende zu bringen.

Dieser Marsch ist nicht zufällig identisch mit dem Einleitungsstück, denn er offenbart im Zusammenfallen von Anfang und Ende eine für den *Renard* typische Zeitlosigkeit, die sich auf die Dramaturgie des Werkes auswirkt. Verbunden mit der stereotyp ablaufenden Musik haben die Zeitsprünge, die sich im jeweils neuen Ansetzen ähnlicher Situationen zeigen, zur Folge, dass beim Publikum die realen Abläufe nivelliert werden und das Zeitgefühl gewissermaßen außer Kraft gesetzt wird.

Während es Stravinskij infolge der häufigen Wiederholungen und voraussehbaren Ereignisse nicht so sehr um das Bühnengeschehen geht – im Übrigen kannte in Russland jedes Kind diesen Fabelstoff –, liegt sein Hauptinteresse vielmehr an der musikalischen Charakterisierung der vier Tiere und ihrer Aktionen; zu diesem Zweck greift er zu teilweise grellen Instrumental- und Stimmeffekten, wie z. B. plötzliche Registerwechsel, große Intervallsprünge inmitten dominierender Diatonik, Glissandi, Triller, Tremoli, Falsettstimmen und onomatopoetische Ausdrucksvarianten – Effekte, die einen realistischen Kontrast zur romantischen Welt der Tierfabel bilden und einen Grundzug Stravinskij im *Renard*, den er bezeichnenderweise „Gesungene und gespielte Burleske“ nennt, offenbaren: seinen vitalen Spieltrieb sowie die Neigung zu illustrativen, karikaturistischen und witzig-ironischen Effekten, wodurch seine Musik eine besondere Farbigkeit bekommt und dadurch die fehlende Dramatik ersetzt.

Nach den kurz charakterisierten Besonderheiten in Musik und Dramaturgie des *Renard* wird Stravinskij ungewöhnliche Entscheidung, die szenische Bühnenaktion von der sprachlich-musikalischen Komponente zu trennen, verständlicher.⁵ Sicherlich bildete die nicht ganz geglückte Lösung seiner Märchenoper *Le Rossignol* einen Ausgangspunkt. So wollte Stravinskij im *Renard* auf keinen Fall den Eindruck einer Oper aufkommen lassen, ihm schwebte eher eine Art Vokalstück mit begleitendem Bühnengeschehen vor. Den entscheidenderen Ausgangspunkt aber bildet die Musik des *Renard*, die in ihrer starken Rhythmisierung und mit ihrem dynamischen Impuls geradezu nach Bewegungsformen, insbesondere einer tänzerischen Umsetzung, drängt. Nun würde sich aber jede Stimme auf der Bühne der engen Relation zwischen Ton und Geste, dieser mimetisch-agogischen Musik widersetzen. Außerdem entspricht der Tanz, der im Grunde genommen zu einer Bewegung ohne Fortgang tendiert, zu einem statischen Sich-im-Kreise-drehen, genau dem geschilderten Charakter von Musik und Dramaturgie. Andererseits verlangen die humoristisch-burlesken Effekte und der ganze pantomimische Charakter der Musik eine tänzerische bzw. pantomimische Übertragung.

Es stellt sich nun zwangsläufig die Frage, warum Stravinskij nicht ganz auf den Text verzichtet hat; die Handlung ist ohnehin leicht verständlich, so auch durch rein pantomimische Darstellungen. Einmal ging es Stravinskij um das Spiel mit Worten und Silben der russischen Sprache, also um das phonetische Element und die daraus resultierenden musikalischen Möglichkeiten, zum anderen um die Behandlung der Singstimmen als zusätzliches Instrumentarium zur musikalischen Charakterisierung. Im *Renard* dominiert ein Gesang, der bewusst die traditionellen Gesetze einer gesanglichen Linie – definiert durch Taktschwerpunkte und Periodik – denaturiert. Dies zusammen mit der funktional gleichen Behandlung von Singstimme und Orchestrinstrument (s. gleiches Material „colla parte“, Instrumentaleffekte wie Glissandi, Tremoli u.ä. in den Singstimmen) lassen die räumliche Zusammenführung von Sängern und Orchester konsequent erscheinen.

⁵ Vgl. auch Carl Dahlhaus, „Igor Stravinskij's episches Theater“, in: *BeitrMw* 23 (1981), S. 168, sowie Sigrid Neef, *Handbuch der russischen und sowjetischen Oper*, Kassel 1989, S. 602.

Zum Verständnis von Stravinskij's Denken ist es aufschlussreich, sich als Gedankenexperiment vorzustellen, die Darsteller würden auf der Bühne gleichzeitig singen. Das hätte diese Konsequenzen: Erstens müsste jedem Tier eine Stimmlage bleibend zugeordnet werden, wodurch die musikalischen Differenzierungsmöglichkeiten Stravinskij's eingeschränkt würden, weil im *Renard* nicht immer eine der vier Männerstimmen im Orchester mit der gleichen Tierrolle auf der Bühne kongruiert (z. B. singt der Hahn in der ersten Episode nicht nur solo, sondern auch als Duett, Terzett, am Schluss sogar in Quartettform); daraus ergeben sich zusätzlich für den Regisseur und Choreographen größere Freiheiten in der szenischen Gestaltung. Zweitens erzählen tanzende Spieler eine Geschichte, singende Spieler dagegen würden eine deutliche Dramatisierung des Werkes bewirken, besonders erkennbar an der Dialogisierung des Stückes, die sich zwangsläufig ergeben würde. Die Bedeutung des Dialogprinzips als grundlegendem sprachlichen Element des Dramas⁶ schwächt Stravinskij im *Renard* ab, bzw. er verwischt die Dialogstruktur, indem er verschiedene Stimmen auf die einzelnen Bühnenrollen verteilt; der damit verbundene Register- und Klangwechsel ist ihm offensichtlich wichtiger als die szenische Realität auf der Bühne. Nicht die Dialoge sind folglich für Stravinskij's Dramaturgie grundlegend, sondern Tanz und Pantomime. Als dritte Konsequenz müsste die für den epischen Charakter des *Renard* spezifische Figur des fiktiven Erzählers aus der mittleren Episode zwangsläufig verschwinden oder als weitere Bühnenperson eingeführt werden, wie es Stravinskij später in der *Geschichte vom Soldaten* realisiert hat. Schließlich wäre das musikalische Kontinuum durch die Trennung Gesang – Instrumente durchbrochen, d. h. Stravinskij's Streben, die Musik als zusammengehörige Einheit auch räumlich zu bewahren, um ein Maximum an musikalischer Perfektion zu erreichen, wäre kaum befriedigend zu realisieren.

Stammen nun diese zum Teil revolutionären Ideen von Stravinskij selbst oder hat er entscheidende Anregungen bekommen? Stravinskij war bekanntlich für visuelle Reize besonders empfänglich, so liegt die Vermutung nahe, dass gerade die um 1910 neu entstandenen Regie- und Bühnenbildgedanken im russischen Theater und Ballett auch auf die dramaturgische Konzeption des *Renard* einwirkten.

Das russische Theater und Ballett um 1910

Die neuen Tendenzen in Theater und Ballett⁷ verstehen sich als eine Reaktion auf die festgefahrenen Strukturen und das psychologisch überfrachtete Erscheinungsbild des naturalistischen Theaters, das in Europa vorherrschte und in Russland vom Moskauer Künstlertheater unter der dominierenden Persönlichkeit seines Regisseurs Konstantin Stanislawskij (1863–1938) vertreten wurde. Stanislawskij selbst erkannte, dass der Weg des bis zur äußersten Konsequenz angewandten Naturalismus das Theater in eine Sackgasse führen musste, war aber selbst nicht mehr in der Lage, eine radikale Kehrtwendung einzuleiten. Er gründete aber Experimentalstudios, in denen ab 1905 ein Regisseur erste Versuche mit antinaturalistischen bzw. antiillusionistischen Methoden machte, der bis in die Zeit nach der Oktoberrevolution die interessanteste, aber auch umstrittenste Persönlichkeit des Theaters war: Vsevolod Mejerhold (1874–1940). Zwar aus der Schule Stanislawskij's hervorgegangen, löste er sich jedoch bald von diesem und wurde mit seinen Regieleistungen der Vorkämpfer für die Erschließung einer neuen Welt des Theaters. Der Naturalismus eroberte zwar die Lebenswirklichkeit auf der Bühne, aber um den Preis dessen, was Theater im Sinn von ‚spettacolo‘ eigentlich ausmacht: nicht nur aus Bühne und Schauspielern zu bestehen, sondern aus vielen anderen Komponenten wie Licht, Farbe, Musik, Geräusch, Tanz, Pantomime u. a. Mejerhold ging es zusammen mit den etwas später auftretenden Regisseuren Nikolaj Evreinov (1879–1953), Evgenij Vachtangov

⁶ Vgl. Dahlhaus, S. 183 f.

⁷ Zu den folgenden Ausführungen, auch gedacht als weiterführende Literatur, vgl. neben diversen Theaterlexika Josef Gregor und René Fülöp-Miller, *Das russische Theater*, Zürich 1927; Vorwort von Paul Pörtner zu Alexandr Tairov's *Das entfesselte Theater*, Köln 1964, S. 11 ff.; Michail Druskin, *Igor Stravinskij: Persönlichkeit und Schaffen*, Leipzig 1976, S. 83 ff.; Sigrid Neef, S. 68 ff.; Burde, S. 83 ff.

(1883–1922) und Aleksandr Tairov (1885–1950) – dies nur die wichtigsten – und den Mitgliedern der Truppe um Sergej Djagilev (1872–1929) um eine Zielsetzung, die man schon damals mit den Schlagworten „théâtre théâtral“, „Theatralisierung des Theaters“ bezeichnete, also – auf den kürzesten Nenner gebracht – um die fundamentale Forderung „Theater ist Theater“.⁸

Diese Erkenntnis macht verständlich, warum sich die Regisseure wieder auf die traditionellen Elemente des Volkstheaters besannen, denn in den Formen der Commedia dell'arte, des Shakespeare-Theaters, der mittelalterlichen Mysterienspiele, der Schaubuden- und Jahrmaktvorstellungen, der Zirkus- und Akrobatenauftritte und des Puppentheaters fand man die gesuchte Theatralisierung des Theaters, eine Theaterwelt, der auch Stravinskij's *Renard* verpflichtet ist. Dies zeigen u. a. die Zirkuselemente und die gesprochenen Schlussworte „Aus ist das Spiel, unser Lohn bitte, wenn's gefiel“ in der Tradition der volkstümlichen Jahrmaktvorstellungen und Schaubudendarbietungen.

Vom Schauspieler zur Marionette

Am deutlichsten zeigen sich die neuen Tendenzen im russischen Theater in den veränderten Funktionen des Schauspielers. Für Stanislavskij war der Schauspieler der zentrale Ausgangspunkt seiner Regie, er sollte sich voll mit seiner Rolle identifizieren, das Publikum beim Spiel vergessen. In konträrer Haltung befindet sich Mejerhold und in dessen Gefolge Stravinskij's *Renard*: Die Darsteller zeigen bewusst dem Publikum, dass sie eine Rolle spielen, besonders deutlich in der Demaskierung am Schluss des Werkes und im gemeinsamen Ein- und Auszug der Spieler.

Der Schauspieler erhält bei Mejerhold einen neuen, im Vergleich zu Stanislavskij untergeordneten Stellenwert. In seinen Vorstellungen fußt Mejerhold wesentlich auf den Ideen des englischen Bühnenbildners Edward Gordon Craig (1872–1966), der an Stelle des Schauspielers die unbelebte Super-Marionette⁹ forderte und für Mejerhold eine Art Programm wurde, was man bald als Marionettismus kritisierte. Der Darsteller wurde bei Mejerhold in einer dekorativ-statuarischen Führung wie ein Instrument, wie eine Marionette behandelt, die dem Diktat des Regisseurs ausgeliefert war; das bedeutete: Prävalenz der Regie mit der Konsequenz einer Entindividualisierung des Schauspielers.

Betrachtet man nun die Akteure in Stravinskij's *Renard*, wird die Analogie zu Mejerholds Marionettismus deutlich. Die Figuren wirken nicht wie Lebewesen, die aus freiem Willen handeln, die im Sinn des Dramas entscheidend aktiv werden können; sie äußern keine echten individuellen Gefühle, sondern ihr Handeln wirkt – wie die Musik – gleichsam automatisch, programmiert. Stravinskij's offensichtliche Affinität zur Welt des Puppentheaters zeigte sich schon in *Petruschka*, sowohl im Sinn des Mechanischen als auch in der Auffassung seiner Figuren, die häufig – ohne freien Willen – gelenkt wirken. Die für das Puppenspiel typische Trennung zwischen Schöpfer, d. h. Puppenbildner bzw. später Puppenspieler auf der einen Seite und dem Material und seiner Darstellung auf der anderen entspricht im *Renard* Stravinskij als Schöpfer, d. h. Komponist, der mit seiner Musik die Fäden der Akteure in der Hand hält; denn diese werden, da sie eben nicht selbst singen und folglich willenlos sind – in gleicher Weise wie die Puppen, die auch nicht selbst sprechen, – zu Stravinskij's Objekten; insofern erweist sich auch aus dieser Sicht die Trennung zwischen Sänger und Akteur als schlüssige und dramaturgisch konsequente Lösung.¹⁰

⁸ Aleksandr Tairov, *Das entfesselte Theater*, S. 173 u. 178.

⁹ Vgl. P. Pörtner, S. 27 f.

¹⁰ Zur „ästhetische[n] Gegenwart des Autors“, einem „epische[n] Strukturprinzip“, mit Stravinskij's Rolle als Quasi-Marionettenspieler sowie zum St. Petersburger „Drang nach rigoroser Artifizialisierung“ mit der „Aufspaltung der Kunstmittel“ als „Prinzip der Montage“ vgl. Dahlhaus, S. 169 u. 184 f.

Vom Wort zur Pantomime

Die neue Theaterströmung ist im Vergleich zu Stanislavskijs naturalistischem Theater gekennzeichnet durch eine totale Abkehr vom literarischen Theater: ein geschriebenes Drama wird mehr oder weniger frei als bloßes Szenarium behandelt, als Grundlage für das nun entscheidende Element der Bewegung. Alexandr Tairow hat dieses Phänomen in seiner gleichnamigen Schrift ‚das entfesselte Theater‘ genannt,¹¹ Entfesselung also vom Supremat der Literatur, wodurch neue Kräfte, nämlich Tanz, Pantomime, Akrobatik u. ä. freigesetzt werden. Auch Stravinskijs *Renard* ist als textlich-literarisches Stück widersinnig, weshalb Musik und szenische Gestaltung als konstitutive Faktoren hinzutreten müssen, und zwar ganz im Sinne von Georg Fuchs (1868–1949), dem Mitbegründer des Münchener Künstlertheaters, dessen 1904 erschienene Schrift *Die Schaubühne der Zukunft* von großem Einfluss auf Mejerhold war, und in der er fordert, sich auf die Urformen der Schauspielkunst, auf Tanz und rhythmische Bewegung zu besinnen.¹²

Die Betonung des pantomimischen Elements bei Mejerhold und den anderen Petersburger Regisseuren führte zwangsläufig zu einer stärkeren Hervorkehrung der musikalischen Komponente. Mejerhold sah den größten Fehler von Opernaufführungen darin, dass die Sänger sich nicht nach der Musik, sondern nach dem Libretto bewegen; ihm ging es darum, die Übereinstimmung zwischen musikalischem Rhythmus und Spielrhythmus, den er in seinem Marionettismus verkörpert sah, so zu perfektionieren, dass sich der Zuschauer bzw. Zuhörer niemals zu fragen braucht, warum die Schauspieler nicht sprechen, sondern singen. Stravinskij geht in seinem *Renard* noch einen Schritt über Mejerhold hinaus. Dies wird deutlich, wenn man die eben genannte Forderung von Übereinstimmung zwischen musikalischem Rhythmus und Spielrhythmus leicht verändert, indem sich der Zuschauer einerseits nie zu fragen braucht, warum die Schauspieler nicht sprechen, sondern singen, andererseits es ihm aber auch – konkret im *Renard* – niemals in den Sinn kommt zu fragen, warum die Spieler nicht singen, sondern tanzen, denn die im *Renard* perfektionierte Übereinstimmung zwischen Rhythmus in der Musik und Spielrhythmus hat zur Folge, dass das Wort hinter der Bühne bzw. im Orchestergraben verschwinden kann, da Tanz und Pantomime in ihrer höchsten Harmonie von Darsteller-Bewegung, Raumrhythmus und musikalischem Rhythmus allein die szenische und dramaturgische Klarheit des Bühnengeschehens bewirken.

Von der Tragödie zum burlesken Spiel

Das Repertoire Stanislavskijs und seines Moskauer Künstlertheaters, die Werke von Čechov, Gor'kij, Tolstoj, Shakespeare, Ibsen und Hauptmann waren bei den jüngeren Regisseuren kaum mehr gefragt. Das Komödiantische in Verbindung mit dem Spielerischen wurde als das Fundament der theatralischen Kunst angesehen, was sich in der Bevorzugung der Volkstheaterformen als Ausdruck des reinen Spiels zeigte.

Exemplarisch wurden diese Intentionen 1906 in Mejerholds Inszenierung von Alexander Bloks *Die Schaubude* verwirklicht, die seinerzeit heftig diskutiert wurde. Es war ein Spiel auf einer aufgebauten Gauklerbühne im Geist der Commedia dell'arte mit starker Betonung ironischer und grotesker Elemente, sogar mit romantisch-hoffmannesken Stimmungen, ein schwereloses Spiel zwischen Illusion und Phantasie.¹³ Auch in Stravinskijs *Renard* ist diese Mischung tragikomischer und grotesker Elemente anzutreffen, mit signifikanter Tendenz zum Burlesken.

Der episodenhafte Aufbau des *Renard*, der jederzeit ein Einfügen oder Weglassen von Handlungsteilen ermöglichen würde, also der gewissermaßen improvisatorische Charakter, ist im reinen Spieltheater der Petersburger Regisseure vorgezeichnet, bei denen die Form ebenfalls dem Spiel- und Tanzcharakter untergeordnet ist.

¹¹ Vgl. Anm. 7.

¹² Georg Fuchs, *Die Schaubühne der Zukunft*, Berlin 1905, S. 66 ff.

¹³ Vgl. P. Pörtner, S. 24.

Von Alexandr Tairov stammt der Terminus „Synthetisches Theater“, dessen Definition auf Stravinskijs *Renard* vollkommen zutrifft: „Synthetisch ist ein Theater, das alle Arten der Bühnenkunst *organisch* in sich vereinigt, so daß in ein und derselben Aufführung alle Elemente, die bisher künstlich auseinandergehalten wurden – die Elemente des Wortes, des Gesanges, der Pantomime, des Tanzes und sogar des Zirkus –, ein in harmonischer Verflechtung schließlich einheitliches Theaterwerk ergeben“.¹⁴

Noch wichtiger als Mejerhold und Tairov, die oft mit einem etwas starren Dogmatismus nach neuen Wegen suchten, wurde für Stravinskijs *Renard* einmal das Experimentaltheater von Vachtangov, der die Art seines spielerisch-artistischen Theaters „phantastischen Realismus“ nannte, zum anderen der humoristische, vitale, affirmative Charakter der Inszenierungen Evreinovs. Dieser machte u. a. Experimente mit der Commedia dell'arte, wenn er seinen Schauspielern Möglichkeiten zum Improvisieren gab und das Schwergewicht auf Humor, Parodie, Ironie und Komik legte. Nicht nur in dieser Hinsicht ist Evreinovs Inszenierungsstil mit Stravinskijs *Renard* verwandt, Evreinov kreierte auch einen neuen Trend im russischen Theaterrepertoire, den Trend zum „Miniaturtheater“, so genannt wegen der Kürze der Stücke, die dem Charakter des Experimentellen, Improvisatorischen und Komischen besonders entgegenkam. Dass auch Stravinskijs *Renard* mit seinen knapp zwanzig Minuten Dauer aus dieser Kürze seine spezifische Wirkung bezieht, ist evident.

Vom Illusionstheater zur Stilbühne

Ein Grundzug in den neuen Theater- und Ballett-Tendenzen offenbart sich im zum Teil radikalen Streben nach Einfachheit bis hin zur Abstraktion in Symbolismus und Stilisierung, besonders deutlich zu sehen in einer neuen Auffassung von Raumgefühl, konkret in der Abkehr von der naturalistischen Illusionsbühne hin zur Relief- und Stilbühne. Mejerhold und die Mitglieder der Djagilev-Gruppe – zu nennen sind vor allem die Maler und Bühnenbildner Alexandre Benois (1870–1960), Léon Bakst (1866–1924), Alexandr Golovin (1863–1930), der enge Mitarbeiter Mejerholds, Natalija Gončarova (1883–1962) und Michail Larionov (1881–1964), der Bühnenbildner der ersten *Renard*-Aufführung 1922 in Paris – bezogen Anregungen aus den theoretischen Schriften und zum Teil praktischen Erfahrungen des Architekten Peter Behrens (1868–1940) und der bereits erwähnten Craig und Fuchs. Stravinskijs szenische Anweisung, alle Spieler sollen die ganze Zeit auf der Bühne bleiben, also die Forderung nach einem einzigen Schauplatz, basiert auf dem Ideengut dieser Künstler.

Die Möglichkeiten der Reliefbühne hat vor allem Mejerhold genutzt. So ließ er in seiner Inszenierung von Ibsens *Hedda Gabler* die Schauspieler auf einer 15 m breiten und nur 4 m tiefen Bühne agieren; die auf diese Weise entstehende Reliefwirkung kongruiert mit seiner Auffassung vom Schauspieler als bloßem Instrument, denn dieser erfüllt eine flächenhafte Funktion und bildet nur noch einen Bestandteil der gesamten visuellen Einheit. Dass diese Auffassung von Raumlosigkeit dem ästhetischen Denken der Maler und Bühnenbildner entgegenkam, liegt auf der Hand, entspricht sie doch den Gesetzen der Zweidimensionalität eines Bildes. Infolgedessen fertigten sie vereinfachte Kostüme und stilisierte Bühnenbilder an, frei von jeglicher Affinität zum Aktionsraum, also mit wenig Praktikabel und Kulissen, meist auch ohne Perspektive. Als Konsequenz ergab sich die Aufhebung des Raumes mit einer Betonung des Flächenhaften. Wenn Stravinskij nun fordert, der *Renard* solle auf einem Podest gespielt werden und alle Spieler sollen, ob sie nun gerade am Geschehen beteiligt sind oder nicht, auf der Bühne bleiben, es also im Sinne des Dramas keine Möglichkeit gibt, durch Einwirkungen von außen die Handlung voranzutreiben und Aktionen durch Schauplatzwechsel entstehen zu lassen, negiert er die Raumexistenz und vermag auf diese Weise dem Publikum zu suggerieren, in der geschlossenen Welt des Theaters zu sein.

Die Raumlosigkeit bzw. die zweidimensionale Flächenhaftigkeit weist wiederum auf das Puppentheater, dessen Dramaturgie der *Renard* verpflichtet ist; bezeichnenderweise soll das

¹⁴ Tairov, *Das entfesselte Theater*, S. 68.

Werk auf einem Podest gespielt werden und auf keinen Fall auf einer großen Opernbühne mit ihrer betonten Raumwirkung.

Der Einfluss der Maler und Bühnenbildner auf Stravinskij war sicher groß; so ist es nicht verwunderlich, dass die Idee, den visuellen Bereich im *Renard* vom auditiven zu trennen, aus dem Kreis um Djagilev stammt, wahrscheinlich – wie Michail Druskin annimmt¹⁵ – von Alexandre Benois, der an zwei charakteristischen Theaterexperimenten beteiligt war: zuerst 1914 an der Inszenierung von Rimskij-Korsakovs *Der goldene Hahn*, einer Oper, die in ihrer undramatischen, mehr epischen Episodenhaftigkeit dem *Renard* sehr ähnlich ist. *Der goldene Hahn* wurde ein Jahr, bevor Stravinskij den *Renard* begann (1915), als „Ballettoper“ aufgeführt: die Sängerinnen und Sänger befanden sich in Abendgarderobe an den Bühnenseiten, während die Handlung durch Tanz und Pantomime umgesetzt wurde, es erfolgte also die gleiche Trennung zwischen Gesang und Aktion wie im *Renard*. Kurz danach war Benois auch an der Aufführung von Stravinskij's Märchenoper *Le Rossignol* beteiligt, die in ähnlicher Weise inszeniert wurde.¹⁶

Von der ‚vierten Wand‘ zum Publikumstheater

Aus den bisher geschilderten neuen Regie- und Bühnenbildgedanken und ihren Auswirkungen auf die Dramaturgie resultiert zwangsläufig ein neues Verhältnis des Publikums zum Theater. Wurde im naturalistischen Theater die Bühnenhandlung der Natürlichkeit zuliebe so gestaltet, als würde sie unter Ausschluss jeglicher Öffentlichkeit stattfinden, also gewissermaßen mit dem Rücken zum Publikum gespielt, ließ man nun diese häufig zitierte imaginäre ‚vierte Wand‘ zwischen Zuschauer und Bühne fallen und versuchte, ein Theater für und mit dem Publikum zu machen – deutlich auch im *Renard* zu sehen, einem Werk, dessen theatralischer Charakter die Einbeziehung des Publikums unbedingt erfordert.

Die Grundvorstellung lautete: „Der Zuschauer darf keinen Augenblick vergessen, daß er sich im Theater befindet.“¹⁷ Dies führte auch zu Neuerungen in der Theaterpraxis; so bevorzugten Mejerhold u. a. das Spiel ohne Vorhang, mit der Begründung, dass nun das Publikum in dem Augenblick, in dem die Schauspieler die Bühne betreten, mit allem schon vertraut wäre, wohingegen es nach dem Heben eines Vorhangs lange Zeit brauche, sich im Milieu des vorgestellten Raumes zurechtzufinden. Dieselbe Intention verfolgt Stravinskij in seiner szenischen Anweisung, den *Renard* vor einem eventuellen Vorhang zu spielen: das Publikum wird dadurch mit dem Einleitungsmarsch unmittelbar in die Stimmung einer Theaterwelt hineingezogen (wie in Zirkus-, Jahrmart-, Schaubuden- oder ähnlichen Veranstaltungen).

Gleichzeitig bezieht sich Stravinskij's Anweisung, vor dem Vorhang zu spielen, auf eine szenisch-räumliche Neuerung, die Mejerhold von Georg Fuchs übernahm, und zwar das Proszenium als wichtigsten Teil der Bühne anzusehen.¹⁸ Dieses Spiel auf einer zum Teil weit vorgezogenen Vorderbühne ist einerseits im Zusammenhang mit der Wirkung der Reliefbühne zu sehen, dient andererseits aber auch der stärkeren Kontaktaufnahme mit dem Publikum, wofür die unterschiedlichsten Ideen und Tricks erfunden wurden (auch im *Renard*, wenn sich am Schluss die Spieler nach alter Tradition von Schausteller- und Wandertruppen an das Publikum wenden und ihren Lohn fürs Spiel verlangen).

Mejerhold, Evreinov und Benois betonten häufig in ihren Schriften, wie wichtig es sei, die Phantasie des Zuschauers zu aktivieren; dieser soll die einfachen und stilisierten optischen Angebote durch die eigene Imagination vervollständigen. Auch in dieser Hinsicht wird die Betonung von Tanz und Pantomime gegenüber dem Wort, also auch die Trennung zwischen Aktion und Gesangstext im *Renard*, verständlich.

¹⁵ Druskin [wie Anm. 7], S. 84.

¹⁶ Vgl. ebd., S. 86.

¹⁷ Tairov, S. 60.

¹⁸ Fuchs, S. 46 ff.

Abschließend bleibt festzustellen, dass Stravinskij für die dramaturgische Technik des *Renard* sicher unbestreitbar Anregungen vom russischen Theater und Ballett seiner Zeit empfangen hat, dass sich aber viele der neuen Gedanken sowohl aus dem spezifischen Charakter seiner Musik erklären lassen als auch in seiner eigenen Auffassung von Dramaturgie begründet sind. Insofern erweist sich in Stravinskij's Œuvre gerade das kleine unscheinbare Werk *Renard* als „Schlüsselwerk seiner Musikdramaturgie“.¹⁹

¹⁹ Dahlhaus, S. 169.

„Ad te perenne gaudium“. Lassos Musik zum „Vltimum Judicium“

von Franz Körndle, München

Als Franz Xaver Haberl im Jahr 1908 bei der Herausgabe des *Magnum Opus Musicum*, der aus dem Jahr 1604 stammenden Sammlung aller Motetten von Orlando di Lasso, bei Band 19 angekommen war, hatte er es auch mit einer Reihe von Werken zu tun, die er als „weltliche Gelegenheitskompositionen“ ansprach. Wegen der damals auftretenden Probleme bei der Textlesung und Interpunktion zog Haberl den Altphilologen Alois Patin zu Rate, der die Textredaktion vornahm und eine Übersetzung anfertigte. Patin nahm über seine Aufgabe hinausgehend an, die Texte „Flemus extremos“ und „Heu, quis armorum“ sowie „Heu, quos dabimus“ und „Tragico tecti“ müssten eine Einheit bilden.¹ Als weitere Motetten mit neulateinischem Text wurden in diesen Band der Gesamtausgabe „Tibi progenies“ und außerdem „Momenta quaevis“ und „Vos, quibus rector“ aufgenommen.

Die fünf zuerst genannten Motetten behandelte Philip Weller in seinem Beitrag für das Antwerpener Lasso-Symposium 1994. Dabei griff er die Idee Wolfgang Boettichers² auf, in diesen Werken Chöre zu erblicken, die zu Schauspielen gehören könnten.³ Für seine Überlegungen konnte Weller damals freilich keine Belege vorweisen, es fehlten sozusagen die Kronzeugen, die Dramen selbst, für die Lasso diese Motetten komponiert haben müsste. Nach längerer Forschungsarbeit ist es mir inzwischen gelungen, das Stück, den Autor und den Aufführungsort zu eruieren. Die ersten Ergebnisse meiner Forschungen sollen hier kurz mitgeteilt werden. Eine umfangreichere Studie, die weitere Jesuitenspiele einbezieht und den Kontext weiter erhellen möchte, ist in Vorbereitung.

Es handelt sich um das Drama *Die Ankunft Christi als Richter der Welt am jüngsten Tage* oder *Christus iudex* (auch unter dem Titel *Vltimum iudicium* oder *De extremo iudicio*), das am 14. Mai 1589 auf der Jesuitenbühne in Graz gegeben wurde.⁴ Als Textquellen liegen folgende Handschriften vor:

- München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 24674, S. 25–119, 17. Jh.
- München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 19757, fol. 93r – 129r
- Dillingen, Studienbibliothek, Cod. XV 219, S. 1077–1135, 16. Jh.
- Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vind. 13918, fol. 69–79, 18. Jh.

¹ Orlando di Lasso, *Magnum opus musicum, Teil X*, hrsg. von Franz Xaver Haberl (= Sämtliche Werke 19), Leipzig 1908, Vorwort.

² Wolfgang Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit, 1532–1594*, Kassel 1958, S. 571: „Sie sind freie Dichtung mit großem szenischen Aufwand und scheinen Reste zur Frühgeschichte der Oper darzustellen.“ S. 572: „vielleicht [...] zu einem verschollenen szenischen Werk um 1585 gehörig.“

³ Philip Weller, „Lasso, Man of the Theatre“, in: *Orlandus Lassus and his Time: Colloquium Proceedings Antwerpen 24.–26. 08. 1994*, hrsg. v. Ignace Bossuyt, Eugene Schreurs und Annelies Wouters, Peer 1995, S. 89–127.

⁴ Jean-Marie Valentin, *Le théâtre des jésuites dans les pays de langue allemande. Répertoire chronologique des pièces représentées et des documents conservés (1555–1773)*, 2 Bde., Stuttgart 1983–1984, hier: Bd. 1, S. 32 f.

75

Nobis quid opis superabit? in nos fulmina
 - tela, faces, summo iaculabuntur ab aethere
 - ruq̄a capesceite, lustra. ferarum inquirito.

Actus III Scena III.

Elias, Snock, Joannes Antichristus, Michael

*Hymnus deo.
dentis in cala.* Ad te perenne gaudium
 Perennis summus artifex
 Cursum per auras tendimus
 - leti trophaeis hostium.
 In hacia tortorum manus,
 Pallet gramus impotens,
 Durus cohortet carnifex,
 Fusi per arua milites.
 Mons vis furor mortaliū
 Sunt leua si p̄uant Deo
 Ergo ima summis parcat,
 Terris Olympus imperet.
 Act. Quo fugatis quo ruitis, quo terrea uertitis
 - imbellia p̄c̄ora, nun quos uestra manu
 Percidistis, nunc horretis? me cernite
 Ad astra iam uolantem, et ic̄ue fulminis

Der Chor „Ad te perenne gaudium“ in der Handschrift D-Mbs cIm 19757, fol. 75r

Das Spiel entspricht der Tragödie *Christus Iudex* des italienischen Jesuiten Stefano Tucci, die 1569 in Messina und 1574 in Rom aufgeführt worden war.⁵ Inwieweit für die Grazer Aufführung der ab 1580 in Augsburg wirkende Wolfgang Starck⁶ als Bearbeiter involviert gewesen ist, wie Jean-Marie Valentin angibt,⁷ lässt sich derzeit nicht beurteilen. Tuccis Drama

⁵ Klaus Aichele, *Das Antichristdrama des Mittelalters, der Reformation und der Gegenreformation*, Den Haag 1974, S. 86–89; Fidel Rädle, „Italienische Jesuitendramen auf bayerischen Bühnen des 16. Jahrhunderts“, in: *Acta conventus neo-latini Bononiensis* (= Medieval and Renaissance texts and studies 37), hrsg. von Richard J. Schoeck, Binghamton, N. Y., 1985, S. 303–312.

⁶ *Die Jesuiten in Bayern 1549–1773*, hrsg. von Joachim Wild (= Ausstellungskataloge der Staatlichen Archive Bayerns 29), Weissenhorn 1991, S. 132. Rädle weist darauf hin, dass die in den beiden Münchner Handschriften festgehaltene Neuversifizierung Starcks, von der allerdings die Chöre ausgenommen sind, vermutlich am 24. Februar 1597 in Regensburg gespielt wurde (S. 305).

⁷ Valentin, *Le théâtre des jésuites*, Bd. 1, S. 33.

behandelt in den ersten drei Akten und in den Szenen eins bis drei des vierten Aktes das Erscheinen des Antichrist und das Wirken der Propheten Elias, Enoch und Johannes, das mit ihrer Tötung endet. Die verbleibende vierte Szene des vierten Aktes und der fünfte Akt sind dann dem jüngsten Gericht gewidmet.

Die Motetten Lassos sind in das Drama wie folgt eingegliedert. Die Auflistung orientiert sich an der Handschrift Clm 19757₂, die gegenüber Clm 24674 die bessere Lesart bietet.

- S. 39–40: Chorus Prophetarum: „Flemus extremos hominum labores“
- S. 64–66: Sybillarum chorus: „Heu quis armorum furor in tyranno est?“
- S. 73–74: Hymnus Heliae, Enoch, et Joannis, antequam obruncantur: „Quas tibi laudes meritas canemus“
- S. 75: Elias Enoch Joannes, Antichristus, Michael (Hymnus ascendentium in coelum): „Ad te perenne gaudium“
- S. 84–85: Chorus Angelorum: „Tragico tecti“
- S. 93: Chorus nocent[um]: „Heu quos dabimus miseranda cohors“
- S. 115: Chorus [Ascendunt beati cum choro canentes primam stropham]: „Tibi progenies unica patris“
- S. 118: Chorus [Ascendunt beati canentes reliquas strophas]: „Tu quae uersat sydera mundus“ [II. und III. Pars von „Tibi progenies“]

Das Drama weist demnach nicht weniger als sieben Chöre auf, von denen sich sechs zweifelsfrei als Motetten Lassos identifizieren lassen. Neben den oben bereits genannten begegnen wir überraschenderweise der dreistimmigen Komposition „Ad te, perenne gaudium“, über deren Funktion sich die Lasso-Forschung bisher unschlüssig gewesen ist.⁸ Die vorausgehende Komposition, ein Hymnus, den Elias, Enoch und Johannes vor ihrer Ermordung vorzutragen haben, findet sich allerdings nicht im *Magnum Opus Musicum*. Wegen der Anlage in sapphischen Versen wäre hier an die Möglichkeit eines Textaustausches zu denken. Dafür käme aufgrund der Parallele zu „Ad te, perenne gaudium“, das ebenfalls von den drei Propheten gesungen wird, eine weitere dreistimmige Motette in Frage. Unter den dreistimmigen Motetten Lassos existiert allerdings keine, die einen Text in sapphischen Versen vertont, so dass wir dieses Stück im Moment als verloren ansehen müssen.

Die Handschrift Clm 19757₂ enthält ab S. 561 den bekannten „Triumphus Divi Michaelis Archangeli Bavarici“, der 1597 zur Einweihung der Münchner Michaelskirche aufgeführt wurde. Die Musik des Dramas soll von Georg Viktorin stammen.⁹ Da sie jedoch verschollen ist, lässt sich über die Autorschaft keine weitere Gewissheit erzielen. Am Ende des Stückes erklang allerdings möglicherweise erneut ein Chor Lassos, die bereits im jüngsten Gericht als Abschluss stehende Motette „Tibi progenies“ (S. 709 und S. 712: Actus V. Scena IX. Chorus Sanctorum).

Der Wert dieses Neufundes ist in seiner Bedeutung nicht zu unterschätzen, zeigt er doch einerseits den Zusammenhang auf, für den Lasso wenigstens sechs Motetten geschaffen hat. Andererseits gewinnen wir einen Einblick in einen Bereich frühen Theaters mit Musik, das ganz im Sinne eines Anknüpfens an das antike Drama Chöre als Bestandteil der Handlung auftreten lässt und nicht einfach als eine Art Intermedien zwischen die Szenen oder Akte stellt.

⁸ Peter Bergquist, „Why Did Orlando di Lasso not Publish his Posthumous Motets?“, in: *Festschrift für Horst Leuchtmann zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Stephan Hörner und Bernhard Schmid, Tutzing 1993, S. 14 f. Reinhold Schlötterer, „Quintstruktur, aber keine Quintparallelen [Zu Lassos *Ad te perenne gaudium*]“, in: Orlando di Lasso in der Musikgeschichte: Bericht über das Symposium der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München, 4.–6. Juli 1994, hrsg. v. Bernhard Schmid, (= Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse N.F. 111), München 1996, S. 243–249, bes. S. 249.

⁹ *Die Jesuiten in Bayern 1549–1773*, S. 178. Rita Haub, „Georgius Victorinus und der Triumphus Divi Michaelis Archangeli Bavarici“, in: *Musik in Bayern* 51 (1995), S. 79–84.

B E R I C H T E

Rheinsberg, 9. bis 10. April 1999:

Kolloquium „Musik und Theater im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert in Deutschland“

von Ekkehard Krüger, Berlin

Im Rahmen der Osterwerkstatt zur Alten Musik in der Musikakademie Rheinsberg hat sich seit 1994 eine Kolloquiumsreihe etabliert, die von der Erforschung der Berliner Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts ausgehend sich nun der Musikgeschichte des 17. bis 19. Jahrhunderts im Raum zwischen Elbe und Oder widmet. Der Spiritus rector der Rheinsberger Treffen, Hans-Günter Ottenberg, hatte 1999 zu einem Kolloquium unter dem Thema „Musik und Theater im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert in Deutschland“ eingeladen.

In seinem Beitrag „Von der Wanderbühne zum Hoftheater“ machte Arne Langer (Erfurt) am Beispiel Thüringens deutlich, wo die historischen Wurzeln der Probleme bei der Anpassung der aus der Zeit der DDR ererbten, gegenüber dem Kaiserreich und der Weimarer Republik kaum veränderten Theaterlandschaft an die föderalen Strukturen der Bundesrepublik liegen. Dazu unternahm er unter Berücksichtigung charakteristischer Unterschiede zwischen höfischen und bürgerlichen Bühnen einen rückläufigen Gang durch die Geschichte der Musiktheater in Deutschland bis zu den Wanderbühnen.

Ruth Freydank (Berlin) untersuchte anschließend „Preußens Beitrag zur Entwicklung des modernen europäischen Theaters am Ende des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts“. Sie beschrieb einen „Kulturkampf“ zwischen den Förderern einer noch zu entwerfenden deutschen Oper und einer konservativen höfischen Partei, die die Berufung Gasparo Spontinis verantwortete. In der Diskussion wurde der auf die Polemik Johann Friedrich Reichardts gegen die italienische Oper gestützten Anschauung eines Kampfes zwischen zwei Lagern widersprochen und vorgeschlagen. Gaspare Spontinis Verpflichtung als Chance für die Berliner Oper zu begreifen, da das Problem einer großen deutschen Oper solange ungelöst war, wie alle tastenden Versuche der Kritik provinziell erscheinen mussten.

Um das Panorama, das der Zustand der Opernbühnen in der umrissenen Region um 1800 bot, zu vervollständigen, stellte Thomas Betzwieser (Berlin) „Die Revitalisierung der Oper in Schwerin und Ludwigslust zwischen 1785 und 1810“ vor. Nach der Verbannung der Oper von der Mecklenburg-Schweriner Bühne unter Herzog Friedrich (1756–85) gelang unter Friedrich Franz I. (1785–1837) mit Hilfe des Hamburger französischen Theaters eine Wiedergeburt der Oper in Ludwigslust mit ausschließlich französischem Repertoire. Betzwieser wies auf die Bedeutung der an der Hamburger Oper orientierten, von J. Fr. Schink in Schwerin herausgegebenen *Dramaturgischen Monate* (1790) für die Charakterisierung der Opernstile und die Rezeption Mozarts hin.

Arnold Jacobshagen (Bayreuth) berichtete über „Die Dresdner italienische Oper um 1800 und die Entwicklung der Opera semiseria“. Einer lange wirkungsmächtigen, national ausgerichteten Operngeschichtsschreibung, die die Phase der „Ausländerei“ in Dresden unter Ferdinando Paer und Francesco Morlacchi als Stagnation und Latenzzeit der kommenden deutschen Nationaloper (Carl Maria von Weber) betrachtete, setzte er eine differenziertere Bewertung des Geschmackswandels vom Italienischen zum Französischen entgegen. Der aus dem französisch beeinflussten Parma stammende Paer repräsentierte eine Achse Wien–Prag–Dresden, über die auch die französische Revolutions- und die Rettungsooper an die Elbe gelangten.

Der Organisator der Tagung, Christoph Henzel (Berlin), legte dar, dass „Der schwierige Weg zur Nationaloper“ in erster Linie ein Problem allein der Operngeschichtsschreibung bezeichnet, eine zeitgenössische Diskussion, die zu einer Aufklärung über den Begriff der Nationaloper

führte, um 1800 aber kaum auszumachen ist. Jenseits von Reichardts Polemik wider Importe und für eine französisch-italienische Stilsynthese bei gleichzeitiger Reduzierung des künstlerischen Anspruchs bleibt oft nur die Beschränkung auf die deutsche Sprache als kleinster gemeinsamer Nenner erkennbar.

Karim Hassan (Hamburg) stellte die „Berliner Gattungsgeschichte des Melodrams“ vor. Abseits der Zentren der Gattungsentwicklung, die oft mit reicheren deutschsprachigen Sprechtheatertraditionen wie in Mannheim und Darmstadt verbunden waren, kamen „Mono-“ oder „Duodramen“ in Berlin erst seit 1797 regelmäßig auf die Bühne.

Der zweite Kolloquiumstag, von Ulrike Liedtke (Rheinsberg) vorbereitet, vereinte drei Referate unter dem Thema „Der Rheinsberger Hof des Prinzen Heinrich“. Claudia Schurz (Rheinsberg) stellte „Johann Abraham Peter Schulz' *Fée Urgèle*“ (1780/81) vor, eine Rheinsberger Oper, mit deren Inszenierung Ostern 2000 das verändert wiederaufgebaute Schlosstheater eröffnet werden soll.

Michele Callela (Marburg) widmete sich „Reformen und ‚Querelles‘ – die Tragédie lyrique als europäisches Phänomen“. Dabei stellte er den Anteil der Komponisten der Opéra comique (Philidor, Gossec) an der ohne einheitliches Programm vollzogenen Reform der Oper in Paris zwischen 1767 und 1774 dar und beschrieb Glucks Verdienst vor allem als das der Durchsetzung einer neuen Tragédie lyrique. Callela stellte Gluck nicht in das Zentrum der Reform an der Académie, sondern beschrieb seine Position im Umfeld anderer italienischer Opernkomponisten in Paris.

Helge Bartholomäus (Berlin) berichtete über die Rheinsberger Jahres des Hornisten und späteren Berliner Kapellmeisters Georg Abraham Schneider (1770–1839) sowie über die Bemühungen um ein dem Komponisten Schneider gewidmetes Werkverzeichnis.

Eine Fortsetzung dieser Kolloquiumsreihe zur Regionalmusikforschung ist dringend erforderlich, da sie als Ort des Austausches bisher allein steht.

Frankfurt, 14. bis 17. April 1999:

Interdisziplinäres und internationales Symposium „Musik in Goethes Werk – Goethes Werk in der Musik“

von Cristina Ricca, Frankfurt am Main

Dass man sich im Goethejahr auch von der musikwissenschaftlichen Seite her mit dem Dichturfürsten beschäftigt, ist unerlässlich, dass es auf eine Weise geschieht, die sowohl Fachleute als interessierte Zuhörer anspricht, ist lobenswert. Gelungen ist dies den Veranstaltern des Symposions, Adolf Nowak und Ulrike Kienzle vom Musikwissenschaftlichen Institut der J. W. Goethe-Universität Frankfurt und Andreas Ballstaedt (Düsseldorf) und auch der Frankfurter Bürgerstiftung, die den schönen Rahmen des Holzhausenschlösschens zur Verfügung gestellt hatte.

„Goethes Werk – ein Thema von musikalischem und musikwissenschaftlichem Interesse?“ Das ist eine Frage, die trotz wichtiger Ansätze ein Desiderat geblieben ist und deshalb immer neu gestellt werden muss. Wirkungsgeschichtlich betrachtet kann sie nur mit einem bestimmten „Ja“ beantwortet werden, denn es gibt eine Goethe-Tradition unter Komponisten, die bis in unser Jahrhundert reicht, nicht nur was Vorlagen für musikalische Werke (Lieder, Opern, Symphonische Dichtungen usw.) betrifft, sondern auch in Bezug auf Lektüre von Goethes naturwissenschaftlichen und ästhetischen Schriften. Aber auch eine intensivere Beschäftigung mit Goethes aphoristischen oder fragmentarischen Äußerungen über Musik und vor allem mit der musikalischen Formenwelt und Sprachmusikalität seiner Dichtung kann zu neuen Einsichten führen.

Nach einer umfassenden Darstellung von Goethes musikalischen Erfahrungen in Frankfurt (Peter Cahn, Frankfurt a. M.) erläuterte Norbert Miller (Berlin), wie Goethe Musik wahrnahm und wie er seine Kenntnisse im Werk umsetzte. Griechische und alt-testamentarische Vorbilder, der Zeit entsprechende Dilettanten-Figuren und phantastische musikalische Gestalten wurden in den *Wahlverwandtschaften*, in *Wilhelm Meister* und in der *Novelle* untersucht (Ulrike Kienzle). Ausblicke gewährte der Beitrag über das musikalische Idiom in Goethes Sprache (Johannes Bauer, Berlin).

Eine zentrale Rolle spielte bei Goethe der Gesang, sowohl in der Dichtung (zum Beispiel in der *Pädagogischen Provinz*) als auch in den die Liedästhetik betreffenden Äußerungen. Goethes Entwurf einer *Tonlehre*, in dem er dem Gesang den wichtigsten Platz einräumt, wurde von Claus Canisius (Heidelberg) als „neue Art der Wissenschaft“ bezeichnet. Eine Analyse von Goethes Aufsatz über den italienischen Volksgesang konnte, mit Seitenblicken auf die in Italien umgearbeiteten Singspiele, Goethes produktive Aneignung in Form einer Übernahme metrischer und rhythmischer Modelle belegen (Cristina Ricca).

Einen weiteren Schwerpunkt der Tagung bildeten Goethes Dichtungen für Musik. Walther Dürr (Tübingen) erläuterte auf prägnante Weise die Konzeption der Singspiele am Beispiel von *Claudine von Villa Bella*. Themen der Diskussion waren auch das Weimarer Liebhabertheater, sehr detailliert in dem Beitrag von Gabriele Busch-Salmen (Freiburg) beschrieben, die Libretti der *Diwan*-Zeit, deren Scheitern Christoph Michel (Freiburg) zu vielversprechenden Auslegungen Anlass gab, und Carl Eberweins Melodram *Proserpina*, mit dem sich Peter Gülke (Freiburg) auf konstruktive und unterhaltsame Weise befasste.

In der Sektion „Goethes Lyrik in Vertonungen“ wurde das berühmte Lied Mignons „Kennst du das Land ...“ von Akio Mayeda (Tokio/Zürich) einfühlsam und tiefgründig ausgelegt. Einen neuen Gesichtspunkt lieferte Adolf Nowak mit seiner Untersuchung der Exequien Mignons, die er auf die Tradition der Trauerkantate bezog und als Idee einer poetischen Liturgie verstand, die sich erst durch die Vertonung verdeutlichen kann und darüber hinaus ideengeschichtliche Auswirkungen hat.

Auch unter dem Aspekt der Musik stand Goethes Opus summum *Faust* im Zentrum des Interesses. Dieter Borchmeyer (Heidelberg) brachte erhellende Erläuterungen über den Modellcharakter der Musik für Goethes ästhetische Theorie und Praxis und interpretierte den *Faust* als Gesamtkunstwerk, das spätere Musikentwicklungen auf erstaunliche Weise vorwegnimmt. Bemerkungen über Peter von Lindpaintners Schauspielmusik zum *Faust* (Sieghart Döhring, Thurnau) und zur ersten Gesamtauführung des Werkes am 6./7. Mai 1876 mit Musik von Eduard Lassen (Hedwig Meier, Berlin) schlossen sich an.

Zerbst, 16. und 17. April 1999:

„Carl Friedrich Christian Fasch (1736–1800) und das Berliner Musikleben seiner Zeit“. Internationale wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 6. Internationalen Fasch-Festtage 1999

von Barbara Reul und Susanne Schuster, Zerbst/Dessau

Die 6. Internationalen Fasch-Festtage 1999 in Zerbst standen ganz im Zeichen des Begründers der Sing-Akademie zu Berlin und Sohnes des Anhalt-Zerbster Hofkapellmeisters Johann Friedrich Fasch, Carl Friedrich Christian Fasch. Die zweitägige Konferenz mit 15 Musikwissenschaftlern aus Deutschland, den USA und Großbritannien war ganz speziell der musikgeschichtlichen Bedeutung des Komponisten gewidmet und spiegelte sich auch in den Programmen der sieben Konzerte wider.

Musikalisch eingeleitet wurden beide Konferenztage von Studenten der Fachrichtung Alte Musik der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig, deren Interpretation von Liedern, Duetten und Klaviermusik Faschs einen nachhaltigen Eindruck bei Referenten und Zuhörern gleichermaßen hinterließ.

Nach einer kurzen Begrüßung durch einen Vertreter der Stadt Zerbst und die Präsidentin der Internationalen Fasch-Gesellschaft, Konstanze Musketa, referierte Susanne Oschmann (Berlin) über Aspekte und Tendenzen der Rezeption Carl Faschs in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts und schuf damit einen für die Themenstellung wichtigen Rahmen. Der Fasch-Preisträger von 1997 Brian Clark, Großbritannien, untersuchte die Violinmusik von Johann Wilhelm Hertel und Carl Hoeckh, dem Lehrer Carl Faschs, und wies auf stilistische Einflüsse dieser Komponisten im Werk von Carl Fasch hin. Barbara Reul (Zerbst) hatte sich frühe Potsdamer Kantaten von Carl Fasch, die von Faschs Amtskollegen in Potsdam, Carl Philipp Emanuel Bach, revidiert wurden, zum Thema gewählt. Christoph Henzel (Berlin) erbrachte wertvolle Hinweise zu Faschs Stellung als Hofmusiker, während Darrell M. Berg, USA, sich mit Faschs und C. Ph. E. Bachs Klaviermusik auseinandersetzte, die auch als Lieder mit Text konzipiert waren.

In der zweiten Sektion ging Vera Cheim-Grützner näher auf die frühen Lieder und Gesänge Faschs in vier zwischen 1758 und 1770 entstandenen Sammlungen – *Geistliche Oden in Melodien*, *Moralische und weltliche Oden*, *Musicalisches Allerley* und *Musikalisches Vielerley* – ein. Roderich Fuhrmann (Bremen) nahm Stellung zu stilistischen Eigentümlichkeiten von Klaviermusik im 18. Jahrhundert, die sich auch in Carl Faschs überlieferten Werken finden. Ulrich Leisinger (Leipzig) schuf einen neuen Kontext für Faschs *Arietta variata* als Berliner Pasticcio-Variation, und Konstanze Musketa (Halle) berichtete über die Carl-Fasch-Quellen in der Pariser Bibliothèque Nationale de France.

Am zweiten Konferenztag skizzierten Ingeborg Allihn und Peter Huth (beide Berlin) das Berliner Musikleben in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Dabei untersuchten sie zum einen die „Öffentlichen Schauspiele und Lustbarkeiten“ in Berlin und gingen zum anderen der Frage nach, an welchen Orten und in welchen Räumen Fasch als Musiker und musikalischer Leiter im Verlauf seiner Berliner Lebens- und Schaffensjahre gewirkt hatte. Dies erleichterte es den Zuhörern, das Referat von Gudrun Busch (Mönchengladbach) zu Faschs Oratorium *Giuseppe riconosciuto* (1774), in dem sie die Berliner Liebhaber- und Kirchenmusik im Detail untersuchte, sozialhistorisch einzuordnen und Rachel Wades Vortrag zu Carl Faschs Rolle als „Geburtshelfer“ des Berliner Musiklebens, der die Signifikanz von zeitgenössischen Zeitungsberichten in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beleuchtete, nachzuvollziehen. Den Abschluss bildeten Jürgen Heidrich (Göttingen) und Raymond Dittrich (Regensburg), die sich mit dem wichtigsten und größten Werk Carl Faschs, der sechzehnstimmigen Messe, auseinandersetzten. Einer Analyse des ideengeschichtlichen Umfelds dieser Messe folgte ein detaillierter Bericht zu den in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg erhaltenen Abschriften.

Referenten und Zuhörer waren sich in der Schlussdiskussion einig, dass mit dieser Tagung der Anfang einer wichtigen musikhistorischen und musikwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den Werken und dem geistigen Umfeld des Begründers der Sing-Akademie zu Berlin Carl Friedrich Christian Fasch gemacht wurde.

Alle Referate dieser Tagung werden in einem Konferenzbericht veröffentlicht, der Ende 1999 erscheint. Dieser wird einen zusätzlichen Artikel von Gottfried Eberle (Berlin) zur Chormusik Faschs für die Sing-Akademie zu Berlin enthalten.

Kloster Michaelstein, 30. April bis 2. Mai 1999:

XXVII. Internationale wissenschaftliche Arbeitstagung: „Intermezzi per musica – Johann Adolf Hasse zum 300. Geburtstag“

von Barbara Reul, Zerbst

Zum Genre „Intermezzi“ – satirisch-komische Kantaten, die im 18. Jahrhundert als Einlagen zwischen den Aufzügen von ersten Opern aufgeführt wurden – gehören nicht nur die Standardwerke *Pimpione* von Georg Philipp Telemann und *La Serva Padrona* von Giovanni Battista Pergolesi. Auch aus der Kompositionswerkstatt des wichtigsten Opernkomponisten der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, Johann Adolf Hasse, dessen 300. Geburtstag im letzten Jahr begangen wurde, sind einige Intermezzi überliefert. Zehn Referenten aus vier Ländern (Deutschland, Österreich, Kanada, USA) fanden sich ein, um drei Tage lang die Intermezzi des Dresdner Hofkapellmeisters näher zu untersuchen.

Gordana Lazarevich (Victoria, B. C., Kanada) hielt das Grundsatzreferat zur Konferenz. Sie sprach ausführlich zum Thema „Satire und Karikatur im ‚Intermezzo comico per musica‘: Spiegel der Gesellschaft des 18. Jahrhundert“ und konzentrierte sich dabei besonders auf das Stilmittel des Humors, das sie anhand ausgewählter Werke von Hasse, Albinoni, Orlandini, Sellitti, Pergolesi und Vinci darstellte.

Karin Hautt (Halle) hatte sich „Das andere Theater im ‚Dramma per musica‘ Johann Adolf Hasses“ zum Thema gewählt und erläuterte den Zusammenhang von Intermezzo und Opera seria in Text, Musik und Darstellung. Auf *Tempi* und Sturm-und-Drang-Stilcharakteristiken näher eingehend, stimmte Ernest Harris (Martin, Tennessee, USA) die Zuhörer auf Hasses Intermezzo *Piramo e Tisbe* ein. Eine eindrucksvolle – aber leider nur konzertante Aufführung dieser attraktiven Komposition durch das renommierte Ensemble La Stagione und die hervorragenden Solisten Heidrun Kordes (Piramo), Maya Boog (Tisbe) und Christian Elsner (Padre), unter der bewährten Leitung von Michael Schneider, beschloss den ersten Konferenztag.

Panja Mücke (Marburg) eröffnete den zweiten Konferenztag mit einem Vortrag über editions-technische Fragen zur Hasse-Oper *Solimano* und konzentrierte sich dabei auf Auffälligkeiten bei den vorliegenden Fassungen, der Notation von Rezitativen in der Partitur und der Besetzung dieser Oper. Klaus Hubmanns (Graz) Referat spürte die indirekten und direkten Verbindungen Hasses mit dem österreichischen Kaiserhof, insbesondere mit Johann Joseph Fux und Kaiserin Maria Theresia auf, während Rainer Bayreuther (Halle) das Konzept „sentimentale Komik“ in Hasses frühen Intermezzi untersuchte. Er ging dabei besonders auf die Frage ein, wie sich der Buffoton zum Ein- und Ausdruck rein subjektiven Erlebens in den Schlüssen von Hasses Intermezzi wandelte. Hasse ersetzte demnach ironische Charaktere durch empfindsame Charaktere, wobei – so Gordana Lazarevich in der nachfolgenden Diskussion – die Opera buffa vom empfindsamen Stil durchdrungen ist, das Intermezzo vom Stilmittel der Satire. Die zwischen 1707 und 1736 an der Hamburger Gänsemarktoper aufgeführten Intermezzi beleuchtete Peter Huth (Berlin) und wies auf den in Hamburg stark zu spürenden venezianischen Einfluss hin.

Reinhard Meyer (Regensburg) beeindruckte in seinem Vortrag durch eine materialintensive Darstellung, wie Hasse Metastasios Libretti verarbeitet („Metastasio und Hasse – Quantitäten im europäischen Musikleben bis etwa 1750“). Insgesamt 20.000 Aufführungen von Werken Hasses, die auf einem Libretto von Metastasio basieren, so Meyer, sind in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Mitteleuropa nachweisbar. Ernest Hoetzl (Graz) wandte sich „Aspekten der Authentizität“ zu und bot Denkanstöße zur Problematik historisch informierten Musizierens. Abschließend erfreute Gerhard Allroggen (Detmold) mit einigen launischen Bemerkungen zu Hasses Intermezzo *Il tutore*. Diese dienten als Einführung zu einer szenischen Aufführung des Werks durch das Telemann-Kammerorchester Michaelstein und den Solisten Marion Eckstein und Sören Jäckel, welche unter der Leitung von Ludger Rémy die zweite Fassung dieses heiteren Werks (Dresden, 1738) aus der Feder Hasses wirkungsvoll-dramatisch zu gestalten vermochten.

Am abschließenden dritten Konferenztag traf man sich zur Podiumsdiskussion im Schlosstheater Ballenstedt, an der neben Gordana Lazarevich und Reinhart Meyer auch Georg Quander, Intendant der Deutschen Staatsoper Unter den Linden Berlin, und Klaus Hortschansky (Münster), Präsident der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik e. V., teilnahmen. „Auf welche Weise können heute speziell die Intermezzi von J. A. Hasse auf die Bühne gebracht werden?“ lautete die Fragestellung. Einerseits erschwerte die Rezeptionssituation der Intermezzi und der Barockoper, andererseits architektonische Probleme heutige Produktionen.

Dies hinderte Wolfgang Katschner und seine Lautten Compagnie Berlin nicht daran, mit der szenischen Aufführung von Hasses *Larinda e Vanesio* – verschränkt mit der Kantate *L'amor prigioniero* – eindrucksvoll zu belegen, warum das Intermezzo im 18. Jahrhundert sich solch großer Beliebtheit erfreute – ein gelungener musikalischer Abschluss einer thematisch wichtigen Tagung.

Wien, 3. bis 5. Juni 1999:

5. Internationales Franz Schmidt-Symposion: „Apokalypse“

von Matthias Schmidt, Wien

Mit dem sich nähernden Jahrhundertende hat die mediale Beschwörung von Endzeitszenarien wieder Hochkonjunktur. Die Anziehungskraft liegt vor allem wohl im Zugleich von Untergang und Erneuerung, Vernichtung und Erlösung, mit dem sich eine Geschichte pessimistisch diskreditieren und optimistisch neu bewerten lässt, deren ausbleibender Sinn zuweilen eine besonders nachdrückliche Ratlosigkeit entblößt. Als Vehikel solcher Hoffnungen und Ängste diente in den letzten 200 Jahren zumal der Musik nicht selten die biblische Apokalypse, die als Spiegel elementarer menschlicher Empfindungen mit unterschiedlichsten ideologischen Positionen angereichert werden konnte.

Anhand des Säkularisierungsprozesses bei Mess- bzw. Requiem-Vertonungen betrachteten Rudolf Flotzinger (Graz) und Reinhard Kapp (Wien) hier die Apokalyptik als Symptom der österreichischen Moderne, dort deren Theatralisierung bzw. ästhetische Metaphorisierung seit dem 19. Jahrhundert – einer ideengeschichtlich vereinheitlichenden Tendenz folgend, die die heterogene Tradition der Vertonung von Partien aus der Apokalypse im 17. und frühen 18. Jahrhundert noch kaum prägen konnte (Markus Grassl, Wien). Eine solche Tendenz zu (später vor allem national gefärbten) geschichtsphilosophischen Konstruktionen mit der Apokalyptik gleichsam als Vehikel einer negativen Utopie exemplifizierten Wolfgang Dömling (Hamburg) an Friedrich Schneiders *Weltgericht*, Wolfram Steinbeck (Bonn) an den *Letzten Dingen* von Louis Spohr, Gerhard Winkler (Eisenstadt) an Joachim Raffs *Weltende* sowie zwei Referate über Brahms (von Philipp Veller, Nottingham, bzw. Thomas Leibnitz, Wien) zum *Deutschen Requiem* und dem *Triumphlied*. Der Frage nach dem Übergewicht der bildenden gegenüber der Ton-Kunst in der Apokalypse-Auseinandersetzung ging Ulrich Konrad (Würzburg) nach, während Gernot Gruber (Wien) hieran anknüpfend am Beispiel der musikalischen Vergegenwärtigung der „apokalyptischen Posaunen“ auf die zunehmende Ästhetisierung des Schreckens seit dem 19. Jahrhundert verwies. Daß die Apokalypse auch im 20. Jahrhundert als Mittel zur Instrumentalisierung des Entsetzens in Erscheinung trat, verdeutlichten Rolf Peter Janz' (Berlin) Referat zur literarischen Bilderwelt der Jahrhundertwende und Peter Revers (Graz) Vortrag über Krzysztof Pendereckis theatralische Gratwanderungen zwischen *Weltgericht* und *Auschwitz*. Die Untersuchungen Thomas Schlees (Bonn) zu Jean Françaix, Bo Marschners (Aarhus) über Hilding Rosenberg sowie Mathias Hansens (Berlin) zu Arnold Schönberg differenzierten dieses Spannungsfeld weiter.

Im späteren 20. Jahrhundert zielte die musikalische Arbeit an der Apokalypse vermehrt auf deren Symbolkraft für einen globalen zwischenmenschlichen Kommunikationsverlust, wie Wolfgang Gratzner (Salzburg) an Klaus Hubers *...Inwendig voller Figur*, Siegfried Mauser (Salzburg) an Wolfgang Rihms *Dies*, Susanne Rode-Breymann (Köln) an Wolfgang von Schweinitz' *Patmos*, au-

ßerdem Gerold Gruber (Wien) an René Clemencis *Apokalypsis* und Thomas Hochradtner (Salzburg) anhand der Poetik Christóbal Halffters zeigten. Franz Schmidts *Buch mit sieben Siegeln* von 1938 hatte als Brennpunkt des Zusammentreffens von ästhetischen und politischen Implikationen gerade im Hinblick auf die Verhältnisbestimmung von Analyse und Werturteil die lebhaftesten Diskussionen zur Folge. Jürgen Roloff (Erlangen) erläuterte dessen textliche Adaption von Luthers Offenbarungs-Übersetzung, Christian Martin Schmidt (Berlin) referierte über die musikdramaturgische Struktur des *Buchs*, und Thomas Leibnitz (Wien) bot Aspekte der Rezeptionsgeschichte des Werkes. Die künstlerischen Medialisierungen der biblischen Apokalypse zielten niemals auf eine endzeitliche Überwindung geschichtlicher Deutungsmuster, sondern bildeten vor allem eine lange Reihe nicht selten direkt aufeinander bezogener Grenzwertbestimmungen der Darstellung des eigentlich Nichtdarstellbaren aus. Solchermaßen betrachtet erwiesen sie sich stets als Deutungen à fonds perdu, fungierten so aber auch als unvergleichliche Seismographen der Ideengeschichte ihrer jeweiligen Entstehungszeit.

Wien, 12. bis 15. September 1999:

Ausstellung und Symposium: „Schönbergs ‚Wiener Kreis‘“

von Peter Gradenwitz, Tel Aviv–Freiburg i. Br.

Seit im März 1998 das Arnold Schönberg Center in Wien eröffnet wurde, in das die Schönberg-Familie den Nachlass und die Archive des „Schoenberg-Institute“ aus Los Angeles – nach Unstimmigkeiten mit der kalifornischen Universität – eingebracht hat, hat die Schönberg-Forschung und Schönberg-Pflege einen neuen Impetus erhalten. Das Wiener Zentrum, eine Privatstiftung, deren Vorstandspräsidentin Nuria Schoenberg-Nono ist (der rührige und einfallsreiche Generalsekretär des Zentrums ist Christian Meyer), ist mit seiner reichhaltigen und geräumigen Bibliothek und den Archiven Forschern und allgemeinen Interessenten und Studierenden zugänglich und veranstaltet in regelmäßiger Folge Vorträge, Konzerte, Ausstellungen und Symposien. Das Symposium „Schönbergs Wiener Kreis“ ist das erste von zunächst drei geplanten Forschungs-Tagungen; im Herbst 2000 soll ein Symposium „Schönberg in Berlin“, im Jahre 2001 eine Tagung „Schönberg in Amerika“ folgen.

Die Ausstellung zum „Wiener Kreis“, die bis zum 7. Januar 2000 geöffnet bleiben soll, zeigt Originalhandschriften und Foto-Dokumente von Schönberg und seinen Wiener Schülern, Dokumente zu Entstehung und Arbeit des „Vereins für musikalische Privataufführungen“ und bildnerischen Werk Arnold Schönbergs. In den Referaten des Symposiums, das im Zusammenhang mit dem im Zentrum ansässigen Arnold-Schönberg-Institut der Universität und dem Institut für darstellende Kunst der Universität Wien durchgeführt wurde, kamen Forscher aus internationalen Instituten zu Worte. Unter den Themen der Referate – die in einem Sammelband zum Abdruck gekommen sollen – waren Beiträge über die Wiener Schüler Schönbergs, über den Anteil des Komponisten an der Textgestaltung von Marie Pappenheims Monodrama *Erwartung*, über den „anderen Erfinder zwölftöniger Komposition“ Josef Matthias Hauer, über Schönbergs Beziehungen zur Arbeitersängerbewegung und über den Versuch aus dem Jahr 1924, eine „Schönberg-Bibliothek“ ins Leben zu rufen, ein Wiener „Vorläufer“ der Schönberg-Zentrum-Idee.

Ein Besuch der internationalen Gäste in Mödling bei Wien, wo Schönberg viele Jahre lebte und arbeitete, und wo sein Haus kürzlich renoviert und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde, war auch der Enthüllung eines abstrakt-ausdrucksstarken Schönberg-Denkmal von Elisabeth Ledersbergs-Lehoczky gewidmet, das vor dem Museum der Stadt Mödling aufgestellt wurde.

Ein „Schönberg-Forum im Internet“ wurde vom jüngsten Sohn des Komponisten, Lawrence A. Schoenberg und der Mitarbeiterin des Center Therese Muxenender vorgestellt und unter reger Teilnahme der Anwesenden diskutiert.

Mainz, 6. bis 9. Oktober 1999:

Tagung zum Thema „Stillstand und Bewegung. Bild, Text und Musik. Zum Problem ihrer wechselseitigen Beziehungen“

von Manuela Jahrmärker, Grünwald

Die Musikwissenschaft unter den Leitwissenschaften von Theaterwissenschaft und Philosophie – so das Resümee über Möglichkeiten und Erkenntnisziele, die sich der Musikwissenschaft bieten – öffnete sich wie auf der Mainzer Tagung dem Nachbarfach Theaterwissenschaft. Ausgehend von Theater- und Literaturwissenschaft, Kunstgeschichte, Tanz- und Musikwissenschaft sowie Philosophie wurden Bewegung, im Bild gebannte Bewegung, die von Bild und Musik ausgelöste Imagination und die Dialektik von Zurschaustellung und Ästhetisierung des Körpers in Oper, Tanz, Drama, Film diskutiert. Dazu führte der Regisseur Christoph Nel ein, wenn er die je eigene Ausagedynamik der beteiligten Medien als sein interpretatorisches Ziel erklärte.

Ulrike Haß (Berlin) demonstrierte am Bühnenraum des 17. Jahrhunderts ein fensterloses Innen, das dem Betrachter nach Johannes Keplers Sehmodell eine Position auf der Bühne oder als distanzierter Betrachter zuweist. Dass die rationale Poetik mittels des Bildes von Affektivem durchzogen ist, zeigte Hans Thies Lehmann (Frankfurt) an Tragödien Jean Racines auf. Solches Aufsprengen der eigenen Grundlagen scheint in der römischen Freskomalerei des 17. Jahrhunderts, die den Betrachter je nach Funktion des Raumes berücksichtigt, dagegen nicht auf, so Elisabeth Oy-Marra (Bamberg). An Henri de Toulouse-Lautrecs Darstellungen von Loie Fuller demonstrierte Christopher Balme (Mainz), dass nicht die Frage nach der Abbildhaftigkeit kunstgeschichtlicher Dokumente relevant ist, sondern nach der Selektion der künstlerischen Mittel. Clemens Risi (München) belegte für die italienische Oper von 1830 bis 1850 die Rezeption von Johann J. Engels *Ideen zu einer Mimik* anhand von Kostümfigurinen. Zwei Bilder zu Opern Giacomo Meyerbeers dienten Manuela Jahrmärker (München) dazu, deren unterschiedliche Einbindung in den Opernverlauf und unterschiedlichen Tableaucharakter vor und nach 1850 vorzuführen. Dem Tableau vivant gingen Birgit Jooss (München) und Volker Frech (Düsseldorf) nach: Jooss arbeitete den Unterschied zwischen lebendem Bild als gefrorenem Augenblick und der Attitüde heraus. Frech gab ein materialreiches Bild zu Tableaux vivants in Düsseldorf im 19. Jahrhundert. Wie beschriebene Bühne und Erzählung verknüpft sein können und dabei dennoch Unmittelbarkeit entsteht, führte Bettina Brandl-Risi (Basel) an Joseph von Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* eindringlich vor. Den gleichzeitigen an der Skulptur orientierten Schauspielstil hat Goethe, so Günther Heeg (Frankfurt), durch die Aufwertung der Deklamation gleichsam musikalisiert und ihm so zu eigenständiger ästhetischer Präsenz verholfen. Martin Zenck (Bamberg) beschrieb mit dem Begriff „Tableau“ nicht nur das Verhältnis Musik–Bühne in Helmut Lachenmanns *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, sondern auch im Sinne Michel Foucaults die Ordnung der musikalischen Struktur in Klangtypen. Titel, Bild und Musik bilden die Pole, aus deren Spannung sich der intendierte Sinn mittels Imagination ergibt: so Stephan Münch (Mainz) anhand von Franz Liszts *Le Mal du pays (Années de pèlerinage)*; und so Anno Mungen (Mainz) anhand von sogenannten Nebelbildern. Susan Sharkey (Manchester) suchte die Bühnenpräsenz von Richard Wagners Leitmotiven nachzuzeichnen. Der letzte Tag galt zentralen Fragen der Moderne. Kay-Uwe Kirchert (Bamberg) stellte gegen die Wiederholung als ordnendem Element bei Pina Bausch das sinnstiftende Motiv, das sich auch aus der Beschränkung im Bewegungsmodus herleiten kann. Die Filme der „Dogma 95“ demonstrieren nach Nikolaus Müller-Schöll (Paris) die Dialektik von tradierter Regel und Nichtregel und lassen eine Gleichursprünglichkeit von Gezeigtem und Gemeintem nur im Modo negativo zu. Dafür dass der Musik des späten 20. Jahrhunderts philosophische Kategorien eignen, gelang Petra Maria Meyer (Düsseldorf) in der Konfrontation von Henri Bergsons Kategorie der „durée“ mit John Cage ein Beleg. Janine Schulze (Mainz) demonstrierte am Tanzfilm *Red shoes* (1948) die Erfahrung des Unbewussten, dem durch die Filmtechnik neue Qualität zuwächst. Zur Artikulation neuer Inhalte wird auch der noch junge so genannte Videotanz genutzt, den Claudia Rosiny (Bern) vorstellte.

Musikwissenschaftliche Vorlesungen an Universitäten und sonstigen Hochschulen mit Promotionsrecht

Abkürzungen: S = Seminar, Pros = Proseminar, Ü = Übung, Koll = Kolloquium
Angabe der Stundenzahl in Klammern, nur wenn diese von der Norm (2 Stunden) abweicht.

Nachtrag Wintersemester 1999/2000

Bochum. Dr. Heike Sigrild Lammers: Pros: Spuren Alter Musik im 20. Jahrhundert.

Bonn. Dr. Armin Raab: Pros: Editionsübung: J. Haydns Oratorien *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten*.

Erlangen-Nürnberg. Prof. Dr. Werner Breig: J. S. Bach I (1685–1750).

Fribourg. Prof. invité Etienne Darbellay: Cours: Emotion et menierisme dans l'art (Sem. d'Hiver) – Beethoven et la forme sonate (Sem. d'Été) □ N.N.: Cours: L'interprétation musicale à travers les siècles – Pros: Critique d'interprétations musicales – S: Texte über die Musik im 19. und 20. Jahrhundert: Analyse und Kritik – Aufführungspraxis – Generalbass (praktische Übungen) – Introduction à la notation mesurée (cours pratique) – Materialien zur Schweizerischen Musikgeschichte III.

Hamburg. *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Hans Joachim Marx: S: Lektüre ausgewählter Schriften von Johann Mattheson. □ Prof. Dr. Gerd Rienacker: Musikgeschichte Russlands, Teil IV: 30er und 40er Jahre (1) – S: Geistliche Werke von Antonín Dvořák. □ Marcus Stähler M.A.: „Du bist aller Dinge schön...“. Vertonungen alttestamentlicher Texte in Motette, Kantate, Oratorium und Oper. □ Dr. Eva Zöllner: S: Musikgeschichte Englands im 18. Jahrhundert.

Systematische Musikwissenschaft. Bernd Hoffmann: Pros: Poetisch-musikalische Strukturen in Blues, Rap und Sacred Singing. □ Dr. Martin Pfeiderer: Pros: Einführung in die Musiksoziologie – Ü: Transkription und Analyse nicht-notierter Musik. □ Dr. Bernhard Sievers: Pros: Einführung in die klassische indische Musik (Nordindien – Hindustanmusik).

Karlsruhe. PD Dr. Peter Michael Fischer: Elektronische Musik/Computermusik. Stilrichtungen und Tendenzen – S: Karlheinz Stockhausen: Elektronische Musik – Kompositionen und Aufsätze. □ Prof. Dr. Ulrich Michels: Die Musik des Mittelalters und der Renaissance – Ludwig van Beethoven – S: Aspekte der Sphärenharmonie von der Antike bis in die Gegenwart – S: Richard Strauss: Oper und Symphonik. □ Prof. Dr. Siegfried Schmalzriedt: Interpretationsvergleich ausgewählter Musikwerke – ... Auskunft geben über unsere Zeit. Musikwerke als Zeitdokumente des 20. Jahrhunderts – S: Mozart, Wien, 1791.

Leipzig. Priv.-Doz. Dr. Wolfgang Hirschmann: Einführung in die Geschichte des Gregorianischen Chorals – Pros: Die Barockoper in Hamburg (1678–1748).

Mainz. Prof. Dr. Christoph-Hellmut Mahling: Robert Schumann – Pros: Johann Sebastian Bach: Das Vokalwerk – S: Igor Strawinsky.

Rostock. Dr. Joachim Stange-Elbe: Pros: Elektronische Musik der 50er und 60er Jahre – Pros: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten. □ Dr. Andreas Waczkat: Pros: Das Buxheimer Orgelbuch.

Tübingen. Doz. Dr. Hartmut Schick: Die Streichquartette von Béla Bartók – S: Beethovens Symphonien No. 1–8. □ Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid: S: Arbeitsgruppe Instrumentenkunde .

Weimar-Jena. Prof. Dr. Detlef Altenburg: Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert – Haupt-S: Konzertouvertüre und Symphonische Dichtung. – Pros: Wolfgang Amadeus Mozart: Die Klavierkonzerte – Koll: Aktuelle Forschungsprobleme (gem. mit Prof. Dr. Michael Berg u. Prof. Dr. Helen Geyer). □ Dr. Damien Ehrhardt: Ü: Zur französischen Symphonik (1850 – 1950). Analyse ausgewählter Werke. □ Dr. Roman Hankeln: Pros: Notationskunde I: Neumenkunde bis Franconische Notation – Ü: Historiae: Heiligenoffizien des Mittelalters. □ Thomas Radecke: Ü: Quellenstudien zur vokalen Aufführungspraxis der *Seconda prattica*. □ Matthias Schäfers: Ü: Lektüre ausgewählter Texte zur Neuen Musik.

Sommersemester 2000

Augsburg. Lehrbeauftr. Eckhard Böhringer M. A.: Ü: Aufführungsversuche. □ Lehrbeauftr. Erich Broy M. A.: Ü: Historische Satzlehre: Kontrapunkt 1: Das Regelsystem des vokalen Kontrapunktes von seinen Anfängen im 15. Jahrhundert bis hin zu Josquin, Palestrina und Monteverdi. □ Prof. Dr. Marianne Danckwardt: „Französisch“ und „italienisch“ in der Kompositionsgeschichte des 14. bis 18. Jahrhunderts – Ober-S:

Magistranden- und Doktorandenkolloquium (1) – Haupt-S: Linie und Zusammenklang in den Kompositionen von Josquin Desprez (3) – Pros: Concerto und Konzert (Analyse). □ Lehrbeauftragt. Dr. Karl Huber: Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten (1). □ Lehrbeauftragt. Dr. Johannes Hoyer/Dr. Johannes Rinke: Pros: „Passio secundum Johannem“. Annäherungen an die *Johannes-Passion* (BWV 245) Johann Sebastian Bachs aus theologischer und musikwissenschaftlicher Perspektive – S: Julius Joseph Maier (1821–1890) und seine Zeit (Landesforschung). □ Lehrbeauftragt. Dr. Wolf-Dieter Seiffert: S: Klaviermusik von Franz Schubert. Quellen, Edition, Interpretation (Editionstechnik). □ Lehrbeauftragt. Dr. Erich Tremmel: Ü: Musikpaläographie I: Schwarze und weiße Mensuralnotation.

Bamberg. *Ethnomusikologie/Volksmusik mit besonderer Berücksichtigung des fränkischen Raumes.* Professor Dr. Max Peter Baumann: Anthropologie der Musik – S: Populäre Musik und Gesellschaft (gem. mit Dr. Linda Fujie) – S: Musikleben in Bamberg – S: Musikfestivals als Rituale der interkulturellen Begegnung (in Verbindung mit einer Feldforschungsexkursion nach Rudolstadt) – Koll: Liebe gestern und heute. Ein Alphabet der Liebe (unter Leitung von Prof. Zenck). □ Professor Dr. Marianne Bröcker: Grundzüge der Geschichte des Volkstanzes in Europa – S: Dokumentations- und Analysemethoden des Tanzes.

Historische Musikwissenschaft. Professor Dr. Martin Zenck: Johann Sebastian Bach und die europäische Musik seiner Zeit – Pros: Die Solo-Suiten für Traversflöte, Violine, Violoncello und Cembalo von Johann Sebastian Bach – HS: Präsentation und Diskussion von neuen Opernproduktionen im Fernsehen – HS: Musik um und nach 1945: Probleme der „Stunde null“ – Koll: Liebe gestern und heute. Ein Alphabet der Liebe (gem. mit Prof. Bennewitz, Prof. Finster, Dr. Fujie, Dr. Oy-Marra, Prof. Baumann, Prof. Gier, Prof. Gockel, Dr. Seufert, Prof. Simon-Schaefer).

Basel. *Musikgeschichte.* Prof. Dr. Wulf Arlt: Guillaume Dufay und der Stilwandel vom späten Mittelalter in die Zeit Josquins – Haupt-S: Forschungsfragen der ein- und mehrstimmigen Musik des Mittelalters – Arbeitsgemeinschaft zur Forschungsfragen der älteren und neueren Musikgeschichte – Ü: Formkonzepte und Formlösungen der Instrumentalmusik um 1800 (gem. mit Prof. Dr. P. Gülke) – Interdisziplinäre Ü: Repräsentation und Gedächtnis im Spätmittelalter. Bild, Text und Musik (gem. mit Prof. Dr. O. Millet, Prof. Dr. A. von Müller, Prof. Dr. P. Perler) – „Neuer Wein in alten Schläuchen“. Text und Musik im Weingartener Offizium des 13. Jahrhunderts (gemeinsam mit Dr. F. Heinzer). □ Prof. Dr. Peter Gülke: Bachs Passionen. Passionskomposition im Zeitalter der Theodizee – Ü zur Vorlesung. □ Prof. Dr. Max Haas: Zur Funktion des Mittelalters in der Geschichtsschreibung – Ü: Musik in der Literatur I (19./20. Jahrhundert). □ Dr. Martin Kirnbauer: Grund-S: Paläographie II. Modale und mensurale Aufzeichnungsweisen des 13. und frühen 14. Jahrhunderts. □ Dr. Dominique Müller: Historische Satzlehre I. Grundfragen des Komponierens vom 13. bis zum 15. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Anne Shreffler: Exotismus in der europäischen Musik im 18.–20. Jahrhundert – Grund-S: Copland, Krenek, Weill (geb. 1900). Drei Wege durch das 20. Jahrhundert – Analytische Ansätze zur tonalen Musik (18.–19. Jahrhundert). □ Dr. Joseph Willmann: Grund-S: Einführung in die Musik des Renaissance-Humanismus – Ü: „Musikalische Komposition“ in Lehrschriften des Mittelalters. (Lektüre ausgewählter Texte). □ F. Wörner, M.A.: Ü: Zwölftontechnik als kompositorische Herausforderung. □ Dr. Heidy Zimmermann: Ü: Musik und Liturgie der Synagoge.

Ethnomusikologie. Dr. Angelika Jung: Zum Verhältnis von Komposition und Improvisation in den Musiktraditionen des islamischen Orients – Ü zur Vorlesung.

Bayreuth. *Musikwissenschaft.* Dr. Rainer Franke: Pros: Orchestermusik um 1900. □ Dr. Arnold Jacobs-hagen: Pros: Einführung in musikalische Notationen (Mensuralnotation). □ Dr. Volker Schier: Pros: Orlando di Lasso. Das weltliche Vokalwerk. □ Dr. Thomas Steiert: Pros: Das Solokonzert im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Reinhard Wiesend: Haupt-S: Mozart, *Le nozze di Figaro* – Pros: Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (Lektüre) – Kolloquium für Examenskandidaten – Musikgeschichte im Überblick I: Musik der Antike und des Mittelalters.

Musiktheaterwissenschaft. Prof. Dr. Sieghart Döhring: Richard Wagner – S: Beethovens *Fidelio* und die Oper um 1800 – Pros: Audiovisuelle Vorstellung exemplarischer Werke des Theaters und Musiktheaters (gem. mit Prof. Dr. Susanne Vill, Dr. Rainer Franke, Dr. Arnold Jacobs-hagen, Dr. Marion Linhardt, Dr. Gunhild Oberzaucher-Schüller, Dr. Thomas Steiert, Dr. Johanna Werckmeister) □ Prof. Dr. Susanne Vill: Epochen europäischer Theatergeschichte I: Antike und Mittelalter – Haupt-S: Theatergeschichte fokussiert – „Myrthen, Motive, Stoffe und ihre Transformationen“ – S: Szenographik: Postmoderne Bühnenraumästhetik (gem. mit Dr. Johanna Werckmeister) – Pros: Lektüre theater- und musiktheatertheoretischer Texte. □ Dr. Thomas Steiert: Pros: Musiktheater an den großen Bühnen New Yorks – Pros: Amerikanische Opern im 20. Jahrhundert – Ü: Einführung ins Partiturlesen. □ Dr. Rainer Franke: Pros: Kurt Weill in Amerika. Stationen seines Bühnenschaffens – Ü: Inszenierungen im Vergleich: *Le nozze di Figaro* von Wolfgang Amadeus Mozart. □ Dr. Arnold Jacobs-hagen: Pros: Jean-Philippe Rameau und die französische Oper des 18. Jahrhunderts. □ Dr. Marion Linhardt: Pros: Operette und Revue in Deutschland vor 1933. □ Dr. Gunhild Oberzaucher-Schüller: Pros: Theatralische Rollentypen. □ Dr. Johanna Werckmeister: Pros: Theatermuseen: Sammlungskonzeptionen und Präsentationsformen. □ Anke Drewes-Siebenborn: PS: Geschichte des Bühnenkostüms. □ Dr. Sven Friedrich: Pros: Geschichte der Bayreuther Festspiele von den Anfängen bis zur Gegen-

wart. □ Frieder Reininghaus: Ü: Schreiben über (Musik-)Theater. □ Dr. Vladimír Zvara: Pros: Die Opern Leoš Janáček's, ihre musikalische Dramaturgie und ihr kulturgeschichtliches Umfeld. □ Youri Berladin/Natasha Tabachnikova: Pros: Theaterwerkstatt: Stanislawski und das Moskauer Künstlertheater.

Berlin. *Freie Universität. Institut für Musikwissenschaft. Musikwissenschaftliches Seminar.* Dr. Bodo Bischoff: Pros: Heinrich Schütz' *Geistliche Chormusik* (1648): Zur Beziehung zwischen Musik und Rhetorik im 17. Jahrhundert. □ Dr. Christa Brüstele: Pros: Musik-Performances in Berlin. Besprechung aktueller Aufführungen. □ Dr. Guido Heldt: Pros: Übungen zur Analyse von Filmmusik. □ Dr. Frank Hentschel: Pros: Der Streit um ‚ars antiqua‘ und ‚ars nova‘: Die mehrstimmige Musik im 13. und 14. Jahrhundert – Pros: Einführung in die Musiktheorie: Der Übergang von der Spätantike zum Mittelalter (ca. 300–700 n. Chr.). □ Prof. Dr. Jürgen Maehder: Französische Oper von der Jahrhundertmitte bis zum Ende des ‚wagnérisme‘ (1850–1914) – S/Koll: Methodenprobleme der Opernforschung – S: Hector Berlioz, *Les Troyens* – S: Lyrik-vertonungen in der französischen Liedkomposition des Fin de Siècle. □ Dr. Konstantin Restle: Pros: Sebastian Virdungs *Musica getuscht* (Basel 1511) und das Instrumentarium des 16. Jahrhunderts. □ Dr. Charlotte Seither: Pros: Komponistenporträt Wolfgang Rihm.

Seminar für Vergleichende Musikwissenschaft. PD Dr. Regine Allgayer-Kaufmann: S: Musik in der Diaspora. □ Georg Klein: S: Vom kultischen Gebrauch der Instrumente. □ Dr. Andreas Meyer: S: Musikulturen in Ghana. □ Dr. Ngyen Van Nam: S: Der Musikbegriff des „diêu“ in der vietnamesischen Musik.

Berlin. *Hochschule der Künste. Fakultät Musik.* Markus Böttgeman: Pros: Die Sinfonie nach Beethoven. □ Prof. Dr. Elmar Budde: Formen und Gattungen der Vokalmusik – Gustav Mahler – Haupt-S: Symphonische Musik um 1900. □ Prof. Dr. Rainer Cadenbach: Das deutsche Lied – Beethovens Streichquartette in Rezeption, Theorie und Praxis (künstlerisch-wissenschaftliches Gemeinschaftsprojekt) – Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses (gem. mit den Trägern des Graduiertenkollegs) – Pros: Bachs Spätwerk. □ Prof. Dr. Wolfgang Dinglinger: Haupt-S: Mozarts Klavierkonzerte. □ Prof. Dr. Patrick Dinslage: Haupt-S: Edvard Grieg und die Musik im europäischen Norden. □ Dr. Ellinore Fladt: Pros: Große Messen des 18. und 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Hartmut Fladt: Haupt-S: Die Liedkonzertion der deutschsprachigen Moderne. □ Claudia Maria Knispel: Pros: Musikgeschichte Wiens. □ Prof. Ingeborg Pffingsten: Haupt-S: Form und Formentwicklung im 18. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Albert Richenhagen: Haupt-S: Jacques Offenbach □ Prof. Dr. Peter Rummenheller: Pros: Interpretation und Musikwissenschaft – Haupt-S: Chopin: Klavierkomponist, Pianist, Pädagoge (gem. mit Prof. Dr. Ulrich Mahler) – Haupt-S: Geschichte der Variation II. □ Prof. Dr. Artur Simon: Pros: Musik in Afrika – südlich der Sahara □ Christian Thorau: Pros: Verbindung, Verschmelzung, Vereinigung der Künste. Stationen des Gesamtkunstwerkes von Richard Wagner bis zur Dienstleistungskunst (gem. mit Dr. Holger Schulze). □ Christine Wassermann-Beirao: Pros: Richard Wagners Schriften.

Berlin. *Humboldt-Universität. Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Reinhold Brinkmann: Haupt-S: Franz Schubert. Die symphonischen Fragmente. □ Prof. Dr. Hermann Danuser: Johann Sebastian Bachs musikalische Poetik – Haupt-S: Zur Philosophie der Musik (gemeinsam mit Prof. Dr. Herbert Schnädelbach) – Haupt-S: Politischer Gehalt und musikalische Dramaturgie bei Richard Wagner: *Rienzi, Lohengrin, Der Ring des Nibelungen, Die Meistersinger von Nürnberg* (gemeinsam mit Prof. Dr. Udo Bernbach; Assistentz: Dr. Claudius Reinke) – Koll: Fachspezifik und Transdisziplinarität. Aktuelle Methodenfragen der Musikwissenschaft. □ Dr. Hermann Gottschewski: Volkslied und Volksbildung (1) – (mit Haupt-S) – Pros: Musiktheorie im 18. Jahrhundert. □ PD Dr. Wolfgang Rathert: Geschichte der nordamerikanischen Musik, Teil I: Von den Anfängen bis zum Ersten Weltkrieg. □ Dr. Claudius Reinke: Pros: Ludwig van Beethoven: Analyse ausgewählter Sonaten – Pros: Das Musikfeuilleton. Einführung in einen popularwissenschaftlichen Grenzbereich. □ Prof. Dr. Gerd Rienacker: Einführung in die Paläographie, Teil II: Weiße Notation, Notation für Tasteninstrumente (mit Ü) – Oper und Instrumentalmusik in Russland, Teil II: 1900–1940 – Pros/Haupt-S: Opern von Giuseppe Verdi.

Musiksoziologie/Sozialgeschichte der Musik. Detlef Giese: Pros: Richard Wagners „*Meistersinger von Nürnberg*“ aus musiksoziologischer und sozialhistorischer Sicht. □ Prof. Dr. Christian Kaden: Musik im Zivisationsprozess (II) – Haupt-S: Frühformen des Musikmarktes im 17. Jahrhundert – Pros: Musik-Soziometrie – Forschungs-S: Musiksoziologie. □ Dr. Sebastian Klotz: Pros: Musiksoziologie des städtischen Raumes. Vom Stadtpfaifer zu MTV Urban.

Systematische Musikwissenschaft. Prof. Dr. Wolfgang Auhagen: Elektronische Musik – Haupt-S: Stimmung und Intonation theoretisch, historisch, ethnologisch (gem. mit Prof. Dr. Reiner Kluge) – Ü: Planung, Durchführung und Auswertung musikpsychologischer Experimente – Koll: Wissenschaftliches Arbeiten in der Systematischen Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Reiner Kluge: Musikinstrumente II. Tasteninstrumente und speichergestützte Instrumente – Ü: Informatik für Geisteswissenschaftler. Datenbankarbeit – Koll: Computerunterstützung musikwissenschaftlicher Arbeiten. □ Dr. Jörg Langner: Pros: Musikalische Bewegungsempfindungen – Ü: Projekte im Bereich der Performanceforschung.

Populäre Musik. Dr. Susanne Binas: Pros: „Setu-Gesänge und Didgeridoo-Sample“. Indigene Musikformen im globalen Kulturprozess – Pros: „Tonträger“. Phonotechnische Verfahren und Musikprozess. □ Jörg

Mischke: Pros: Populäre Musik im Konzert. Organisation, Öffentlichkeit und Erlebnis. □ Prof. Dr. Peter Wicke: Von Mozart zu Madonna. Kulturgeschichtliche Aspekte der populären Musik – Haupt-S: Stars und Starkult – Pros: Afro-amerikanische Musik in Geschichte und Gegenwart – Pros: Plattenfirmen und Tonträgermarkt in der Bundesrepublik Deutschland.

Berlin. Technische Universität. Dr. Martha Brech: S: Japanische Musik – S: Kompositionen für Rundfunk. □ PD Dr. Heinz von Loesch: S: Virtuosität. □ Prof. Dr. Helga de la Motte: Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert I (Stile und Ismen) – Pros: Experimentelles Arbeiten in der Musikpsychologie – Haupt-S: Die Rezeption der Alten Musik in der Neuen Musik – Doktorandenkolloquium. □ Dr. Hans Neuhoff: Ü: Gehörbildung I – S: Cultural Studies. □ Prof. Dr. Christian Martin Schmidt: Zwölfkrontechnik – Haupt-S: Adorno: Mahler (Lektüreseminar) – Pros: J. S. Bach: *Wohltemperiertes Klavier* – Doktorandenkolloquium. □ Dr. Robert Schmitt Scheubel: S: Musikwissenschaftliche Arbeitstechniken II. □ Oliver Schwab-Felisch: Ü: Satzlehre II – Ü: Satzlehre III – Ü: Gehörbildung – Ü: Einführung in die musikalische Formenlehre – Ü: Theorien struktureller Hierarchie in der Musik – Ü: Beethovens Streichquartette op. 18 und op. 59. □ Dr. Eckhard Tramsen: S: Musik und Religionsgeschichte.

Bern. Dr. Therese Bruggisser: S: Musik in Schweizer Klöstern. □ Prof. Dr. Anselm Gerhard: Stimmtypen und Rollencharaktere im Musiktheater des 19. u. 20. Jahrhunderts – Pros: Beethovens Klaviertrios (Einführung in die musikalische Analyse) – Koll: Forum Musikwissenschaft. □ Dr. Volker Hesse: Pros: Regiekonzepte. Dramaturgie. □ Hans-Georg Hofmann M.A.: Pros: Höfische Musik im 17. Jahrhundert: Rahmenbedingungen und Ästhetik. □ Prof. Dr. Anne Shreffler: S: Stravinsky – Analyse und Quellenstudien. □ Dr. Werner Wüthrich: Pros: Das Theater der Schweiz in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Theatergeschichte. □ Dr. Heidy Zimmermann: Ü: Liturgie und Musik der Synagoge.

Bochum. Prof. Apl. Dr. Christian Ahrens: Pros: Ensemblemusik in Ostafrika – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – Haupt-S: Anton Bruckner – Koll: Thema nach Ankündigung. □ Dr. Bernhard R. Appel/Dr. Matthias Wendt: Pros: Musikedition und musikalische Praxis. □ Marina Grochowski: Prakt: Orchestermanagement und Öffentlichkeitsarbeit. □ Corinna Herr M.A.: Pros: Madonna. □ Frank Högemann/Dr. Heike Sigrid Lammers: Pros: Fugenkomposition. □ Dr. Hans Jaskulsky: Prakt: Programmheftgestaltung für die Neuinszenierung von Strawinskys *Geschichte vom Soldaten* (gem. mit Karin Freymeyer und HD Dr. Monika Woitas) – Prakt: Produktion Strawinsky *Geschichte vom Soldaten* (gem. mit Karin Freymeyer). □ Dr. Markus Kiesel: Pros: Geschichte der französischen Oper – Prakt: Dramaturgie Schauspiel/Oper, Regie, Werkstätten und Bühnentechnik. □ Karin Kücü: Prakt: Redaktion Kulturbereich. □ Dr. Heike Sigrid Lammers: Pros: Musikalische Gattungen - Pros: Produktionsprozess Musiktheater. □ Prof. Dr. Julia Liebscher: Dramaturgie in Mozarts Opern II – Pros: Übung zur Vorlesung – Haupt-S: Das Solo-Konzert - Doktoranden- und Magisterandenkolloquium – Koll: Arbeitsgruppe Richard-Strauss – Koll: Arbeitsgruppe Frauen- und Geschlechterforschung - Opernkino: Inszenierungen im Vergleich (gem. mit Mitarbeitern). □ Prof. Dr. Peter P. Pacht: Pros: Das Musiktheater Siegfried Wagners – Prakt: Operndramaturgie, Regie, Presse-/Öffentlichkeitsarbeit. □ PD Dr. Eckhard Roch: Haupt-S: Wiedergeburt des antiken Dramas? Die Komponisten der Florentiner Camerata und die Entstehung der Oper um 1600. □ Jens-Peter Schütte M.A.: Pros: Das Spätwerk von Richard Strauss. □ Dr. Wolfgang Winterhager: Pros: Das Klaviertrio bei Haydn, Mozart, Beethoven – Pros: Notationskunde I: Neumen u. Modalnotation. □ Dr. Monika Woitas: Musikgeschichte im Überblick V: Die Musik des 20. Jahrhunderts - Pros: Erik Satie und die Moderne - Haupt-S: Tanz im 18. Jahrhundert (mit Ü) – Haupt-S: Anton Bruckner. □ Christian Wolf/Dr. Jürgen May (Richard-Strauss-Institut, Garmisch-Partenkirchen): Prakt: Quellenforschung, Öffentlichkeitsarbeit.

Bonn. Prof. Dr. Erik Fischer: Musikgeschichte IV: Musik im 20. Jahrhundert – Pros: Musikgeschichtsschreibung für Anfänger – S: Musik im 20. Jahrhundert (Geschichtswerkstatt) – Doktoranden-S: Epistemologische Probleme der aktuellen musikwissenschaftlichen Forschung. □ Prof. Dr. Renate Groth (Forschungsfreiemester): Ober-S: Neuere musikwissenschaftliche Literatur/Aktuelle Forschungsprobleme. □ Dr. Hartmut Hein: Pros: „Orchestral Variations“: Instrumentation als Mittel musikalischer Charakterisierung und Strukturbildung (auch Instrumentenkunde) – Pros: „Harmonies poétiques“: Klavierwerke von Franz Liszt. □ AMD Walter L. Mik: Pros: „Historische“ Aufführungspraxis? □ Prof. Dr. Emil Platen: S: Alban Berg. □ Dr. Bettina Schlüter: Pros: Musikalische (Selbst-)Repräsentation des Nationalsozialismus – Koll: Redaktionskonferenz – Colloquium zur Medientheorie und Medienpraxis (gem. mit Prof. Dr. E. Fischer). □ Prof. Dr. Wolfram Steinbeck: Die Symphonie nach Beethoven – Pros: Einführung in die musikalische Analyse – S: Gustav Mahlers symphonisches Werk nach 1900 – Ober-S: Aktuelle Forschungsprobleme in der Musikwissenschaft.

Bremen. Prof. Dr. Werner Breckhoff: Stilepochen der Musik – ausgewählte Beispiele II (mit Exkursion) – S: Modelle für den Musikunterricht. Didaktik, Methodik, Planungshilfen – S: Lektüre ausgewählter Texte zur Ästhetik und entsprechender Musikbeispiele – Koll für ExamenskandidatInnen und höhere Semester. □ Prof. Dr. Gabriele Busch-Salmen: Musik im 20. Jahrhundert – S: Bach 2000 (1. Projektsemester) – S: Aufführungspraxis: Johann Sebastian Bach. Rezeption, Interpretation – S: Lektürekurs Instrumentaltraktate des 18.

Jahrhunderts – S: Wolfgang Amadeus Mozart: *Il dissoluto punito o sia Il Don Giovanni* (in Zusammenarbeit mit dem Goethe-theater). □ Prof. Dr. Freia Hoffmann (Uni OL) S: Louise Farrenc und Clara Wieck-Schumann. Bedingungen und Ergebnisse kompositorischer Arbeit von Frauen im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Günter Kleinen: S: Systematische Musikwissenschaft und Ethnomusikologie. Methoden, Fragestellungen, Erkenntnisse – S: Musikalische Biographie und Lebenswelten. □ Prof. Erwin Koch-Raphael: S: Geistliche Musik J. S. Bachs. □ Prof. Dr. Manfred Polzin: S: Multimediale Projekte der Moderne (1. Projektsemester) – S: Bewegungswerkstatt/Werkstatt Ästhetische Erziehung: Schwerpunkt „Klang-Bild-Bewegung“. □ Prof. Florian Poser: S: Populärmusik (1. Projektsemester). □ Henry Marahrens (LB): Jugendkultur, Subkultur, Popkultur – Widerstand gegen die etablierte Welt? □ Grigori Pantijelew (LB): S: Eine Operngattung zwischen den Epochen: „*Die Dreigroschenoper*“ von Brecht und Weill. □ Frank Nolte (LB): S: Richard Wagner und das Musiktheater im 19. Jahrhundert – gem. mit Rüdiger Lautmann (LB) – S: Musik, Theater, Gesellschaft. Zu einer Soziologie der Oper. □ Dieter Richter/Peter Schleuning: S: Richard Wagner: *Der Ring des Nibelungen*. Dichtung und Musik. □ Andreas Lieberg: S: Untersuchung über die musikpraktischen Anforderungen für Musiklehrer an allgemeinbildenden Schulen.

Chemnitz. Prof. Dr. Helmut Loos: Musikgeschichte II: 1600 bis 1800 – Pros: Geschichte des Oratoriums bis Haydn – S: Die sozio-kulturelle Rolle musikalischer Spielstätten – S: Literatur- und Quellenstudium zur Musik in Mittel- und Osteuropa. □ Prof. Dr. Eberhard Möller: Volksliedkunde – S: Robert Schumann und das begleitete Sololied.

Detmold/Paderborn. Prof. Dr. Gerhard Allroggen: Haupt-S: Mozarts *Così fan tutte* – Pros: Virginalmusik – Ü: Lektüre ausgewählter Kapitel der „*Musica getuscht*“ des Sebastian Virdung – Ü: Analyse ausgewählter Streichquartettsätze von Haydn und Mozart – Koll: Aktuelle Forschungsprobleme (gem. mit Prof. Dr. Arno Forchert, Prof. Dr. Werner Keil, Prof. Dr. Annegrit Laubenthal). □ Dr. Jürgen Arndt: Pros: Erik Saties subversiver Beitrag zur Musik um 1900 – Pros: Die Bedeutung der Medien für die Jazzgeschichte. □ Prof. Dr. Werner Keil: Die Sinfonie im 19. Jahrhundert – Haupt-S: Mythologische Frauengestalten als Titelheldinnen in Opern des 18. Jahrhunderts (gem. mit Bettina Petersen) – Pros: Anton Bruckner als Sinfoniker – Ü: Quellentexte zur Musikästhetik im 18. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Annegrit Laubenthal: Australien und die europäische Musik – Haupt-S: Die Melodie als Medium: Komposition, Gedächtnis und Textvortrag im Gregorianischen Choral – Pros: Musik in der multikulturellen Gesellschaft – Ü: Kompositionen über „L'homme armé“.

Dortmund. Prof. Dr. Werner Abegg: S: Béla Bartók. □ Ulrich Blomann: S: Jazz-Harmonielehre. □ Reinhard Fehling: S: Erscheinungsformen und Perspektiven der Volksmusik in der massenmedialen Gesellschaft – S: Notensatz auf dem PC: Partituren für die Chorarbeit in der Schule. □ Prof. Dr. Martin Geck: Musikgeschichte als Ideengeschichte: Bachs Leipziger Zeit – S: Musik und Theologie am Beispiel Beethovens (gem. mit Prof. Dr. Ernstpeter Maurer) – Ober-S: Grundfragen der Musiksoziologie. □ Prof. Dr. Eva Maria Houben: S: Analyse. Das Orchesterlied im 19. und 20. Jahrhundert – S: Hector Berlioz' „Zukunftsmusik“ II (Opern, Vokalmusik) – S: Tonsatz, Studien zur Komposition mit 12 Tönen – Doktoranden-Kolloquium. □ Otto Junker: S: Musik zwischen den Weltkriegen: Satztechniken der 30er Jahre. □ Dr. Wilfried Raschke: Ü: Geschichte des Jazz, Teil I: Oldtime-Jazz. □ Ares Rolf: S: Die Kammermusik Beethovens. □ Prof. Dr. Günther Rötter: S: Physiologie der Musikalischen Wahrnehmung – Ü: Apparative Praxis für Fortgeschrittene. □ Prof. Dr. Mechthild von Schoenebeck: S: Das Musical in der Schule – S: Geschichte der Musikerziehung – S: Musikdidaktische Konzeptionen – S: Das deutsche Kabarett. Literarische und musikalische Zeugnisse von 1901 bis 1945 (gem. mit Uwe Wiemann) – Kolloquium für Examenskandidaten (gem. mit Dr. Dietrich Helms). □ Prof. Dr. Andreas Stascheit: S: Hören als soziales Handeln – S: Populärmusik und Medientechnik. □ PD Dr. Ulrich Tadday: S: Einführung in die Musikästhetik.

Dresden. Dr. Friedrich Geiger: S: Exilmusik – Komposition während der NS-Zeit. □ Prof. Dr. Clemens Kühn: Haupt-S: Musikalische Analyse. □ Dr. Ulrich Leisinger: S: Theorie und Praxis – Arnold Schönberg als Musiktheoretiker. □ Dr. Karsten Mackensen: S/Ü: Einführung in die Musiksoziologie. □ Wolfgang Mende, M.A.: S/Ü: Paläographie der Musik – Pros: Russische Avantgardemusik von 1910 bis 1930. □ Prof. Dr. Hans-Günter Ottenberg: Musikgeschichte im Überblick, Teil II, Musik des 18. Jahrhunderts – Haupt-S: Das Dresdner Konzertwesen im 19. Jahrhundert – Pros: Joseph Haydn als Sinfoniekomponist – Ober-S für Doktoranden, Magistranden und Fortgeschrittene. □ Jakob Ullmann: Haupt-S: Klanggeschichten – d-Moll von 1500 bis 2000. □ Dr. Stefan Weiss: Pros: Musikgeschichte Russlands im 19. Jahrhundert. □ KMD Michael-Christfried Winkler: Ü: Musikanalyse II.

Düsseldorf. Prof. Dr. Andreas Ballstaedt: Unter-/Mittel-S: Die Musik des 18. Jahrhunderts – Mittel-S: Mozarts Opern – Ober-/Haupt-S: Zur Geschichte des musikalischen Hörens – Literaturkunde: Die Musik des 18. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Wolfgang Bretschneider: Unter-/Mittel-S: J. S. Bachs geistliche Vokalmusik. Wege zum Verstehen – Doktorandenkolloquium (gem. mit Prof. Dr. Dr. Volker Kalisch). □ Dr. Gisela Csiba: Unter-S: Entwicklungsgeschichte des Solo-Konzerts. □ Prof. Dr. Dr. Volker Kalisch: Unter-/Mittel-S: „Aus Mitleid will mein Heiland sterben“. Stationen der Passionsvertonung – Ober-/Haupt-S: Theodor W. Adorno: Versuch über Wagner (gem. mit Prof. Dr. Rudolf Heinz). □ Prof. Dr. Bernd Scheerer: Literaturkun-

de: Die Anfänge der Neuen Musik. □ Frank Stadler M.A.: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten und Fachbibliographie. □ Dr. Elena Ungeheuer: Mittel-S: Musik nach 1950 – Sprachmusik. □ Dr. Raimund Vogels: Mittel-S: Melodie- und Skalenmodelle in der außereuropäischen Musik – Literaturkunde: Melodie- und Skalenmodelle in der außereuropäischen Musik.

Eichstätt. PD Dr. Marcel Dobberstein: Musikalische Ursprünge. Die Musik der frühen Hochkulturen – S: Die Musik im griechischen Altertum – S: Die Rockmusik der 70er Jahre. □ Prof. Dr. Karlheinz Schlager: Musikgeschichte im Überblick – Der Weg in eine neue Freiheit. Musik im 19. und 20. Jahrhundert – S: Die Variation. Historisches und Systematisches.

Erlangen-Nürnberg. Prof. Dr. Werner Breig: J. S. Bach II (1685–1723). □ PD Dr. Wolfgang Hirschmann: Erik Satie – Die Hamburger Barockoper (1678–1748). □ Prof. Dr. Wolfgang Horn: Musikgeschichte IV: ca. 1800 – ca. 1950 (3) – Pros: Die Clavecinmusik von François Couperin (1668–1733) – Haupt-S: Joseph Gabriel Rheinberger – Koll: Zu aktuellen Forschungsthemen. □ Michael Klaper, M.A.: Pros: Die Schriften des Abtes Bern von Reichenau im Kontext ihrer Zeit (Lektürekurs). □ Andreas Pfisterer, M.A.: Pros: Mehrstimmigkeit um 1200: Die Organa der Notre Dame-Schule. □ Dr. Thomas Röder: Pros: Mensuralnotation im 15. und 16. Jahrhundert. – Pros: Anton Bruckner: die frühen Sinfonien. □ PD Dr. Gerhard Splitt: Haupt-S: Georg Muffat (1653–1704).

Essen. Prof. Dr. Matthias Broszka: S: Beethovens Symphonien – S: Das Madrigal – S: Repetitorium zur Aspekte-Vorlesung für ausländische Studierende. □ Dr. Stefan Drees: S: Klassische Musik in Film und Werbung – (gem. mit Dr. Claus Raab, Prof. Dr. Horst Weber): Aspekte der Musikgeschichte – S: Koll für Doktoranden und Examenskandidaten – S: Koll Musik in Theresienstadt. □ Dr. Rebecca Grotjahn: S: Kammermusik mit Klavier von Haydn bis Dvořák. □ Dr. Andreas Jacob: S: Johann Sebastian Bachs „Klavier-Werke“. □ Dr. Claus Raab: Die Musik des 20. Jahrhunderts aus der Perspektive von drei Werken – Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten – S: Musik und Schriften des Charles Ives. □ Dr. Elisabeth Schmierer: S: Gustav Mahlers Orchesterlieder. □ Prof. Dr. Udo Sirker: Aspekte der Musikgeschichte I – Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten – S: Wagners Musikdramen und ihre Kompositionstechnik – S: Bachs Kantaten und ihre Traditionen – S: Die Musik Igor Strawinskys. □ Prof. Dr. Horst Weber: S: Schuberts Instrumentalmusik – S: Haydns *Schöpfung*.

Frankfurt. Dr. Andreas Eichhorn: Pros: Einf. In die musikalische Analyse. □ Lehrbeauftragter Dr. Eric Fiedler: S: Josquin des Prés. □ Dr. Ulrike Kienzle: Pros: Einf. in die Arbeitstechniken der Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Adolf Nowak: Logik in der Musik – Pros: Mozarts *Idomeneo* – Haupt-S: Thematische Prozesse bei „Neudeutschen“ und „Konservativen“ – Koll für Examenskandidaten und Doktoranden. □ Lehrbeauftragter Prof. Dr. Heinrich Poos: Haupt-S: Die Kammermusik Franz Schuberts. □ PD Dr. Andreas Traub: Musik im Mittelalter II – Pros: Robert Schumann: *Kinderszenen* op. 15 – S: Ausgewählte Hölderlin-Vertonungen II – Haupt-S: Quellenkunde: Zur Gregorianik (mit Exkursion).

Frankfurt. *Hochschule für Musik und Darstellende Kunst.* Prof. Dr. Peter Ackermann: Franz Liszt und die europäische Musikkultur seiner Zeit – S: Die Opern Giuseppe Verdis – S: Palestrina und Lasso – Klassische Vokalpolyphonie im Spannungsfeld von Humanismus und Gegenreformation – OS: Inhalte und Methoden musikwissenschaftlicher Forschung – S: Doktorandenkolloquium. □ Dr. Oliver Fürbeth: S: Anton Webern – Perspektiven seines Werks. □ Prof. Dr. Susanna Großmann-Vendrey: Musikgeschichte ab 1600. □ Dr. Ann-Kathrin Heimer: Das Konzert in der Spätromantik □ Veronika Jezovšek, M.A.: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Ute Jung-Kaiser: S: Mozart und die Bildende Kunst im 20. Jahrhundert. □ Dr. Wolfgang Lessing: S: Haydns Streichquartette. □ Sandra Müller-Berg, M.A.: S: Die US-amerikanische Musikszene des 20. Jahrhunderts. □ Dr. Giselher Schubert: S: Das Frühwerk von Johannes Brahms. □ Dr. Ferdinand Zehentreiter: S: Schönbergs ästhetische Schriften.

Freiburg. Dr. Markus Bandur: Pros: Musik, Europa und der Fortschritt. Untersuchungen zur Musikhistoriographie. □ Prof. Dr. Christian Berger: Musiktheorie im Mittelalter – Pros: Lektürekurs: Martin Agricola: „*Rudimenta musices*“ (1539) – Haupt-S: Verdi: *Un ballo in maschera* – Koll (gem. mit Prof. Dr. Konrad Küster) – Block-S: Hector Berlioz: *Narrativité et forme musicale* an der Universität Marc-Bloch Strasbourg. □ Prof. Dr. Konrad Küster: Musik des 17. Jahrhunderts – Pros: Palestrina und der Palestrina-Stil – Haupt-S: Johannes Ockeghem – Haupt-S: Messen der Wiener Klassik. □ Prof. Dr. Pierre Michel, Université de Strasbourg: Haupt-S: György Ligeti: Kompositionstechnik nach 1960. □ Dr. Thomas Seedorf: Pros: Johann Sebastian Bach: „*Matthäus-Passion*“ – Pros: Musik zur Sprache gebracht: Schreiben und Reden über Musik. □ Dr. Matthias Thiemel: Pros: Indische Musik (Abendragas). □ Dr. Silvia Wälli: Pros: „*Codex Rossi*“ – Pros: Begegnungen im Streichquartett. □ Dr. Matthias Wiegandt: Pros: Tendenzen der russischen Musik im 19. Jahrhundert – Pros: Einführung in die musikalische Analyse.

Fribourg. Prof. invité Etienne Darbellay: Beethoven et la forme sonate. □ Dr. François Seydoux: Introduction à la notation mesurée – Cours pratique sur la notation ancienne – Materialien zur schweizerischen Musikgeschichte III. □ Prof. Dr. L.F. Tagliavini: Cours: *L'interprétation musicale à travers les siècles* – Pros: Cri-

tique d'interprétation musicale – S: Texte über die Musik im 19. und 20. Jahrhundert: Analyse und Kritik – Aufführungspraxis – Generalbass (praktische Übungen).

Gießen. Prof. Dr. Peter Andraschke: Forschungsfreiemester. □ Prof. Dr. Ekkehard Jost: Randbezirke populärer Musik: Tango Argentino, Chanson Français, Cante Flamenco, Musik der Sinti und Roma – Pros/S: Musiksoziologie: Methoden, Fragestellungen, Ergebnisse – Pros/S: Grundlagen der musikalischen Analyse II: Gestaltungsmittel des Jazz – S: John Cage: Musikalische Gestaltungsprinzipien und ihre ästhetischen Prämissen. □ Prof. Dr. Eberhard Kötter: Pros: Geschichte der Programmmusik – Pros/S: Szenische Funktionen von Musik an ausgewählten Beispielen aus Musiktheater und Film – Pros/S: Musikalische Analyse I – S: Das Experiment in der Musikpsychologie. □ Prof. Dr. Peter Nitsche: Richard Wagner – Pros/S: Musikdenken heute – Pros/S: Analysen von Musik des 20. Jahrhunderts – S: Musikgeschichtsschreibung und Systemtheorie. □ Prof. Dr. Winfried Pape: Pros/S: Analyse von Musikzeitschriften für Jugendliche. □ Str.i.H. Dr. Dietmar Pickert: Pros/S: Musikalische Analyse I.

Göttingen. Prof. Dr. Manfred Bartmann: Praxis der Klangforschung. □ Prof. Dr. Rudolf Brandl: Nuo-Maskenexorzismus in Anhui (China) – Pros: Musikethnologische Analyse – Ü: Videobeispiele zum Nuo-Maskenexorzismus in Anhui (China) – Prof. Dr. Rudolf Brandl u. Prof. Dr. Alexander Sideras: Musik und Texte epirotischer Volkslieder (Griechenland). □ Dr. Klaus-Peter Brenner: Ü: Einführung in die Musik des subsaharanischen Afrika. □ Prof. Dr. Rainer Fanselau: Ü: Ein musikalisches Spektrum des 20. Jahrhunderts. □ PD Dr. Jürgen Heidrich: Notationskunde II (frühe Mehrstimmigkeit) – Pros: Arnold Schönbergs *Gurrelieder* – Pros: Quellenkundliche Übungen an Göttinger Handschriftenbeständen. □ Arwed Henking: S: Kirchenmusik. □ Prof. Dr. Klaus Hofmann: Haupt-S: Johann Sebastian Bach: Leipziger Kantaten. □ Prof. Dr. Martin Staehelin: Ü: Lektüre von Texten des musikalischen „Sturm und Drang“ (1) – Ü: Analyse von Werken der „älteren“ Musikgeschichte – Haupt-S: Richard Wagner (3) – Doktoranden-Kolloquium.

Graz. Prof. Dr. Rudolf Flotzinger: Konversatorium für Dissertanten. □ Prof. Dr. Werner Jauk: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft – Auditorischer Raum, musikalischer Raum und Web-Space (mit S). □ Univ.-Prof. Doz. Dr. Josef-Horst Lederer: Musikgeschichte II: Barock – Ü: Übungen an Tonbeispielen (1) – Musikhistorisches S – Notationskunde: Griechische und Byzantinische Notation – Konversatorium für Diplomanden. □ Lehrbeauftragter Dr. Alois Mauerhofer: Musikethnologie I: Gegenstandsbereich und Methoden – Musik in Süd-Asien I. □ Prof. Dr. Richard Parncutt: Psychoakustik und Musikkognition – Entwicklung musikalischer Fähigkeiten (mit S) – Neuere Forschungsergebnisse der Musikpsychologie – Konversatorium für Dissertanten. □ Prof. Dr. Ingrid Schubert: Musikhistorisches Proseminar: Projektarbeit – Musikwissenschaftliches Proseminar III: Forschungsreferate. □ Prof. Doz. Dr. Cornelia Szabo-Knotnik: Das Eigene und das Fremde in der Musik. Nationalismus, Exotismus, individueller Ausdruck. □ Lehrbeauftragter Mag. Dieter Zenz: Musikwissenschaftliches Pros II: Formanalyse.

Graz. Universität für Musik und darstellende Kunst. Institut für Jazzforschung. Prof. Dr. Franz Kerschbaumer: Ausgewählte Kapitel aus Jazz und Populärmusik – Jazzgeschichte 4 – Einführung in Jazz und Populärmusik (mit Ü) – S: Jazz und Populärmusik (gem. mit Univ.-Ass. Mag. Dr. Franz Krieger) – Ü: Ensemblespiel aus Jazz und Populärmusik – Dissertanten-Seminar – Magistranden-Seminar (gem. mit Prof. Dr. Elisabeth Kolleritsch, Univ.-Ass. Mag. Dr. Franz Krieger, Mag. Wolfgang Tozzi). □ Prof. Dr. Elisabeth Kolleritsch: Jazz-Bibliographie (mit Ü). □ Univ.-Ass. Mag. Dr. Franz Krieger: Einführung in die Jazzforschung (mit Ü). □ Mag. Wolfgang Tozzi: Rhythmische Konzepte in der Musik Lateinamerikas.

Institut für Wertungsforschung. Prof. Dr. Otto Kolleritsch: Ausgewählte Kapitel zur Musikästhetik (gem. mit Prof. Dr. Renate Bozic, Univ.-Ass. Mag. Dr. Harald Haslmayr und Prof. Mag. Dr. Karin Marsoner) – Musiksoziologie II (gem. mit Prof. Dr. Karin Marsoner) – Dissertanten- und Magistranden-Seminar (gem. mit Prof. Dr. Renate Bozic, Univ.-Ass. Mag. Dr. Harald Haslmayr und Prof. Mag. Dr. Karin Marsoner).

Institut für Musikethnologie. Dr. Helmut Brenner: Einführung in die Musik Mexikos II. □ Dr. Ottfried Hafner: Musik- und Kulturgeschichte Österreichs. □ Prof. Dr. Wolfgang Suppan: Musikanthropologie II – Musikethnologie II – Kunst- und Volksmusik im Pannonischen Raum II (gem. mit Dr. Bernhard Habla) – Dissertanten- und Magistranden-Seminar (gem. mit Dr. Bernhard Habla und Dr. Ottfried Hafner).

Institut für Elektronische Musik. Prof. Dr. Robert Hölldrich: Verarbeitende Algorithmen in Akustik und Computermusik 2 (mit Ü) – S: Zeitdehnung von Klangsignalen – Magistranden-S. □ Dr. Karl Bernd Quiring: Raumakustik und Beschallungstechnik. □ Univ.-Ass. DI Winfried Ritsch: Elektronische Klangerzeugung 2 – Steuerungstechnik und Steuerungsnetzwerke in der Computermusik (mit S).

Institut für Aufführungspraxis. Prof. Dr. Johann Trummer: Ausgewählte Kapitel zur Aufführungspraxis (gem. mit Prof. Dr. Ingeborg Harer und Prof. Dr. Klaus Hubmann) – Dissertanten- und Magistranden-S (gem. mit Prof. Dr. Ingeborg Harer, Prof. Dr. Klaus Hubmann und Mag. Gudrun Rottensteiner).

Greifswald. Markus T. Funck: Ü: Das Orgelkonzert. Zur Gattungsgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert. □ KMD Prof. Jochen A. Modeß/Mike Hartmann: Populärmusik in der Kirche. □ UMD Ekkehard Ochs: Das Streichquartett der Wiener Klassik. □ Prof. Dr. Matthias Schneider: Orgelseminar zur historischen Aufführungspraxis. □ PD Dr. Peter Tenhaef: Lektürekurs zur Musikanschauung im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr.

Walter Werbeck: Allgemeine Musikgeschichte I. Die Opern von Richard Strauss. – S: Madrigal, Motette und geistliches Konzert im Werk von Heinrich Schütz – Ü: Bachs Tastenfugen (Ü zur Formenlehre). □ Dr. Lutz Winkler: Das Orchesterlied im Fin de siècle – dargestellt an Werken von Gustav Mahler – S: Der Parteienstreit im 19. Jahrhundert zwischen Klassizisten und Neudeutschen – Pros: Streichquartett der Wiener Klassik (Werkanalyse) – Ü: Musikalische Volkskunde

Halle. Stephan Blaut M.A.: Notationskunde I. □ Dr. Kathrin Eberl: Pros: Instrumental-Lehren des 18. Jahrhunderts – Pros: Die Zweite Wiener Schule – Pros: Einführung in die Instrumentenkunde. □ Golo Föllmer M.A.: Pros: Musikalische Interaktion und Medien. □ Prof. Dr. Heiner Gembris: Forschungsfreisemester. □ Dipl. phil. Carsten Lange: Musikalische Editionstechnik (praktische Übungen). □ Dr. Andreas C. Lehmann: Pros: Quantitative Methoden in der Musikgeschichtsforschung: Theorie und Praxis – Pros: Einführung in die Musikpsychologie. □ Dr. Regina Randhofer: Pros: Musikulturen des Mittelmeer-Raumes. □ Dr. Juliane Riepe: S: Aufführungspraxis Alter Musik – S: Lektüre fremdsprachlicher Quellentexte: Quellen zur Geschichte der italienischen Oper von den Anfängen bis P. Metastasio. □ Prof. Dr. Wolfgang Ruf: Musikgeschichte im Überblick: Vor- und Frühklassik (1730–1780) – S: Geistliche Musik nach 1950 – Magistranden- und Doktorandenkolloquium. □ Prof. Dr. Gretel Schwörer-Kohl: Staatsmänner als praktizierende und komponierende Musiker in Europa und Asien – S: Musik und Musikanschauung im Buddhismus – Harfen und Leiern in Afrika und Asien – Magistranden- und Doktorandenkolloquium.

Hamburg. *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Wolfgang Dömling: Musikgeschichte: 14./15. Jahrhundert – Pros: Goethe-Vertonungen. □ Prof. Dr. Hans Joachim Marx: Haupt-S: Geschichte der Sinfonie vor Beethoven – S: Besprechung musikwissenschaftlicher Neuerscheinungen – Pros: Die ältesten Quellen der Instrumentalmusik. □ Prof. Dr. Peter Petersen: Haupt-S: Strauss und Hofmannsthal (gem. mit Prof. Dr. Hans-Gerd Winter) (3) – S: Aktuelle Arbeiten in der Historischen Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Constantin Floros) – S: Die Symphonien von Hans Werner Henze – Pros: Geschichte des Instrumentalkonzerts. □ PD Dr. Dorothea Schröder: S: Carl Maria von Weber. Leben und Werk.

Systematische Musikwissenschaft: Prof. Dr. Herbert Bruhn: Pros: Rhythmusforschung. □ Dr. Martin Pfeleiderer: Haupt-S: Geschichte und Gestaltungsmittel des Jazz – Pros: Musik und Bedeutung. Einführung in die musikalische Semiotik. □ Prof. Dr. Helmut Rösing: S: Ausgewählte Fragen zur Systematischen und Vergleichenden Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Albrecht Schneider) – Pros: Ethnische Identitäten und Musik (gem. mit Prof. Dr. Waltraut Kokot). □ Prof. Dr. Albrecht Schneider: Haupt-S: Signalverarbeitung, Klanganalyse und Klangsynthese für Musikwissenschaftler – S: Ausgewählte Fragen zur Systematischen und Vergleichenden Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Helmut Rösing) – Pros: Musik und Recht.

Hannover. Prof. Dr. Eckart Altenmüller: Musikphysiologie und Musikermedizin I: Die geistigen und körperlichen Grundlagen des Musizierens – Musikphysiologie und Musikermedizin II: (Aufbaukurs zu Kurs I): Sensomotorik, Gehör und Gehirn. □ Prof. Dr. Hans Bäßler: Geschichte der Musikpädagogik 1945–1999 – S: Musik und Literatur (gem. mit Frau Siefert). □ Prof. Dr. Arnfried Edler: Entwicklungszüge der Musik im vergangenen Jahrhundert – Examenskolloquium – Pros: Zur Rolle des Klaviers im 20. Jahrhundert – S: Musikwissenschaft in Geschichte und Gegenwart (gem. mit Prof. Dr. Günter Katzenberger). □ Prof. Dr. Herbert Hellhund: Jazzgeschichte II. □ Prof. Dr. Johannes Herwig: S: Die Variation. Ausgewählte Beispiele verschiedener Epochen. □ Prof. Dr. Günter Katzenberger: Ludwig van Beethovens Instrumentalmusik – Pros: Erarbeiten einer Biographie: Richard Strauss – S: Die „Sinfonische Dichtung“ im 19. Jahrhundert – Orchestermusik im 20. Jahrhundert (Literaturkunde) – Koll: Ausgewählte Themen aus der Musikgeschichte. □ Prof. Dr. Karl-Jürgen Kemmelmeyer: S: Populäre Musik, Musikmarkt, Rundfunk. Gegenstand und Einflussfaktoren im Musikunterricht – S: Wege zum Verständnis der Musik des 20. Jahrhunderts – S: Musikpsychologie und Musikpädagogik: Grundlagen des Musiklernens (gem. mit Prof. Dr. Reinhard Kopiez). □ Prof. Dr. Reinhard Kopiez: Musikalische Entwicklung – Ü: Akustisches Praktikum. □ Prof. Dr. Ulrich Pothast u. a.: Musikwissenschaftlich-musikpädagogisches Kolloquium Aufbau-/Magisterstudiengang. □ Prof. Dr. Franz Riemer: S: Musikalische Analyse – S: Musik und graphische Spur. Interaktion der Künste (in Verbindung mit der Hochschule der Bildenden Künste, Braunschweig). □ Prof. Dr. Peter Schnaus: S: Alban Berg und die Zweite Wiener Schule – S: Heinrich Schütz und seine Zeit. □ Prof. Gerhard Schumann: S: Musik im Spätbarock – S: Musik im 19. Jahrhundert – S: Tanz in den antiken Kulturen – S: Tänze der Nationen. □ Christine Siegert: S: Italienische Oper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. □ N.N.: S: Einführung in die Mensuralnotation – Pros: Musik, Literatur und Bildende Kunst im Zeitalter der Reformation und der Gegenreformation.

Heidelberg. Prof. Dr. Mathias Bielitz: Hybris der Inkompetenz oder tiefere Einsicht? Philosophen schreiben über Musik – Pros: Formfaktoren im Gregorianischen Choral und mittelalterlicher Musik. □ Dr. Norbert Dubowy: Pros: Notationskunde – Pros: Die Variation in der Musik des 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Silke Leopold: Musik in Burgund – S: Georg Philipp Telemann. □ Dr. Norbert Meurs: Pros: Musikwissenschaftliche Berufe im Rundfunk. □ Dr. Gunther Morche: Pros: Das deutsche Tenorlied – S: „Epochenmänner“ und „Kleinmeister“. Zu einigen älteren und neueren Bildern von der europäischen Musikgeschichte. □ Prof. Dr. Dorothea Redepenning: Requiemkompositionen des 20. Jahrhunderts – S: Pjotr Tschaikowsky.

Analysen ausgewählter Werke – Pros: Grundkurs II: 1500–1650. □ Dr. Thomas Schmidt-Beste: Pros: Die Musik der „Wiener Schule“: Schönberg, Berg, Webern. □ Dr. Joachim Steinheuer: Pros: Von der Berliner Liederschule bis zu Franz Schubert – Die Anfänge der deutschen Liedtradition – Pros: Das musikalische Capriccio – eine Gattung ohne Gattungsnormen?

Hildesheim. Universität. Institut für Musik und Musikwissenschaft. Imke-Marie Badur: Forschungsprojekt: Musikbezogene Bedürfnisse und die Bedeutung von Musik für Kinder im Grundschulalter (gem. mit Dr. Claudia Bullerjahn, Dr. Hans-Joachim Erwe, Prof. Dr. Rudolf Weber und Forschungsgruppe „Kind & Musik“). □ Dr. Ulrich Bartels: Pros: Clara Schumann – Projekt: Wagner und kein Ende. Auf den Spuren des Bayreuther „Jahrtausend-Rings“. □ Dr. Brian Berryman: Pros: Musik im Dienst des Sonnenkönigs: Die Musik des französischen Barock. □ Dr. Claudia Bullerjahn: Pros: Musik und Religion – Koll: Examenskolloquium zur historischen und systematischen Musikwissenschaft – Projekt: Erstellen von Musikerbiographien für Kinder und Jugendliche – Forschungsprojekt: Außerschulische musikpädagogische Konzepte und Fördermaßnahmen beim Komponieren mit Kindern und Jugendlichen (gem. mit Claudia Zocher und Forschungsgruppe „Komponierende Jugendliche“). □ Dr. Hans-Joachim Erwe: Musikgeschichte II – Projekt: Biblische Geschichten – Musik und Religion (gem. mit Prof. Dr. Rudolf Weber). □ Verena Grandau: Projekt: Shpilt Klezmer (gem. mit Annette Hüper und PD Dr. Gerd Grupe). □ PD Dr. Gerd Grupe: Projekt: Psychoakustische Untersuchungen zur Tonhöhenwahrnehmung. □ Martina Oster: Forschungsprojekt: Geschlechts(un)typische musikalische Sozialisation von Jungen und Mädchen im Grundschulalter (gem. mit Prof. Dr. Rudolf Weber und Forschungsgruppe). □ Prof. Dr. Rudolf Weber: S: Die Ouvertüre im 19. und 20. Jahrhundert – musikalische Perspektiven.

Innsbruck. Prof. Dr. Kurt Drexel: Pros: Notation II (Weiße Mensuralnotation) – Ü: Musik und Aufklärung. □ Pros: Herwig Huber: Pros: Klanganalyse. □ Pros: Peter Tschmuck: Pros: Einführung in die Musikökonomie. □ Pros: Sokol Shupo: Pros: Transkription. □ Prof. Dr. Monika Fink: S: Symphonische Dichtung – Theodor W. Adorno: Musiksoziologie und Musikästhetik (gem. mit Prof. Dr. Helmut Staubmann) – Pros: Einführung in die historischen Tanzgattungen. □ Prof. Dr. Rainer Gstrein: Kleinmeister im Zeitalter der Wiener Klassik – Pros: Troubadours, Trouvères, Minnesänger, Meistersänger. □ Prof. Dr. Tilman Seebaß: Historische Übersichtsvorlesung II (1500–1759) – Die Musikkulturen an der Seidenstraße in Geschichte und Gegenwart – Pros: Einführung in die Musikethnologie – Konversatorium – Koll.

Karlsruhe: PD Dr. Peter-Michael Fischer: Sounddesign in der Elektronischen Musik/Computermusik – eine Einführung – S: Werkbetrachtung und Analyse von ausgewählten Kompositionen der Musik des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Ulrich Michels: Die Musik des Barockzeitalters – Die Romantik – S: Musik und Dichtung (Liedvertonungen) – S: Gustav Mahler. □ Prof. Dr. Siegfried Schmalzriedt: Stationen der Klaviermusik im 18. Jahrhundert – S: Claudio Monteverdi und der europäische Manierismus zwischen 1580 und 1630 – S: Sieben Beethoven-Bücher: Bekker – Halm – Schering – Adorno – Solomon – Dahlhaus – Krönes. □ Prof. Dr. Klaus Schweizer: Instrumentenkunde II (Blechblas-, Perkussions- und Saiteninstrumente) – Igor Strawinsky. Ein Komponist und seine Wandlungen – S: Wege des Analysierens.

Kassel. Dr. Heinz Geuen: S: „Dissonanzen“ – Zur Wirkungsgeschichte Theodor W. Adornos auf die Musikpädagogik nach 1945. □ Dr. Matthias Henke: Einführung in die Geschichte der Sinfonie – S: „Schönberg ist tot?“ (gem. mit Reinhard Karger) – Die Wiener Schule und ihre Folgen. □ Prof. Dr. Sven Hiemke: Musikgeschichte im Überblick. Teil II: Renaissance–Barock – Ü: Gregorianik – S: Ludwig van Beethoven: *Missa solemnis* op. 123 – S: Musik der Trauer und des Todes. □ Dr. Peter Imort: S: Methoden der musikalischen Analyse. □ Prof. Walter Sons: S: „Ich wandte mich und sah alles Unrecht, das geschah unter der Sonne“. Bernd Alois Zimmermanns späte Werke. □ Dr. Bodo Bischoff: S: Das Bizarre und das Hässliche. Zum ästhetischen Paradigmenwechsel im 19. Jahrhundert – S: „Mich packt die Verzweiflung, foltert Spott!“ Entstehung, Analyse und Rezeption des *Freischütz* von Carl Maria von Weber. □ Reinhard Karger: S: Luigi Nono. Leben und Werk. Komponieren als permanente Suchbewegung – S: Das Formproblem der Musik. Ein Blick durch die Jahrhunderte.

Kiel. Prof. Dr. Friedhelm Krummacher: Musikgeschichte (VI): Der Leipziger Bach in seiner Zeit – Ü: Übung zur Repertoirekunde (1) – Ü: Bachs Verfahren der Parodie und Umarbeitung (Ü zur Vorlesung) – S: Musikgeschichte Berlins und Brandenburgs (3). Koll für Examenskandidaten (gem. mit N. N.). □ Salome Reiser: S: Die Krise der Klaviersonate in der Romantik. □ Signe Rotter: Ü: Einführung in die musikalische Analyse – S: Skandinavische Orchestermusik 1900–1930: Nielsen, Sibelius, Stenhammar. □ N. N.: Ü: Übung zur Musikgeschichte.

Koblenz-Landau. Prof. Dr. Achim Hofer: Musikpsychologie II – Pros: Wolfgang Amadé Mozart – Ü: Hören und Analysieren ausgewählter Werke Mozarts. □ Prof. Dr. Christian Speck: Musikgeschichte im Überblick: 15. und 16. Jahrhundert – S: Die Arie im 17. und 18. Jahrhundert – Ü: Arbeitsgruppe Oratorium □ AD Peter Imo: Ü: Historische Satzlehre: Kontrapunkt II – Ü: Generalbass II. □ Lehrbeauftragter Dr. Gottfried Heinz: Pros: Lektüre musiktheoretischer Texte – Ü: Musikalische Quellenkunde und Textkritik.

Köln. *Historische Musikwissenschaft.* Priv.-Doz. Dr. Antonio Bispo: Musik in der Begegnung von Kulturen – Antike und Christentum. □ Dr. Norbert Bolin: Pros: Die Sinfonie im 18. Jahrhundert – Koll: Neue Forschungsmethoden der Historischen Musikwissenschaft □ Priv.-Doz. Dr. Manuel Gervink: Franz Schubert. □ Prof. Dr. Dieter Gutknecht: Haupt-S: Georg Friedrich Händel – Pros: Einführung in die Musik des Mittelalters. □ Prof. Dr. Dietrich Kämper: Igor Strawinsky – S: Die Schriften Richard Wagners – Pros: Robert Schumanns Eichendorff-Liederkreis op. 39 – Repetitorium: Die Madrigale Monteverdis. □ Dr. Herfried Kier: Ü: Diskologie – Tonträger und Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemoeller: Vom Expressionismus zur Konstruktivität. Arnold Schönbergs Weg zur Dodekaphonie.

Musik im 20. Jahrhundert. Prof. Dr. Christoph von Blumröder: Im Zeichen der Innovation. Prämissen der Musikgeschichtsschreibung 1945 bis 1975 – S: Musik und Computer. Historische und Systematische Aspekte (gem. mit Prof. Dr. U. Seifert) – Pros: Elektronische Raum-Musik – Koll: Aktuelle musikwissenschaftliche Forschungsprojekte – Arbeitsgemeinschaft Musik der Zeit. Angewandte Musikwissenschaft (gem. mit Dr. I. Misch). □ Dr. Imke Misch: Pros: Neue Musik und Tradition – Pros: Arnold Schönberg.

Systematische Musikwissenschaft. N. N.: Pros: Systematische Musikwissenschaft. □ Priv.-Doz. Dr. Roland Eberlein: Pros: Einführung in die systematische Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Jobst Peter Fricke: S: Kunst- und Musikpsychologie – Vergleichbarkeiten (gem. mit Prof. Dr. J. Gaus) – Ü: Verlage und die Musik des 20. Jahrhunderts. Profile, Konzepte, Programme – Koll: Besprechung laufender wissenschaftlicher Arbeiten und neuer Literatur in der Systemischen Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Uwe Seifert: Systematische Musiktheorie – Pros: Signale und Systeme. Einführung in die musikalische Signalverarbeitung (3) – Akustisches Praktikum.

Musikethnologie. Prof. Dr. Robert Günter: Gagaku – Japanische Hofmusik. Geschichte, Theorie und Ästhetik – Gagaku – Japanische Hofmusik. Musizierpraxis (gem. mit M. Shamoto). □ Dr. Lars-Christian Koch: Pros: Rabindra Sangit – Die Lieder Rabindranath Tagores. Eine bengalische Liedgattung des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts zwischen Tradition und Moderne. □ Prof. Dr. Usaburo Mabuchi: Praktische Einführung in die Spielweise der Musikinstrumente des japanischen Hoforchesters (Gagaku). □ Prof. Dr. Rüdiger Schumacher: Epochen der Musikgeschichte Chinas – S: Probleme musikethnologischer Fachterminologie – Pros: Musiknotation in außereuropäischen Kulturen – Ü: Praxis und Theorie des javanischen Gamelan-Spiels – Ü: Musik und Sprache im javanischen Schattenspiel (gem. mit Prof. Dr. P. Pink). □ O. Seibt M.A.: Transkriptionsübung: Guck' mal, wer da singt: Methoden visueller Repräsentation von Musik.

Leipzig. Tatjana Böhme M.A.: Ü: Gattungsakzeptanz der Oper. Erfassung von empirischem Material und Auswertung. □ Rudolf Conrad: Ü: Einführung in die Musikethnologie. □ Dr. Eszter Fontana: Ü: Historische Musikinstrumentenkunde II: Erfindungen und Verbesserungen des 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Klaus Mehner: Der Systembegriff im Zusammenhang mit Musik – Pros: Textseminar: Kurt Blaukopf, *Die Musik im Wandel der Gesellschaft* – S: Musik und Hermeneutik – S: Musik-Kultur-Musikkultur (Forschungsseminar). □ PD Dr. Lothar Schmidt: Charles Avisons *Essay on Musical Expression*. □ Prof. em. Dr. Wilhelm Seidel: Mendelssohn in Leipzig – S: Goethes Briefwechsel mit Carl Friedrich Zelter. □ Dr. Peter Wollny: Pros: Einführung in die Bach-Forschung. □ N.N.: Vorlesung zur Historischen Musikwissenschaft – Pros zur Historischen Musikwissenschaft – HauptS zur Historischen Musikwissenschaft. □ N.N.: Pros zur Historischen Musikwissenschaft – Ü: Notationskunde.

Mainz. Prof. Dr. A. Beer: Forschungsfreisemester. □ Dr. Ursula Kramer: Pros: Musikgeschichte Englands. □ Prof. Dr. Hubert Kupper: S: Zu Fragen der Popularität in der Musikgeschichte – Ü: Arbeiten mit dem PC. □ Dr. Anno Mungen: Pros: Zum Problem der „deutschen“ Oper im 19. Jahrhundert. □ N.N.: Musikgeschichte im Überblick I: Antike und Mittelalter – Pros: Guido von Arezzo: „*Micrologus*“ – S: Richard Wagner: „*Der fliegende Holländer*“ – Ober-S: Doktorandenkolloquium (gem. mit Prof. Dr. Axel Beer, Prof. Dr. Jürgen Blume, Dr. Ursula Kramer, Prof. Dr. Christoph-Hellmut Mahling). □ Dr. Kristina Pfarr: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. Daniela Philippi: S: Der Topos des Pastoralen in der Instrumentalmusik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. □ Dagmar Schnell M.A.: Pros: „Lautenlust“: Musikgeschichte am Beispiel eines Mode-Instrumentes.

Marburg. Dr. M. Calella: Pros: Mensuralnotation. □ Prof. Dr. Sabine Henze-Döhring: S: Musikwissenschaft im Überblick: 18. Jahrhundert – S: Musikästhetik der Romantik – Pros: Solokonzert im 18. Jahrhundert – Koll: für Doktoranden und Examenskandidaten. □ Prof. Dr. Laurenz Lütteken: Die Sinfonik Gustav Mahlers – S: Werk, Notat, Aufführung: Probleme musikalischer Schriftlichkeit – Pros: Von Ciconia bis Wiljaert: Einführung in die Analyse älterer Musikwerke – Koll: Aktuelle Forschungsfragen. □ Panja Mücke, M.A.: Pros: Goethes Singspiele und ihre Vertonungen. □ Prof. Dr. Martin Weyer: Zur Geschichte der Bach-Rezeption im 19./20. Jahrhundert – S: Die Orgelmusik Johann Sebastian Bachs.

München. Silke Berdux M.A.: Ü: Das Odeon im Münchner Musikleben. □ Dr. habil. Claus Bockmaier: Der Takt in der Instrumentalmusik – Ü: Instrumentalensemble. □ Prof. Dr. Rudolf Bockholdt: HS: Franz Schubert: Lieder der letzten Jahre. □ Dr. habil. Fred Büttner: Mehrstimmige Musik des späten Mittelalters (1200-1500). □ Dr. Klaus Döge: Ü: Dvořáks Orchesterwerke. □ Dr. Bernd Edelmann: Ü: Musikgeschichte

in Beispielen II (1650–2000) – Pros: Die Fassungen der Präludien des Wohltemperierten Klaviers. □ Dr. habil. Issam El-Mallah: Die Instrumente der arabischen Musik. □ Judith Kaufmann M.A.: Pros: Die Orgelmesse. □ Dr. habil. Franz Körndle: Orlando di Lasso – Koll für Magistranden und Doktoranden. □ Dr. Birgit Lodes: Ü: Arbeitsgruppe: Musik und Musikleben um 1500. □ Dr. Michael Raab: Pros: Schubert: Erstdrucke. Probleme der Erfassung und Beschreibung. □ Dr. Reinhard Schulz: Ü: Spätwerke von Igor Strawinsky und Arnold Schönberg. □ Prof. Dr. Dr. Lorenz Welker: Musikgeschichte im Überblick II: 16. und 17. Jahrhundert – Haupt-S: Die Lieder des Mönchs von Salzburg (zus. mit Prof. Dr. Ernst Hellgardt) – Haupt-S: Aufführungspraxis und Interpretation der Musik in der Renaissance – Koll für Magistranden und Doktoranden. □ Martin Zöbele M.A. Ü: Vokalensemble.

München. *Theaterwissenschaft.* Prof. Dr. Hans-Peter Bayerdörfer: Pros: Revue-Formen im Drama der Weimarer Republik (gem. mit Stephan Reinhardt M.A.). □ Prof. Dr. Jens Malte Fischer: S: Jules Massenet und die französische Oper im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Jürgen Schläder: Geschichte des musikalischen Theaters IV – S: Inszenierung von Arien – S: Symbolismus und Gewalt: Europäisches Musikdrama der Jahrhundertwende. □ Dr. Barbara Zuber: Pros: Wagners *Rheingold* – Pros: Neue Stücke für Musiktheater: die 90er Jahre.

Münster: Dr. Jaroslav Bužga: S: Die Musik und das Musikleben in Wien im 17.–20. Jahrhundert. □ Dr. Stefan Evers: Pros: Ausgewählte Themen der musikwissenschaftlichen Psychophysiologie (u. a. absolutes Gehör, Synästhesie, biologische Grundlagen musikalischer Begabung). □ Prof. Dr. Klaus Hortschansky: S: Die Messe der Renaissance als musikalisches Kunstwerk – S: Epochaler und individueller Spätstil in der Musik (gem. mit Dr. J. Bužga) – Doktorandenkolloquium – Das Vokalwerk Johann Sebastian Bachs. □ Priv.-Doz. Dr. Ralf Martin Jäger: Pros: Musikkultur in Südostasien – Ü: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten. □ Dr. Diethard Riehm: Ü: Bestimmungsübungen – Ü: Die Musik des Barock (Musikgeschichte im Überblick II) – Ü: Harmonielehre II. □ Prof. Dr. Winfried Schlepphorst: S: Europäische Orgellandschaften – Pros: Die Sinfonien Joseph Haydns – Ü: Hören und Beschreiben von Musik – Doktorandenkolloquium. □ Michael Schwarte: Pros: Romantische Oper und Musikdrama (Einführung in die Formen der Oper II). □ Dr. Michael Zywiets: Pros: Die Musik der Notre Dame-Epoche – Pros: Die Streichquartette Béla Bartóks.

Oldenburg. Prof. Gustavo Becerra-Schmidt: Ü: Die Neue Musik Spaniens. □ Eckart Beinke: S: Konzeption, Organisation und Durchführung von Konzerten Neuer Musik. □ Prof. Dr. Wilhelm Büttemeyer: Pros: Zeit in der Musik. □ Prof. Violeta Dinescu: Ü: Angewandte Klangmodelle – Pros: „Sind Sie ein Genie, Herr Stockhausen?“ (gem. mit Prof. Dr. Wolfgang Martin Stroh) – Ü: Komponieren für Besetzungen von Solo bis zu kammermusikalischen Ensembles. □ Dr. Rainer Fabian: S: Atemlos. Soziologische und musikalische Analyse von Thrillern (gem. mit Prof. Dr. Fred Ritzel). □ Prof. Dr. Gerald Farmer: Pros: Amerikanische Musik seit 1825 – S: Die Vielfalt populärer Genres in den USA. □ Prof. Dr. Freia Hoffmann: S: Clara und Robert Schumann II (gem. mit Prof. Dr. Peter Schleuning) □ Prof. Dr. Gerhard Kissel: S: Indische Musik in Theorie und Praxis. □ Dr. Andreas Lüderwaldt: S: Musik und Schamanismus (gem. mit Prof. Dr. Wolfgang Martin Stroh). □ Prof. Bernhard Mergner: Ü: Komposition und Arrangement für Ensembles im Jazz und verwandter Musik. □ Gertrud Meyer-Denkmann: Pros: Fördert Musiklernen die Intelligenz? Schulung sensorischer Fähigkeiten und Sprachkompetenzen im Musikunterricht. □ Prof. Dr. Fred Ritzel: Pros: Carmen-Versionen. Untersuchungen zu verschiedenen künstlerischen Auseinandersetzungen mit der Oper *Carmen* von Georges Bizet – Ü: Stummfilm-Vertonung (gem. mit Prof. Violeta Dinescu) – S: ... und Weill der Mensch... Musikwissenschaftliche und dramaturgische Vorbereitungen einer Kurt-Weill-Produktion zum 100. Geburtstag des Komponisten (gem. mit Peter Vollhardt). □ Prof. Dr. Peter Schleuning: Pros: Musikgeschichte im Überblick: Das 18. Jahrhundert – Proseminar – Ü: Arrangieren: Musik des 18. Jahrhunderts. □ Julia Schneidewind: S: Radiopraxis und Magazin-Erstellung. □ Prof. Dr. Wolfgang Martin Stroh: Pros: Musik der Welt: Tonsysteme, Stimmungen, Musikinstrumente – Pros: Einführung in die Musikalische Akustik, Instrumentenkunde und Neue Technologien. □ Cornelis Teeling: Ü: Die Geschichte des Jazz von den Anfängen bis zu den 80er Jahren – aus der Sicht eines Schlagzeugers. □ Peter Vollhardt: Ü: The Beatles. Eine Jahrhundertband. Analysieren, Bearbeiten, Spielen. – Musik und Szene: Ü: *Mio, mein Mio* von Astrid Lindgren. □ Axel Weidenfeld: Ü: Analyse: J. S. Bach, *Matthäus-Passion* – Ü: Islam und Musik: Eine Einführung in Musiktheorie, Spielpraxis und Geschichte (gem. mit Dr. Vladimir Ivanoff).

Potsdam. Prof. Dr. F. Beinroth: Ausgewählte Fragen zur Geschichte der Musik von G.F. Händel – Richard Wagner – Haupt-S: Zur Oper und Vokalsinfonik des 19. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des Schaffens von R. Wagner, F. Liszt und G. Verdi – Pros: Ausgewählte Fragen zur Musikgeschichte von der Bach-Händel-Zeit bis zu Anton Bruckner – Koll für Examenskandidaten und Doktoranden. □ N.N.: Musik des 20. Jahrhunderts – Haupt-S: Gattungsgeschichte /Musikanalyse Instrumentalmusik. □ Dr. U. Wegner (Gastdozent): Haupt-S: Einführung in die Musikethnologie.

Regensburg. Dr. Bettina Berlinghoff: Ü: Einführung in computergestütztes Arbeiten in der Musikwissenschaft. □ Dr. Sven Friedrich: Ü: Geschichte der Bayreuther Festspiele von den Anfängen bis zur Gegenwart. □ Prof. Dr. Siegfried Gmeinwieser: Römische Mehrchörigkeit. □ Prof. Dr. David Hiley: Michael Tippett

(1905–1998): A Composer of Our Time (in englischer Sprache) – Die Lieder der Troubadours und Trouvères – Pros: Claudio Monteverdi (1567–1643): Leben, Werk und Wirkung – S: Aufführungspraktische Probleme in den Chorwerken Johann Sebastian Bachs. □ Prof. Dr. David Hiley, PD Dr. Rainer Kleinertz: Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen. □ PD Dr. Rainer Kleinertz: Allgemeine Musikgeschichte I (Antike und Mittelalter) – Einführung in die Musikgeschichte Spaniens – Pros: Geschichte des Streichquartetts – S: Robert Schumann – Ü: Einführung in die Musikgeschichte Spaniens.

Rostock. Prof. Dr. Karl Heller: Musikgeschichte II: 18. Jahrhundert – Bach Aspekte. Zu Persönlichkeit, Werk und Wirkungsgeschichte J. S. Bachs (gem. mit Dr. Joachim Stange-Elbe u. Dr. Andreas Waczkat – S: Musik und Sprache im Werk von Heinrich Schütz – Pros: Musikalische Textkritik und Editionstechnik (mit Ü, gem. mit Ekkehard Krüger) – Doktorandenkolloquium. □ Dr. Carola Schormann: Pros: Einführung in die Musikethnologie am Beispiel ausgewählter lateinamerikanischer Kulturen. □ Dr. Joachim Stange-Elbe: Pros: Computeranwendungen in Musik und Musikwissenschaft. Eine Einführung (mit Ü) – Pros: Musikalische Analyse und ihre Methoden – S: „Das untemperierte Klavier“: Tonbeziehungen, Tonsysteme, Stimmungen und Temperaturen – S: Zwölftonmusik. Serielle Musik. Aleatorik. □ Dr. Andreas Waczkat: S: Der lange Schatten von Beethovens „Neunter“: Chorsinfonik im 20. Jahrhundert – Pros: Vom „Barock“ zur „Klassik“: Die Musik zwischen 1730 und 1780 – Ü: Höranalyse von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts.

Saarbrücken. M.A. Wolfram Enßlin: Pros III: Geschichte der Musik von 1600 bis zur Wiener Klassik: Die italienische Oper im 17. und 18. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Wolf Frobenius: Verdi – Pros I: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Musik nach 1950 – Koll für Doktoranden. □ Dr. Andreas Krause: Ü: Editionstechniken an ausgewählten Beispielen. □ M.A. Ingeborg Maaß: Pros IV: Musik des 19. und 20. Jahrhunderts: Werk und Werkgenese. □ Prof. Dr. Herbert Schneider: Die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts – S: Das dramatische Werk von J.-B. Lully – S: Die Kammermusik Mozarts – Koll. für Doktoranden.

Salzburg. Dr. Manfred Bartmann: Einführung in die Arbeitsgebiete und Methoden der systematischen Musikwissenschaft – Ausgewählte Musikkonzepte des Balkan – Pros: Eine kleine Anthropologie der Musik. □ Prof. Dr. Sibylle Dahms: S: Musiktheater des 17./18. Jahrhunderts. □ Kaspar Mainz: Tanzpraktikum. □ Mag. Agnese Pavanello: Pros: Notationskunde I. □ Mag. Jamison Crow: Pros: Musikalische Satzlehre II und IV. □ Hendrik Schulze M.A.: Pros: Musikanalyse zur Operngeschichte. □ Schüller: Pros: Klangarchiv. □ Prof. Dr. Jürg Stenzl: Musikgeschichte 3: Von Antonio Vivaldi zu Ludwig van Beethoven – Goethe, Vertonungen des 18. bis 20. Jahrhunderts – S: Absolute Musik. □ Dr. Gerhard Walterskirchen: Instrumentenkunde. □ Christopher Williams: Musical.

für Musik und Darstellende Kunst. Institut für Musikalische Hermeneutik. Ass.-Prof. Dr. Wolfgang Gratzner: S: Stilkunde und Analyse der Musik nach 1945 II. □ Ass.-Prof. Dr. Thomas Hochradner: Pros: Einführung in die Technik des wissenschaftlichen Arbeitens – S: Mundartbeschreibung und Mundartdichtung (gem. mit Ass.-Prof. Dr. Rudolf Pietsch, Wien). □ Prof. Dr. Siegfried Mauser: Musikgeschichte 2: Musik des Mittelalters und der Renaissance – Musikgeschichte 4: Musik der Klassik und der Romantik – Hermeneutische Studien zur Musik nach 1945 II – S: Entwicklungsgeschichte des Klaviertrios im Zeitalter der Wiener Klassik.

Tübingen. Dr. Klaus Aringer: Ü: Te Deum-Vertonungen. □ Prof. Dr. August Gerstmeier: Das Phänomen des instrumentalen Rezitativs – S: Arten der Cantus firmus-Behandlung in der älteren Musikgeschichte – S: Heinrich Heine: Texte zur Musik – Koll für Examenskandidaten. □ Dr. Bernhard Moosbauer: Ü: Formen der Ensemblesuite um die Mitte des 17. Jahrhunderts am Beispiel G.W. Druckenmüllers. □ Dr. Stefan Morant: Ü: „Eric Satie – musicien médiéval“. Zur Mittelalterrezeption in Frankreich an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. □ Doz. Dr. Hartmut Schick: Musik in der Zeit der Renaissance (Musikgeschichte II) – Pros: Konzertierende Vokalmusik von Claudio Monteverdi (7. und 8. Madrigalbuch) – Haupt-S: Das Solokonzert im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid: Michael Haydn: Kollege, Freund und Rivale Mozarts – Pros: Notationskunde – Haupt-S: Mozarts Konzertarien – S: Arbeitsgruppe Instrumentenkunde – S: Doktoranden- und Magistrandenkolloquium.

Weimar-Jena. Prof. Dr. Detlef Altenburg: Musik und Theater. Vom attischen Drama bis zum epischen Theater des 20. Jahrhunderts – Haupt-S: Musik und Theater um 1800 (gem. mit Prof. Dr. Lothar Ehrlich u. Prof. Dr. Klaus Manger) – Pros: Johann Sebastian Bach: Die Kantaten – Koll: Johann Sebastian Bach im Spiegel der Interpretationsgeschichte (gem. mit Prof. Dr. Michael Berg, Prof. Myriam Eichberger, Prof. Dr. Helen Geyer, Prof. Bernhard Klapprott, Prof. Axel Schmidt) – Koll: Aktuelle Forschungsprobleme (gem. mit Prof. Dr. Michael Berg, Prof. Dr. Helen Geyer, N.N.). □ Prof. Dr. Michael Berg: Musikgeschichte im Überblick II: Vom Barock zur Klassik – Musikgeschichte im Überblick IV: Musik des 20. Jahrhunderts – Zur Geschichte des klassischen Streichquartetts – Pros: Musikritisches Schreiben (Angewandte Musikwissenschaft). □ Dr. Tamara Burde: Pros: Notationskunde II: Weiße Mensuralnotation. □ Prof. Dr. Helen Geyer: Die Musik der Bach-Söhne – Zur Geschichte des Oratoriums bis ca. 1800 – Pros: Jakob Adlungs musikhistorische und musikästhetische Position – Projekt-S: Luigi Cherubini: *Lo Sposo di tre e marito di nessuna*. □ Dr. Damien

Ehrhardt: Ü: Zur Programmmusik in Frankreich (1871–1914). □ Dr. Roman Hankeln: Pros: Notationskunde I – Ü: Das Lied der „Zweiten Wiener Schule“. □ N.N.: Musik im 20. Jahrhundert – Haupt-S: Musik im 20. Jahrhundert – Pros: Musik im 20. Jahrhundert. □ Prof. Michael Obst: Ü: Grundkurs Musikanalyse I – Ü: Musikanalyse ausgewählter Streichquartette des 19. und 20. Jahrhunderts. □ Thomas Radecke: Ü: Ad organum faciendum. Die Entwicklung der frühen Mehrstimmigkeit. □ Matthias Schäfers: Ü zur Repertoirekunde: Heinrich Schütz. – Blockseminare zur Berufspraxis: Dr. Michael Fütterer, Christian Kröber: Kultur, Markt und Urheberrecht. Die gesellschaftliche Bedeutung des Urheberrechts und das System der Wahrnehmung von Urheberrechten durch Verwertungsgesellschaften am Beispiel der Musik. □ Dr. Andreas von Imhoff: Management und Marketing in der Tonträgerindustrie.

Wien. Prof. Joachim Angerer: Ü: Ausgewählte Kapitel der österr. Handschriften- und Notationskunde. □ Prof. Dr. Manfred Angerer: DiplomandInnen- und DissertantInnenseminar – Ü: Zur Geschichte und Ideologie der Wiener Musikwissenschaft in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts – 32 Takte. Weberns op.11 – Historisch-musikwissenschaftliches S: Barockoper (Quellenkunde und Aufführungspraxis der Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts) – Historisch-musikwissenschaftliches S: Musikwissenschaft und Gesellschaft – Historisch-musikwissenschaftliches Pros/Ü: Händels Oratorien. □ Prof. Dr. Theophil Antonicek: Diplomanden- und Dissertantenseminar – Probleme und Stationen der Musikgeschichte Wiens II – Historisch-musikwissenschaftliches Seminar – Ü: Musikwissenschaftliches Einführungsseminar. □ Dr. Günter Brosche und Dr. Christa Harten: Musikwissenschaftliches Praktikum: Bibliothekskunde. □ Dr. Werner A. Deutsch: Psychologie des Hörens: Psychoakustik II für Musikwissenschaftler, Psychologen und Phonetiker – Psychologie des Hörens: Psychoakustik IV. □ Prof. Dr. Diedrich Diederichsen: Für eine unreine Kunst – Die Ästhetik der Pop-Musik. □ Oskar Elschek: Systematische Musikwissenschaft – Aktuelle Erkenntnisse – Vergleichend-musikwissenschaftliches S: Europäische Volksmusikforschung – Einführung in die Theorie und Methoden der Musikwissenschaft. □ Mag. Dr. Martin Eybl: Übungen zum Tonsatz IV – Übungen zum Tonsatz II – Übungen zum Tonsatz III. □ Prof. em. Dr. Mag. Franz Fördermayr: S: Diplomanden- und Dissertantenkolloquium. □ Dr. Susanna Grossmann-Vendrey: Oper und Musiktheater im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Gernot Gruber: Musikgeschichte I – Koll: Konservatorium zur Musikgeschichte I – Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Prof. Dr. Alfred Kohler): Historisch-musikwissenschaftliches S: Richard Wagner: Vom Revolutionär zum Fürstengünstling – Historisch-musikwissenschaftliches S: „Das Verhältnis von Musikerfahrung zu Musikbegriff“ (gem. mit Prof. Dr. Günther Pöltner). □ Prof. Dr. Gerlinde Haas: Frau und Musik: Schwerpunkt: Österreichische Komponistinnen. □ Prof. Dr. Martha Handlos: Historisch-musikwissenschaftliches Pros/Ü: Leos Janáček. □ Prof. Dr. Elisabeth Haselauer: Seminar für DiplomandInnen- und DissertantInnen – Seminar zur Filmsoziologie – Einführung in die Filmsoziologie – Seminar zur Musiksoziologie: Zur Filmmusik. □ Dr. Ernst Hilmar: Schubert. □ Dr. Leopold Kantner: Geschichte der Ouvertüre/Sinfonia/Vorspiel – Dissertanten- und Diplomandenseminar. □ Prof. Lothar Knessl: Einführung in die Geschichte der Musik des 20. Jahrhunderts II. □ Prof. Dr. Gerhard Kubik: Vergleichend-musikwissenschaftliches S: Kompositionstechniken in der Musik verschiedener Kulturen – Neotraditionelle Musikformen Afrikas. □ Prof. Dr. Emil Lubej: Vergleichend-musikwissenschaftliche Exkursion (mit Ü) – Ü: Moderne Musiktechnologien. □ Anton Noll: Ü: Einführung in S. Tools. □ Mag. Herbert Ortmayr: Übungen zum Tonsatz IV – Ü: Gehörbildung – Übungen zum Tonsatz II. □ Dr. R. Parncutt (Univ. Graz): Einführung in die systematische Musikwissenschaft II. □ Prof. Dr. Walter Pass: Dissertanten- und Diplomandenseminar – Koll: Konservatorium zu aktuellen Fragen in Forschung und Lehre – Musikgeschichte III (mit Ü) – Historisch-musikwissenschaftliches Pros/Ü: „Quellen der Musik des Mittelalters und der frühen Neuzeit“ (UE) – (gem. mit Dr. Beatrix Darmstädter): Historisch-musikwissenschaftliches S: Musik des Humanismus – (gem. mit Dr. Monika Fink): Historisch-musikwissenschaftliches S: Unterhaltende Musik in Wien vom ausgehenden 18. bis ins 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Gerd Rienäcker: Konzepte marxistischer Musikwissenschaft. □ Dr. Karl Schnürl: Notationskunde: Mensuralnotation (mit Ü). □ Dr. Dietrich Schüller: Schallträgerpraktikum – Die Schallaufnahme als Quelle für die Musikwissenschaft II: digitale Formate. □ Prof. Dr. Herbert Seifert: Historisch-musikwissenschaftliches Seminar – Diplomanden- und Dissertantenseminar – Historischer Tonsatz: Kontrapunkt (mit Ü). □ Dr. Michael Weber: Einführung in die Ethnomusikologie II – Vergleichend-musikwissenschaftliches Pros/Ü: Weltmusik – World Music.

Wien. *Universität für Musik und darstellende Kunst.* Prof. Dr. Irmgard Bontinck: Musiksoziologie 4: Theoretische Ansätze der Musiksoziologie und ihre pädagogische Relevanz – Diplomanden- und Doktorandenseminar. □ Dr. Christian Glanz: Übungen zur Musikgeschichte. □ Prof. Dr. Gerold W. Gruber: S: Analyse von sprachlichen, rhetorischen und narrativen Strukturen in der Musik – Diplomandenseminar. □ Prof. Dr. Friedrich C. Heller: Musikgeschichte 4 – S: Musikwissenschaftliches Privatissimum: Sprechen über Musik – Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Ass.). □ Mag. Andreas Holzer: Musik nach 1945 – Ü: Musikgeschichte 6. □ Prof. Mag. Stefan Jena: Der Blick zurück: Schallaufzeichnung und -reproduktion von den Anfängen bis heute. □ Prof. Mag. Dr. Hartmut Krones: Einführung in die historische Aufführungspraxis – S: Historische Aufführungspraxis II (gem. mit Mag. Stefan Jena) – Aufführungspraxis in der Vokalmusik II – S: Vergleichende Interpretationskritik: Musik des 16.–19. Jahrhunderts – S: Die Entwicklung der Symphonik im 20. Jahrhundert – Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Mag. Stefan Jena). □ Prof. Dr. Des-

mond Mark: S: Elektronische Medien in der kulturellen Kommunikation (Forschungsseminar) – Strukturen des gegenwärtigen Musiklebens (Soziologie musikalischer Institutionen und Verhaltensweisen). □ Dr. Anita Mayer-Hirzberger: Musikgeschichte 2: Einführung in die wissenschaftliche Arbeitstechnik – Allgemeine Repertoirekunde 2 – Diplomandenseminar. □ Prof. Dr. Elena Ostleitner: Musiksoziologie 2: Musiksoziologische Reflexion und musikalische Praxis – S: Einführung in die musikwissenschaftliche Arbeitstechnik – S: Frau und Musik: Zur Rolle der Frau als ausübende und schaffende Musikerin. □ Dr. Manfred Permoser: S: Musikgeschichte 4 (19. Jahrhundert) – Musikgeschichte 8 – Diplomandenseminar. □ Prof. Dr. Margareta Saary: Einführung in die wissenschaftliche Arbeitstechnik 1,2 – S: Strukturanalyse III – Diplomandenseminar. □ Ass.-Prof. Mag. Walter Schollum: Musikalische Strukturanalyse II. □ Prof. Dr. Gottfried Scholz: S: Von der Spätromantik zur Moderne – S: Musikalische Strukturanalyse II und III – Diplomanden- und Dissertantenseminar. □ Prof. Dr. Alfred Smuditis: Systeme der Musiksoziologie: Systematische Ansätze und Geschichte der Musiksoziologie, Einführung in die Methoden empirischer Sozialforschung. □ Prof. Dr. Cornelia Szabo-Knotik: Musikgeschichte 2, Thema (15. bis 17. Jahrhundert) – Diplomandenseminar. □ Dr. Bernhard Trebuch: Vergleichende Interpretationstechnik: Musik des 14.–18. Jahrhunderts.

Lehrkanzel für Musikgeschichte. Dr. Markus Grassl: Musikgeschichte 2: Von den Anfängen der Mehrstimmigkeit bis ins 16. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Reinhard Kapp: Musikgeschichte 4: Von der Wiener Klassik bis zur Gegenwart – Aufführungsgeschichtliche Fallstudien VI: Arnold Schönberg. □ Dr. Markus Grassl und Prof. Dr. Reinhard Kapp: Neue Musik in der 2. Jahrhunderthälfte: Die Nachfolge der Wiener Schule – Das Konzept „Historische Aufführungspraxis“ – Diplomanden- und Dissertantenkolloquium.

Würzburg. *Institut für Musikwissenschaft.* Dr. Frohmuth Dangel-Hofmann: Ü: Zur Theorie und Geschichte der klassischen Vokalpolyphonie. □ Dr. des. Hansjörg Ewert: Ü: 4×4=1? Das Streichquartett nach 1970 – Ü: Das Fortepiano und seine Musik zwischen 1750 und 1850 (gem. mit dem Germanischen Nationalmuseum Nürnberg) – Ü: Bilder zum Hören. Zur Ästhetik des Plattencovers. □ Priv. Doz. Dr. Frank Heidlberger: Hector Berlioz im Kontext der französischen Romantik. □ Prof. Dr. Bernhard Janz: Von der ars nova bis Palestrina (Musikgeschichte II) – Ü: Aspekte der liturgischen und weltlichen Einstimmigkeit des Mittelalters – Ü: Die Motette – Koll für Magister- und Examenskandidaten. □ Prof. Dr. Ulrich Konrad: Tradition – Revolution – Konvention. Das bühnedramatische Werk von Richard Strauss – S: „Die Zauberflöte“ von Wolfgang Amadeus Mozart und ...? Zum Wiener Singspiel im späten 18. Jahrhundert – Ü: Johann Sebastian Bachs Kantatenschaffen – Ü: Kollegen über Kollegen, oder: Komponisten als Musikkritiker – Koll über aktuelle Fragen der Forschung. □ Prof. Dr. Wolfgang Osthoff: Ü: Instrumentalkonzert im zweiten Viertel des 20. Jahrhunderts – Koll über aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (gem. mit Prof. Dr. Martin Just).

Institut für Musikpädagogik: Claus Bernecker: S: Lied- und Werkdidaktik. □ Prof. Dr. Friedhelm Brusniak: Musik und Politik – S: Geschichte der Musikpädagogik bis zur Kestenbergreform – S: Handlungsorientierter Musikunterricht. □ Dr. Thea Richter: S: Didaktik und Methodik des Musikunterrichts in der Grundschule – S: Didaktik und Methodik des Musikunterrichts in der Hauptschule – S: Vornotationen im Musikunterricht der Grundschule und Förderschule.

Zürich. *Universität. Musikwissenschaftliches Institut.* Christoph Ballmer: Pros: Analyse ausgewählter Musikwerke des 19. Jahrhunderts. □ Dr. Dorothea Baumann: Pros: Notationen im 13. und 14. Jahrhundert. □ Dr. Bernhard Hangartner: Pros: Gregorianischer Choral (mit Ü) – Mensural- und Tabulaturnotationen des 15. und 16. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen: Sonate und „Sonatenform“, Gattungs- und Theoriegeschichte – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft II – S: Schönbergs Streichquartette. □ Patrick Müller: Ü: Harmonielehre II. □ Prof. Dr. Andreas Traub: Boethius: *De institutione musica* – S: Quellenkunde zur Gregorianik. □ Peter Wettstein: Ü: Kontrapunkt II – Analytisches Musikhören II. □ N.N.: Bach-Interpretationen (Ringvorlesung).

Musikethnologie: Prof. Dr. Akio Mayeda: S: Aspekte der japanischen Musik in Geschichte und Gegenwart. □ Dieter Ringli: Ü: Hören außereuropäischer Musik II. □ Daniel Rüegg: Pros: Einführung in die Musikethnologie II.

BESPRECHUNGEN

JOHN CALDWELL: Editing Early Music. Second Edition. Oxford: Clarendon Press 1995. VII, 135 S., Notenbeisp. (Early Music Series 5.)

Caldwells Buch erschien erstmals 1985, wurde 1987 in einer verbesserten Auflage nachgedruckt und liegt nun in einer erweiterten zweiten Auflage vor. Schon diese Daten sprechen für seine Qualität. Im Vergleich zur ersten ist die zweite Auflage in den Kernkapiteln im Wesentlichen textgleich; hinzugefügt wurde lediglich ein „Postscript“ (S. 114–122), das aktualisierende Nachträge zum Haupttext liefert. Diese Ergänzungen betreffen Stemmatalogie, Notenwert-Verkürzung und Tempo-Relationen, die mit der „musica ficta“ verbundenen Akzidentien-Probleme sowie Anmerkungen zur EDV-Publikation.

In diesem schmalen Bändchen kommt nicht nur ein erfahrener Editor zu Wort, sondern auch ein umsichtiger Dozent, der didaktisch klug sein Wissen und seine reichen Erfahrungen zu vermitteln weiß. Jedwede theoretische oder didaktische Abhandlung zur Musikphilologie ist mit dem Problem konfrontiert, dass die Geschichtlichkeit des zu edierenden Notentextes (Notationssystem, Überlieferungsform in Stimmen oder Sparten, individueller *usus scribendi* etc.) sich hinsichtlich ihrer editionstechnischen Behandlung einer konsistenten systematischen Darstellung entzieht. Dem Editionstheoretiker bzw. dem Verfasser eines editorischen Lehrbuchs bleibt nichts anderes, als konstante editorische Probleme herauszufiltern, sie exemplarisch zu erläutern und daraus methodische Wegweiser abzuleiten, die auch hinsichtlich unerwarteter Spezialfälle hilfreich sind. Dies alles leistet Caldwell in vorbildlicher Weise. Ihm ist die Geschichtlichkeit des Notentextes das Leitprinzip seiner methodischen Darlegungen. Dabei ist der Begriff der „Early Music“ weit gefasst. Der Autor gliedert sie in drei Perioden: 1. Mittelalter und Frührenaissance (1200–1450), 2. Renaissance (1450–1600), 3. Barock und Klassik. Caldwell stellt einerseits epochenspezifische Editionsprobleme in den Mittelpunkt und durchkämmt andererseits jede Periode unter weitgehend gleichbleibenden Fragestellungen. Für die Musik des

Mittelalters und der Renaissance steht natürlich die Transkription modal und mensural notierter Musik sowie das Problem der Akzidentien im Mittelpunkt der Abhandlung. Übersichtliche, historisch gegliederte Tabellen (S. 15 f., 18–21, 26, 67) unterbreiten zu einzelnen Notationsformen Transkriptions-Vorschläge zur Notenwert-Verkürzung, zur Behandlung von Ligaturen und Proportionen. Das gemeinsame Raster der für jede Epoche immer wieder gestellten Fragen umfasst im Wesentlichen Vorsatz, Schlüsselung, Partituranordnung, Tempo- und Interpretationsanweisungen, Transposition, Taktstrich und -zählung, Akzidentien und Singtextunterlegung.

Mit Grundprinzipien der Editionstechnik („Principles of Transcribing and Editing“) wird der Leser in knappsten Umrissen im ersten Kapitel bekannt gemacht. Dem Autor geht es nicht um theoretische Darlegungen, sondern um praxisbezogene, handfeste Arbeitshinweise, die allerdings voraussetzen, dass der Leser mit Paläographie und Quellenkunde der jeweiligen Epoche einigermaßen vertraut ist. Im Schlusskapitel („The Preparation of Copy“) erhält der Leser wertvolle Arbeitstipps zur Erarbeitung einer editorischen Herstellungsvorlage und zur Durchführung einer Druckausgabe.

Die vier Anhänge sind im Grunde Zusammenfassungen der zuvor im Buch gegebenen editorischen Empfehlungen. Anhang I („Special Signs and Conventions“) gibt eine Zusammenschau diakritischer Zeichen und einen Überblick über die in der englischen Musikphilologie gebräuchlichen Apparat-Kürzel etc. Die Vorschläge im Anhang II („Suggested Standardized Part-names and Abbreviations“) beziehen sich auf lateinische und italienische Begriffe der Quellenüberlieferung (Stimmenbezeichnungen, Besetzungsangaben). Musterbeispiele für verschiedene Partituranordnungen bietet Anhang III („Sample Score-Layouts“). Im Anhang IV („Editorial Treatment of Accidentals“) fasst Caldwell seine Vorschläge zur Akzidentienbehandlung (das Leib- und Magenthema des Autors) zusammen.

Die Auswahlbibliographie enthält überwiegend englischsprachige Literatur. Das Register

erfasst neben Namen und Werken auch Quellen und editionstechnische Termini, so dass sich das Buch durchaus als Nachschlagewerk nutzen lässt.

Obwohl das klare und unverschnörkelte Englisch dem deutschsprachigen Leser sehr entgegenkommt, ist dem Buch dennoch eine Übersetzung ins Deutsche zu wünschen: Sie wäre mehr als nur eine Einführung in die Musikphilologie, denn sie förderte darüber hinaus den dringend notwendigen Diskurs über editorische Methoden und Konzepte.

(August 1999)

Bernhard R. Appel

JAMES GRIER: The critical editing of music. History, method, and practice. Cambridge: Cambridge University Press 1996. XIV, 267 S., Notenbeisp.

Obwohl die Musikphilologie auf eine etwa 150-jährige Tradition zurückblickt und in zahlreichen Denkmäler- und Gesamtausgaben wahrlich beachtliche editorische Leistungen vorweisen kann, fehlt bislang immer noch eine umfassende Darstellung ihrer Geschichte und ihrer Methodik. An Abhandlungen, die sich mit methodischen Einzelproblemen der Editorik befassen, mangelt es sicherlich nicht, aber eine Handwerkslehre, die dem Einsteiger einen ersten Zugang zu diesem bedeutsamen musikwissenschaftlichen Arbeitsgebiet verschafft, steht, ebenso wie eine theoretische Fundierung der Musikphilologie, in der deutschsprachigen Fachliteratur noch immer aus. Georg Feders verdienstvolles, auf hohem Niveau reflektierendes und nicht ohne polemische Untertöne abgefasstes Buch *Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*, Darmstadt 1987 (siehe *Mf*, 47. Jg., 1994, S. 310–312) wendet sich trotz des im Titel genannten Anspruchs, eine Einführung zu bieten, eher an den wissenden Insider denn an den interessierten Anfänger: In Studentenkreisen wird das Buch – meiner Erfahrung nach – als spröde und schwierige Lektüre empfunden. Die Publikation von James Grier erhebt ebenfalls den Anspruch einer praxisbezogenen Hinführung zur Editionsphilologie. Aber wenn der Verlag auf dem hinteren Buchdeckel mit der Behauptung

wirbt, es sei dies „the first book to offer an introduction to the method of textual criticism and their application to music editing“ so ist dies irreführend, denn neben dem genannten Buch Georg Feders hat John Caldwell bereits 1985 mit „*Editing Early Music*“ (Oxford, Clarendon Press) ein wenngleich anders akzentuiertes, so doch durchaus mit Griers Abhandlung vergleichbares Buch vorgelegt (siehe *Mf*, 40. Jg., 1987, S. 290 f., Rezension der 2. Auflage s. vorangehende Besprechung).

Der Faksimile-Ausschnitt aus Franz Schuberts Liederautograph zur „Forelle“, der den vorderen Buchdeckel von Griers Buch ziert, vermag beim Leser falsche Erwartungen zu wecken: Musik nach 1750 spielt in diesem Buch nur eine randständige Rolle. Grier bezieht seine historischen Beispiele hauptsächlich aus der monodischen Musik des Mittelalters und der frühen Mehrstimmigkeit, zitiert einige editorische Problemfälle bei J. S. Bach und referiert u. a. die alte *ais/a*-Streitfrage in Beethovens *Hammerklaviersonate* op. 106. Die Beschränkung auf „Alte Musik“ ist natürlich kein Mangel, sollte aber dem Benutzer bereits im Titel kundgemacht werden.

Grier geht sympathisch pragmatisch vor, bietet einerseits „a generalized theoretical framework for editing“ (S. 5), veranschaulicht an Beispielen musikphilologische Fragestellungen und macht damit den Leser mit editorischen Grundproblemen vertraut. Allerdings bleiben wegen der genannten historischen Beschränkung etwa die mit der Drucküberlieferung des 19. Jahrhunderts verbundenen textkritischen Probleme unerörtert. Auf das einleitende erste Kapitel über die Aufgaben des Editors folgen vier weitere, systematisch aufeinander bezogene Abhandlungen: 2. Eigenheiten musikalischer Quellen (Quellen-Typen), 3. Filiation, 4. Editorische Behandlung von Fehlern und Varianten und die Textkonstitution, 5. Editionsformen. Mit dem 6. Kapitel, das nochmals die Stellung und Rolle des Editors reflektiert, schließt sich der Kreis.

Vier konzentriert abgefasste Anhangs-Kapitel bieten konkrete arbeitstechnische und damit praxisnahe Hinweise und verweisen auf weiterführende Spezialliteratur. Sie behandeln a) die Ermittlung von Quellenstandorten, b) die Quellen-Autopsie (Kodikologie und analytische Bibliographie), c) die Quellenbeschrei-

bung (mit einer hilfreichen Checkliste) und d) die Quellentranskription.

Sinn und Zweck des dreiteiligen Epilogs, der zwischen Haupttext und Anhang eingeschoben ist, vermag man aber nur schwer einzusehen. Mit dem ersten Epilogteil „An edition of the music copied in the hand of Adémar de Chabannes (989–1034)“ legt der auf mittelalterliche Musik spezialisierte Autor eigene Forschungsergebnisse vor. Im zweiten Teil des Epilogs diskutiert Grier die von Cliff Eisen 1992 veröffentlichte Ausgabe von Mozarts *C-Dur-Symphonie* KV 425 („Linzer Symphonie“) im Vergleich mit der Edition, die Friedrich Schnapp bereits 1971 im Rahmen der *Neuen Mozart-Ausgabe* vorgelegt hat. Der dritte Epilogteil ist eine Rezension von Ursula Günthers Ausgabe (1980) von Giuseppe Verdis *Don Carlos*.

Die abschließende umfangreiche Auswahlbibliographie bezieht sich auf Manuskriptstudien und Quellenverzeichnisse, auf wissenschaftliche Editionen und auf methodisch-theoretische Einzelfragen. Auch die Literaturliste spiegelt deutlich den editorischen Schwerpunkt des Verfassers wider. Über ein Namens- und Sachregister lässt sich das Buch gut erschließen. Es ist insgesamt sorgfältig gestaltet und enthält nur wenige, kaum erwähnenswerte Druckfehler. (Im Stemma S. 83 fehlt allerdings die Quelle B, dafür ist Quelle A irrtümlich zweimal vertreten.)

(August 1999)

Bernhard R. Appel

Le Concert des voix et des instruments à la Renaissance. Actes du XXXIV^e Colloque International d'Études Humanistes, Tours, Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, 1–11 juillet 1991. Études réunies et présentées sous la direction de Jean-Michel VACCARO. Paris: CNRS-Éditions 1995. 727 S., Abb., Notenbeisp.

Der Kongressbericht handelt von einem bislang noch nicht ausführlich diskutierten Thema der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts: Dem Verhältnis von Instrumental- und Vokalmusik. Weshalb die meisten Komponisten entweder nur Vokal- oder nur Instrumentalmusik komponiert haben, „n'a guère été souligné jusqu'ici par les historiens de la musique, il a encore moins été analysé et expliqué“ (S. 11).

Die Tatsache, dass Vokal- und Instrumentalmusik nur selten in ihrem gegenseitigen Bezug erforscht werden, gab Anlass zur Erörterung dieses Themas in einem umfangreichen Symposium, dessen 44 Beiträge hier zu besprechen den Rahmen überschreiten würde. Der Kongressbericht enthält Überblicksstudien, Repertoireuntersuchungen, methodische Aufsätze, Abhandlungen zur Aufführungspraxis und zum sozialen Umfeld, Untersuchungen zur Kompositionstechnik und zur Musiktheorie sowie die Darstellung ikonographischer und literarischer Dokumente. Der Herausgeber Jean-Michel Vaccaro, Leiter des Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de Tours, gibt eine hervorragende Einführung in das Thema und – was besonders hervorzuheben und bei Kongressberichten selten ist – ein abschließendes Resümee der Forschungsergebnisse. Entgegen der bisherigen Behauptung, dass eine der bedeutendsten Entwicklungen der Renaissance die Emanzipation der Instrumentalmusik von der Vokalmusik gewesen sei, wurde vielmehr die These diskutiert und bestätigt, dass eine Synthese zwischen vokaler und instrumentaler Schreibweise stattgefunden hat. Die präzise Fragestellung, die glückliche Auswahl der einzelnen Themen und die Präsenz internationaler Renaissance-Forscher (wobei allerdings deutsche Wissenschaftler fehlen) schaffen einen aspektreichen und dennoch gerundeten Band. Nicht nur aufgrund bislang wenig thematisierter Sichtweisen, sondern auch durch seine Stringenz kann der Kongressbericht als vorbildlich gelten.

(Oktober 1999)

Elisabeth Schmierer

PHILIPPE VENDRIX: Aux Origines d'une discipline historique. La musique et son histoire en France aux XVII^e et XVIII^e siècles. Genève: Droz 1993. 418 S.

Eine umfassende Darstellung der Anfänge einer Musikgeschichtsschreibung in Frankreich gehörte lange Zeit zu den Desideraten. Diese Lücke hat Philippe Vendrix mit seiner Lütticher Dissertation von 1991, die 1993 erschien, geschlossen. Wie der Titel des Buches anzeigt, nimmt Vendrix die gesamte „historische“ Musikliteratur seit dem Ende des 16. Jahrhunderts in den Blick. Das Buch gliedert

sich in drei Teile: Der erste Teil bildet den philologischen und biographischen Unterbau der Untersuchung (Kap.1–3), der zweite Abschnitt widmet sich den verschiedenen ästhetischen Theorien und Denkmodellen (Kap.4–5), welche die französische Historiographie geprägt haben. Der dritte Teil (Kap.6–9) schließlich nimmt die Kernbereiche der musikalischen Geschichtswissenschaft unter die Lupe: Antike und Mittelalter, die Oper sowie die Musikbiographik.

Der erste Teil stellt in der Hauptsache eine „bio-bibliographische“ Erschließung des zu untersuchenden Textkorpus dar. Zunächst werden die verschiedenen Quellentypen vorgestellt, danach auf ihre Provenienz, Frequenz und Autorschaft befragt. Hinsichtlich der Quantität und Frequenz der Schriften kommt Vendrix zu dem interessanten Ergebnis, dass die Traktate in den 1740er Jahren deutlich zunehmen, im zeitlichen Umkreis der *Encyclopédie* relativ konstant bleiben und nach 1785 deutlich absinken. Gleichmaßen instruktiv ist auch die Verschiebung der Provenienz von einem geistlich orientierten hin zu einem profanen Umfeld. Auch die Zugehörigkeit der Autoren („fonctionnaire“, „hommes de lettres“, „savants“) zu Akademien oder ähnlichen Institutionen wird eingehend untersucht. Dabei kommt die für Frankreich typische institutionelle Verankerung von Geistesgeschichte zum Ausdruck. Als Musiker bzw. Komponisten im engeren Sinne sind nur drei Autoren zu klassifizieren, diese jedoch haben das musikliterarische Denken entscheidend geprägt: Jean-Philippe Rameau, Jean-Jacques Rousseau und André Ernest Modeste Grétry. Der Schwerpunkt in diesem ersten Teil liegt auf der Untersuchung der verschiedenen Strategien, mit welchen sich die Autoren der Historie annäherten. Einen wesentlichen Umschlagspunkt sieht Vendrix um 1680, als die Historie endgültig zum „objet véritable d'interprétation“ (S.79) wurde. Damit einher ging das Phänomen, dass die Akzeptanz des traditionellen Gelehrtentums zu Beginn des 18. Jahrhunderts merklich abnahm. Die Historiker produzierten zwar weiterhin ihre gelehrten Werke, aber es umgab sie „aucune publicité“ wie ehemals. Die „nouvelle manière d'interprétation“ erfasste mehr und mehr auch die Musik: „La musique et son histoire deviennent un enjeu pour les philoso-

phes en quête d'une définition de l'origine de la société et d'une définition de la nature humaine“ (S.79).

Der zweite Teil des Buches setzt sich dann mit den Theorien selbst und den ästhetischen Transformationsprozessen innerhalb der Musikliteratur auseinander. Hier hat die Arbeit streckenweise referierenden Charakter, nicht zuletzt weil Vendrix innerhalb der einzelnen Kategorisierungen die Chronologie der Traktate strikt aufrechterhält. Leider erschließen sich auch die Kategorien seiner Klassifizierung nicht unmittelbar. Während man sich unter den „théories génétiques“ und „théories ramistes et rousseauistes“ noch etwas vorzustellen vermag, bleiben die Kategorien für die Abteilungen „théories mythologiques“, „théories primitivistes et esthétiques“ und „théories instinctivistes“ weitgehend im Dunkeln. Überhaupt geriert sich Vendrix in diesem Abschnitt mehrfach als „Rousseauist“, insofern als er die Traktate, welche dem musikalischen Autonomiegedanken den Boden bereiteten (Nadré Morellet, Jean-François Boyé, Michel Paul Guy de Chabanon), als unsystematisch einstuft, da sie ein spezifisch historisches Interesse vermissen ließen.

Am bedeutsamsten ist zweifellos das fünfte Kapitel („Les transformations de l'art musical“), in dem die Schriften auf ihre zugrundeliegenden historischen bzw. historiographischen Modelle befragt werden. Zur Sprache kommt hier die Relevanz von Stufenmodellen bzw. die Idee einer geschichtlichen Aufwärtsentwicklung; die zentrale Frage von Dekadenz und Fortschritt wird hier eingehend diskutiert. Schließlich wird das Problem der Interdependenz der einzelnen Denkansätze aufgeworfen, wobei Vendrix sein Augenmerk in erster Linie auf die Vereinheitlichungstendenzen und deren Mechanismen richtet. Im Hinblick auf „Historizität“ von Musik nimmt die sowohl von Rameau und als auch von Rousseau unternommene Analyse des Armiden-Monologs von Lully eine zentrale Rolle ein, obwohl diese, wie Vendrix darlegt, gerade keiner historischen, sondern einer genuin theoretischen Annäherung unterlag. Dennoch öffneten diese Analysen gleichsam die Tür zur Betrachtung des älteren Repertoires, welches dann gegen Ende des 18. Jahrhunderts in der Musikgeschichtsschreibung zunehmend virulent wird.

Der dritte Teil des Buches widmet sich drei gänzlich unterschiedlichen Bereichen, die jedoch – jeder auf seine Weise – die historiographische Entwicklung entscheidend geprägt haben: die mittelalterliche Musik, das Musiktheater des 17. und 18. Jahrhunderts sowie die Biographik. Insbesondere am Beispiel der Oper gelingt es Vendrix überzeugend, die „Funktionsweise“ von Historiographie darzulegen, d. h. mit welchem Informationsgehalt Geschichte geschrieben wurde (z. B. in den sogenannten „dictionnaires historiques“). Besonders instruktiv ist hier die Geschichtsschreibung neuerer Gattungen wie der Opera buffa oder der Opéra comique, die zu einer „relativisation du passé“ im Hinblick auf die Betrachtung der angestammten musikdramatischen Genres führte. Die Betrachtung der im 18. Jahrhundert aufkommenden Musikbiographik bildet dann den Schlusspunkt der Untersuchung. (Hier sei der tabellarischen Übersicht auf S. 353 noch die frühe „Notice“ über Giovanni Battista Pergolesi im *Mercure de France* 1772 nachgetragen.)

Vendrix' Sprache ist klar, die Klarheit besitzt mitunter einen provokanten Unterton, der bei diesem von ästhetischen Polarisierungen und Ideologemen durchsetzten Gegenstand aber durchaus angebracht ist. Dennoch: Vendrix' Darstellung ist bei aller Klarheit niemals vereinfachend, im Gegenteil: Kein Paradox wird um der Lösung willen „aufgelöst“, die Komplexität der Denkmodelle niemals simplifiziert. Der Quellenkorpus, den Vendrix seiner Untersuchung zugrundelegt, ist gleichermaßen beeindruckend wie die Vielfalt der herangezogenen Literatur. Hier liegt die eigentliche Qualität des Buches, nämlich den Bogen weit über den musikwissenschaftlichen Bannkreis hinaus gespannt zu haben. Vendrix hat ein facettenreiches und faszinierendes Buch vorgelegt, das vor allem denen zu empfehlen ist, die (immer noch) glauben, die Genese unserer Disziplin sei in erster Linie eine deutsche Angelegenheit.

(September 1999)

Thomas Betzwieser

FRANK MUND: *Lebenskrisen als Raum der Freiheit. Johann Sebastian Bach in seinen Briefen, Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. 182 S., Abb. (Musiksoziologie. Band 2.)*

Im Mittelpunkt des Buches steht eine textanalytische Betrachtung der Briefe, die Bach innerhalb des so genannten Präfektenstreits geschrieben hat. Mund kombiniert Techniken der Linguistik zur deskriptiven Textanalyse mit Modellen der psychologischen und soziologischen Forschung zur interferentiellen Contentanalyse, nämlich das DRQ-Verfahren, die Gottschalk-Gleser-Affektanalyse und das Ertel-Verfahren.

Er beobachtet eine „wachsende Schärfe in der Mitteilung bestimmter Themen, wobei die Sicherung der Amtsauffassung und persönlichen Autorität Bachs bald den ersten Rang“ einnimmt, ferner eine „rasch ansteigende Komplexität und Vielschichtigkeit des Bachschen Argumentierens“, schließlich „Veränderungen in der durchweg hohen emotionalen Anspannung Bachs“. Er fixiert „die Umschlagpunkte im Potential eigener Aggressivität hin zum Erleben dominant fremdaggressiver Schädigung“ und den „temporär tiefgreifenden Verlust der assertiven Selbstdarstellungskraft“ (S. 114 f.).

Der Autor konstatiert, daß der Konflikt „die persönliche Integrität Bachs“ an „einem krisenhaften Lebensübergang“ erheblich gestört habe. Zugleich würdigt er „Latenzphase“ des Präfektenstreits als eine Zeit, die „jenen Raum der Freiheit [bot], der Vorbedingung war für Bachs Konfliktbewältigung, dafür das Bach nichtgelebte Einstellungen und Verhaltensmöglichkeiten entdecken konnte“, die dann in den vierziger Jahren manifest werden.

Im Zuge seiner Auseinandersetzung griff Bach auf in jüngeren Jahren gelernte, vom Autor in einem Exkurs ihrerseits beleuchtete „hergebrachte Formen des Denkens, Handelns und Miteinanders“ zurück und gewann nicht zuletzt dadurch „seine assertive Selbstsicherheit zurück“. Der Rekurs „auf nicht mehr zeitgemäßes Verhalten“ ließ ihn zwar in Leipzig als „eigensinnig“ erscheinen, ermöglichte es ihm jedoch, den „beruflichen Alltag fortan im sicheren Wissen um seine Herkunft und Kompetenz und in der Tat ein Stück selbstbestimmter, autonomer“ zu gestalten (S. 152).

Innerhalb der Bach-Biographik sind die von Mund gewählten Forschungsansätze durchaus

originär. Fraglos bereichern sie das biographische Denken. Wieweit sie tragen, kann kaum aus dem Augenblick heraus entschieden werden. Indessen lebt jede Forschung von Nuancen und Seiteneinstiegen.
(September 1999) Martin Geck

ARNOLD JACOBSHAGEN: Der Chor in der französischen Oper des späten Ancien Régime. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1997. 419 S., Notenbeisp. (Perspektiven der Opernforschung, Band 5.)

Die französische Oper der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – die lange Zeit in der Forschung unbeachtet blieb – gewinnt erfreulicherweise zunehmende Beliebtheit auch in der deutschen Musikwissenschaft. Dies verdankt sich der Einsicht, dass nicht nur Gluck, sondern auch gerade französische und italienische, in Paris weilende Komponisten wesentliche Neuerungen hervorgebracht haben. Arnold Jacobshagens Dissertation stellt in dieser Hinsicht einen besonders wichtigen Forschungsgegenstand dar, da sich im Chor der französischen Oper des 18. Jahrhunderts Merkmale zeigen, die auf die Grand Opéra verweisen. Zudem ist das Thema ein Desiderat, denn der Chor wurde zwar für Rameaus Opernschaffen und später für das 19. Jahrhundert, nicht jedoch für die Zeit zwischen ca. 1762 und 1791 einer eingehenden Betrachtung unterzogen. Im Blick auf die fortschrittlichen Dramatisierungstendenzen der Oper steht denn auch die Dramaturgie im Verhältnis zu der musikalischen Gestalt im Mittelpunkt der Abhandlung: Jacobshagen zeigt am Œuvre der acht wichtigsten Komponisten des Zeitraums (Christoph Willibald Gluck, Niccolò Piccinni, François-André-Dancan Philidor, François-Joseph Gossec, Antonio Sacchini, Jean-Baptiste Lemoine, Antonio Salieri und André-Ernest-Modeste Grétry) die tief greifenden Wandlungen auf, welche die Chorkompositionen der zweiten Jahrhunderthälfte bestimmen. Als eines der wichtigsten Ergebnisse (im Anschluss an Julian Rushtons These) darf gelten, dass nicht Gluck der Initiator für solche Veränderungen war, sondern dass sich dieser auf bereits bestehende Neuerungen vor 1774 stützen konnte. Jacobshagens Verdienst liegt nicht nur darin, einen umfangrei-

chen Werkbestand systematisch untersucht zu haben, sondern er hat auch die Vielfalt der musikalisch-dramatischen Gestaltung dargestellt, welche die Individualität nicht nur der Komponisten, sondern auch der einzelnen Werke bestimmen.

Dem Hauptkapitel gehen zwei weitere wichtige Kapitel voraus, welche die Kriterien aufzeigen, die für die Deutung der Chöre unabdingbar sind: Zum einen die Aufarbeitung der zeitgenössischen Musiktheorie und Opernästhetik, zum anderen ein Kapitel „Historische Voraussetzungen“, in dem das Privilegien-system der französischen Oper, die personelle Besetzung des Chores sowie Traditionen und Entwicklungen der Inszenierungs- und Aufführungspraxis behandelt werden. Besonders lobenswert ist, dass sich Jacobshagen beim letztgenannten Kapitel vor allem auf unveröffentlichtes und bislang ungesichtetes Material aus den Archives Nationales in Paris stützt, bilden diese doch einen unentbehrlichen und bislang noch viel zu wenig ausgeschöpften Fundus für die französische Musikgeschichte. Beide Kapitel bringen nicht nur neue Fakten, sondern sind umfassende und präzise Darstellungen ihres jeweiligen Gegenstands. Anzumerken wären allenfalls einige Details, die etwas klarer hätten dargestellt werden können (z. B. gibt die Tabelle auf S. 51 die an der Oper beschäftigten Chormitglieder an; interessant wäre aber die Anzahl der Chorsänger der Opern – wenn diese auch nicht exakt eruiert werden kann – auf die anhand einiger Beispiele nur in Anm. 54 verwiesen wird). So gelingt dem Autor in der Verbindung von institutionsgeschichtlichen, ästhetischen, formalen und dramaturgischen Merkmalen eine Interpretation des französischen Chors, welche die Fortschrittlichkeit im Hinblick auf die Grand Opéra des 19. Jahrhunderts aufzeigt. Jacobshagens Dissertation ist ein hervorragendes Standardwerk, das in keiner musikwissenschaftlichen Bibliothek fehlen darf.
(Oktober 1999) Elisabeth Schmierer

MARIUS FLOTHUIS: Mozarts Klavierkonzerte. Ein musikalischer Werkführer. München: C. H. Beck 1998. 159 S., Notenbeisp. (Beck'sche Reihe Wissen 2201.)

MARIUS FLOTHUIS: Mozarts Streichquartette. Ein musikalischer Werkführer. München: C. H. Beck 1998. 120 S. Notenbeisp. (Beck'sche Reihe Wissen 2204.)

Bücher von einem der besten Mozart-Kenner, der nicht nur durch zahlreiche Schriften, sondern auch durch Mitarbeit an der Neuen Gesamtausgabe ausgewiesen ist – u. a. legte er 1972 den ersten Band der Klavierkonzerte vor – darf der Leser voll Vorfreude öffnen.

Beide Werkführer beginnen mit einem Überblick über die Geschichte der Gattungen vor Mozart, ihre Entwicklung und Bedeutung in seinem Werk, und wie in jeder guten Ouvertüre wird dort schon die Neugier geweckt. Der klare Aufbau des Buches erlaubt, sie sogleich zu stillen: Wer etwa wissen möchte, warum das Publikum – vermutlich im *Klavierkonzert* KV 482 – die Wiederholung des langsamen Satzes verlangte (wie auf S. 14 angedeutet), findet die gesuchte Information in der Werkbesprechung auf S. 115.

In chronologischer Folge werden alle Werke einzeln behandelt (abgesehen von den sechs *Quartetten* KV 155 bis 160); wenn zwischen ihnen Beziehungen bestehen, weist eine zusammenfassende Einführung darauf hin. Die Werkbesprechungen beginnen jeweils wiederum mit einer knappen Übersicht; dann wird jeder Satz erläutert; eine tabellarische Formübersicht gibt eine Zusammenfassung. Kapitel über Aufführungspraxis (und im Streichquartett-Buch über ihre Rezeption) und ein Glossar und Literaturhinweise bilden den Schluss.

Die klare Anordnung beider Bücher – jeweils vom Allgemeinen zum Detail – erlaubt je nach Vorkenntnissen oder Interessenslage entweder einen schnellen Eindruck über ein Werk oder aber Anreize zu genauerem Studium. Wer also eine Konzerteinführung sucht, wird ebenso fündig wie ein Musiker, den die Vielzahl unterschiedlicher Verknüpfungen zwischen Rondo und Variationsform oder der Einfluss eines königlichen Cellisten auf die Satztechnik der *Preußischen Quartette* interessieren. Da Flothuis sich nicht zwingt, jedem Werk oder jedem Satz gleich viel Raum zu geben, bleibt an einigen Stellen Platz für ausführlichere Erläuterungen, und besonders erfreulich ist, dass sogar die – notwendigerweise knappen – tabellarischen Formübersichten, die andernorts ja häufig wenig aussagen, hier immer wieder

durch Verweise auf bedeutende Einzelheiten ergänzt werden und keineswegs nur bis zur Unkenntlichkeit abstrahierte Skelette sind.

Als Autor, der Wissenschaft und musikalische Praxis in sich vereint, lässt Flothuis es nicht an wesentlichen Hinweisen auf Interpretation und Aufführungspraxis fehlen, etwa zur Tempowahl in einem Andante, den Auszierungen in einem Solokonzert, Phrasierungsproblemen oder der Frage, ob Beethovens Kadenz zum *d-Moll-Konzert* KV 466 die nötige Rücksicht auf das ganze Werk nehmen.

Nicht nur Musiker und Wissenschaftler werden es aufregend finden, wie ein Mozart-Forscher denkt, d. h. welche Ansprüche er selbst durch Kenntnis des Gesamtwerks entwickelt hat, und wie er einzelne Stücke daran misst. Urteile z. B. über einen Refrain, der „nicht gerade phantasievoll variiert wird“, Probleme der Proportion oder „eine gewisse Monotonie“ in den frühen Streichquartetten (S. 18, S. 26, S. 35) geben spannende Einblicke in Mozarts Entwicklung als Komponist; und die Bemerkung, das Andante des Konzerts C-Dur (KV 415/387b) sei „wohl der harmloseste Satz“, den er je als Mittelsatz eines Konzerts geschrieben habe, so „als habe sich Mozart mit Rücksicht auf die beschränkten Fähigkeiten der beabsichtigten Interpreten“ zurückgehalten (S. 50), zeigt, mit welchen Problemen er auch später noch zu kämpfen hatte.

Leider kann nicht einmal Marius Flothuis auf so knappem Raum alle Fragen beantworten, die sich bei der Lektüre aufdrängen. (Gibt es z. B. einen Zusammenhang zwischen dem markanten Motiv im 1. Satz des *C-Dur-Konzerts* KV 503 und der wenig späteren *Marseillaise*?). Wenn der Autor dieser Bücher irgend etwas zu wünschen übrig lässt, dann das, was man gelegentlich auch bei Mozart bedauert: die Kürze gerade der schönsten Passagen.

Schade, dass Verlag und Herausgeber nicht so sorgfältig waren und dass – ein immer häufiger zu wiederholender Refrain! – auch diese Bücher nicht so sorgfältig lektoriert wurden, wie sie es verdient hätten. Uneinheitliche Schreibweise, etliche Satzzeichen- und Druckfehler (z. B. fehlt bereits im 2. Satz des *Klavierkonzerte-Führers* das Verb) hätten leicht korrigiert werden können.

(Oktober 1999)

Marie-Agnes Dittrich

Mozart-Jahrbuch 1997 des Zentralinstitutes für Mozart-Forschung der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. X, 387 S., Notenbeisp.

Auf knapp 400 Seiten bereichern zwölf Beiträge, von denen fünf den beiden Opern *Così fan tutte* und *Die Zauberflöte* gewidmet sind, die einschlägige Forschungsliteratur. Roswitha Schlötterer („Die Secco-Rezitative von Mozarts italienischen Opern im Spiegel der Aufführung an der Münchener Hofoper“) beleuchtet am Beispiel von *Così fan tutte* die Versuche von Bearbeitern des 19. Jahrhunderts, die inzwischen aus der Mode gekommenen Secco-Rezitative den neuen Gepflogenheiten anzupassen. Constanze Natosevic („Historisch-politische Symbolik in *Così fan tutte* am Beispiel von Don Alfonso und Despina“) kann den vielfältigen Bezügen des Librettos zur Ideenwelt des französischen Materialismus, auf die bereits mehrfach hingewiesen wurde, einige interessante Gedanken zur politischen Deutung hinzufügen. So vermutet sie etwa, dass Despinas Auftritt im Finale des ersten Aktes als Arzt, der die beiden „vergifteten“ Liebhaber mittels der Magnetismus-Heilmethode Franz Mesmers kurieren will, eine Anspielung auf Mesmers Engagement für die französische Revolution sein könnte – eine Interpretation, für die vor allem Despinas Hinweis auf die Herkunft der „pietra mesmerica“ spricht: „che poi si celebre là in Francia fù“ (I/14, T. 380–385).

Romolo Perrotta lenkt in seinem Beitrag über „Gnostische Echos im Textbuch der *Zauberflöte*“ den Blick auf ideengeschichtliche Hintergründe von Mozarts letzter Oper. Er unternimmt den Versuch, die Sphären der beiden Deutungsansätze „Isis- und Osiriskult“ und „Freimaurertum“ auf den „gemeinsamen Nenner“ der spätantiken Gnosis zu bringen. So vorsichtig er dabei vorgeht – er konzediert, dass dieser gemeinsame Nenner „den Autoren der Oper nicht direkt bekannt gewesen sein“ dürfte (S. 52) –, so frappierend sind doch die Parallelen, die er zwischen den gnostischen Mythen und Riten und der Opernhandlung ausmacht. „Dreimal drei Akkorde in der *Zauberflöte*“ und ihre Bedeutung analysiert Georg Horcicka. Er interpretiert die Akkorde zu Beginn der Ouvertüre, die er als „ideelle Inhaltsangabe der Oper mit den Ausdrucksmöglichkeiten eines musikalisch autonomen Instrumentalsatzes“ be-

zeichnet, als das „kürzest-mögliche Konzentrat der Einleitung“ (S. 101). Michael Freyhan („Rediscovery of the 18th Century Score and Parts of *Die Zauberflöte* Showing the Text used at the Hamburg Premiere in 1793“) versucht den Ursachen der Textunterschiede zwischen dem Autograph und der Erstausgabe auf den Grund zu gehen und kommt zu dem Schluss, dass Constanze Mozart dem Hamburger Verleger Simrock eine von Süßmayr angefertigte Abschrift der Partitur als Mozart-Autograph verkauft haben muss.

Ein zweiter Themenkomplex umfasst Entstehungs-, Datierungs- und Echtheitsfragen, insbesondere im Zusammenhang mit Mozarts Kompositionen für Flöte. Im Zentrum der Überlegungen „Zur Entstehungsgeschichte der Flötenkonzerte“ von Henrik Wiese stehen die vom holländischen Flötisten Dejean während Mozarts Aufenthalt in Mannheim (1777/1778) in Auftrag gegebenen Flötenkonzerte. Wiese nimmt an, dass es sich beim *Flötenkonzert* in C-Dur KV 313 (285c) um dasselbe Werk handelt, das Mozart im Juli 1777, noch vor seinem Aufbruch nach Mannheim, anlässlich des Namens-tages seiner Schwester komponiert hatte, und plädiert für eine Korrektur der Köchel-Verzeichnisnummer zu „KV 271K“. Im Falle des *Flötenquartetts* in C-Dur KV 285b (Anh. 171) kommt Roger Lustig zur paradoxen Schlussfolgerung, dass ausgerechnet die Existenz eines autographen zehntaktigen Fragments aus dem ersten Satz die Zweifel an der Echtheit des Quartetts bestätigt. Er vermutet, dass das Quartett das Werk eines Wiener Kopisten ist, der Zugang zu Skizzen Mozarts hatte.

Daniel N. Leeson („A Revisit: Mozart's Serenade for Thirteen Instruments, K. 361 [370a], the *Gran Partitta*“) nimmt das anonyme Vorwort der 1996 bei Bärenreiter erschienenen Studienpartitur der Bläserserenade zum Anlass, sich kritisch mit den dortigen Feststellungen zur Datierung auseinanderzusetzen und auch eigene, in jahrzehntelanger Forschung gewonnenen Erkenntnisse über dieses Werk einer erneuten Betrachtung zu unterziehen. Richard Armbruster gelingt in seinem Beitrag „Joseph Sardi – Autor der Klaviervariationen KV 460 [454a]“ der Nachweis, dass der „Klaviermeister“ Joseph Sardi, der während der 1780er Jahre in Wien lebte, nicht identisch mit dem St. Petersburger Kapellmeister Giuseppe Sarti ist.

Die Aufsätze von Ellwood Derr („Composition with Modules. Intersections of Musical Parlance in Works of Mozart and J. C. Bach“) und Marianne Danckwardt („muß accurat mit den gusto, forte und piano, wie es steht, gespielt werden. Funktionen der Dynamik bei Mozart“) beleuchten unterschiedliche Aspekte von Mozarts Kompositionstechnik. Ellwood Derr zeigt, dass Mozart in der Anverwandlung von Modellen Johann Christian Bachs eben jenes Prinzip der Melodiebildung aus „Formuln“ umsetzte, das Johann Mattheson im *Vollkommenen Capellmeister* (II. Theil, Viertes Capitel, „Von der melodischen Erfindung“, § 15) beschrieben hatte. Ausgehend vom zweiten Satz der *Klaviersonate* in C-Dur KV 309 (284b) erläutert Marianne Danckwardt, dass Mozart die Dynamik bisweilen bewusst als strukturbildendes Kompositionsmittel einsetzte und ihr damit eine Rolle zuwies, die ihr im allgemeinen erst bei Werken Beethovens zuerkannt wird. Abschließend befasst sich Daniel Cadieux in seinem Aufsatz „Le grand tableau de la famille Mozart. Un savant calcul de l'objet cause du désir par Leopold Mozart?“ mit der eigentümlichen Disposition des della Croce zugeschriebenen Familienportraits und setzt sich kritisch mit einem Beitrag von Dieter Goerge auseinander (*MJb.* 1994), der die Urheberschaft della Croces angezweifelt hatte.

(Dezember 1998) Susanne Schaal

DOROTHEA LINK: The National Court Theatre in Mozart's Vienna. Sources and Documents 1783–1792. Oxford: Clarendon Press 1998. VIII, 549 S.

Ausgangspunkt für dieses Quellen- und Repertoireverzeichnis war, wie die Autorin im Vorwort darlegt, eine Studie über Sängerinnen und Sänger während Mozarts Wiener Zeit. Die vorhandenen Nachschlagewerke boten Link in dessen nicht die erhoffte Basis für ihre Unternehmung, was sie veranlasste, ein eigenes Repertoireverzeichnis zu erstellen. Obgleich Link den beiden Standardwerken für das Wiener Theaterleben den nötigen Respekt zollt, benennt sie auch deren Defizite. Otto Michtners grundlegendes Buch (*Das Alte Burgtheater als Opernbühne: Von der Einführung des deutschen Singspiels bis zum Tod Kaiser Leopolds II.*; 1970)

sei „weak in methodology“ (vii). Franz Hadamowskys Monumentalwerk (*Die Wiener Hoftheater: Verzeichnis der aufgeführten Stücke mit Bestandsnachweis und täglichem Spielplan*, Bd. 1: 1776–1810; 1966) sei zwar „extraordinarily reliable for such a massive compilation of data, but I needed more detail“ (ebd.). Der Anspruch ist nicht gering: Das von Link erstellte Repertoire-Verzeichnis soll Hadamowskys ergänzen und ablösen. („The Performance Calendar that I have produced both complements and supersedes Hadamowsky“, ebd.). Das Hauptdefizit der bisherigen Verzeichnisse besteht – und hier ist Link (teilweise) beizupflichten –, darin, dass deren Angaben nicht auf ihre Quellen verfolgt werden können (wobei die Autorin allerdings verschweigt, dass Hadamowsky sowohl Textbücher als auch die entsprechenden Musikalien angegeben hat). Dieses Defizit versucht Link zu kompensieren, indem sie die vorhandenen Informationen und Daten nunmehr mit den entsprechenden Provenienzen (Theaterzettel, Almanache, Tagebücher etc.) versieht. Zentrale Bedeutung gewinnt dabei das Tagebuch des Grafen Zinzendorf, das vollständig ausgewertet wurde und hier erstmals in allen theaterrelevanten Auszügen (in Originalsprache) publiziert wird. Ergänzt wird diese Transkription durch die Wiedergabe zweier weiterer Hauptquellen: den Rechnungsbüchern, soweit sie das künstlerische Personal betreffen, sowie dem Abonnenten-Verzeichnis des Nationaltheaters.

Das von Link erstellte Repertoireverzeichnis von 1783 bis 1792 bildet den Hauptkern des Buches (S. 23–190). Es erscheint in Form eines chronologischen Kalenders, der in tabellarischer Gestalt nach Jahr, Monat, Tag, Theater, Gattung, Stücktitel und schließlich der Angaben der Quellen aufgebaut ist. Der Kalender ist sehr übersichtlich, vor allem auch was die Belegquellen (jeweils in eigener Spalte) anbelangt. Die Kommentierung in Fußnoten beschränkt sich erfreulicherweise auf das Nötigste, so dass Übersicht und Lesbarkeit immer gewährleistet bleiben. Das zweite Kernstück des Buches (S. 204–398) bilden die Exzerpte aus Zinzendorfs Tagebuch. Wiedergegeben werden alle Eintragungen, die das Theater betreffen, auch solche, die nur den Gang in die Schaubühne anzeigen (z. B. für den 7. März 1788: „A l'opéra je trouvois M^e de la Lippe.“)

Die Transkriptionen sind mit relativ vielen editorischen Fragezeichen versehen, wovon einige schlicht überflüssig erscheinen (z. B. S. 302). Sicher ist die Indizierung schwer lesbarer Stellen philologisch korrekt, doch hätte man bei einigen Ergänzungen auch weniger skrupulös verfahren können, es handelt sich bei den Exzerpten schließlich ohnehin nicht um eine Gesamtausgabe. Eher sparsam geht Link hingegen mit Ausrufungszeichen (*sicut*) um, die an einigen Stellen ganz angebracht gewesen wären, z. B. bei: „La la Storange chanta un air de Julia Sabina, opera de Sarti [...]“ (S. 207). Eine andere, grundsätzliche Frage betrifft die Kommentierung des Textes. Hier sieht sich jeder Herausgeber mit dem Problem konfrontiert, in welchem Maße er kommentieren soll. So auch hier: Manche Erläuterungen sind unmittelbar (kon)textbezogen und äußerst instruktiv (z. B. zu Schikaneder, S. 255), andere sind äußerst allgemein gehalten und im Grunde entbehrlich (z. B. zu Van Swieten, S. 207). Dass Links primäres Interesse Sängerinnen und Sängern gilt, kommt im Anmerkungsteil deutlich zum Ausdruck. In diesen Fällen ist nicht nur die Informationsdichte ungleich größer, sondern auch deren kontextueller Gehalt.

Die Zinzendorfschen Tagebuch-Eintragen sind nicht gerade ein Lesevergnügen. Weder das Französische animiert zur Lektüre, noch sind viele Notizen ästhetisch hinreichend interessant. Dass der Prinz Lobkowitz über Blähungen klagte, scheint Zinzendorf ebenso erwähnenswert, wie die Oper, die er an jenem Abend sah, nämlich *Le nozze di Figaro* (19.9.1789). Aus dem Tagebuch ließe sich freilich ein interessantes Psychogramm erstellen, denn in welcher Gesellschaft sich der Graf befand, war ihm ebenso wichtig wie das theatrale Ereignis, dem er gerade beiwohnte. Auf Überraschungen trifft man indessen außerhalb der Theatersphäre: „Je lus chez moi dans *l'abbé Mably* et dans *l'agathon* de Wieland.“ (S. 340). Dass Zinzendorf im September 1789 Mablys *Des droits et des devoirs du citoyen* (1785) gelesen hat, ist bemerkenswert. An solchen Stellen hätte man sich einen Kommentar gewünscht. Allerdings verdankt sich die Existenz dieses Exzerpts ohnehin nur dem Umstand, dass Link in Christoph Martin Wielands *Agathon* (-Roman) ein Schauspiel („play“) erkennt.

Auf kleinere Fehler in der Repertoireliste

hinzuweisen, wäre angesichts einer solch immensen Datenkompilation pure Beckmesserei. Grundsätzliche Bemerkungen sind jedoch hinsichtlich des kommentierten Stücketitel-Registers angezeigt, da das Register eines solchen Quellenwerks oftmals die erste Anlaufstation für den Benutzer ist. Ob man ein Titelregister, das auch nicht-dramatische Werke wie Kantaten, Oratorien u. ä. enthält, mit „Index of Stage Works“ überschreiben soll, sei einmal dahingestellt. Wenn man sich aber wie die Autorin dazu entschließt, solche Werke aufzunehmen, dann verlangt der Benutzer hierzu auch Informationen. Dass es sich bei *Der Tod Jesu* um ein „oratorio“ handelt, liegt nahe; Text- und Musikautor bleibt die Verfasserin allerdings schuldig, auch in der Kommentierung der Repertoireliste („Stadler produced this oratorio“, 1785, S. 58). Selbstredend ist Johann Gottlieb Grauns Oratorium in einem dramatischen Repertoireverzeichnis eine Marginalie, aber es ist symptomatisch für den Titelindex. In ähnlicher Weise – und dies wiegt weitaus schwerer – wird nämlich auch mit den Stücken des Sprechtheaters umgegangen, an denen Link augenscheinlich nicht sonderlich interessiert war, obwohl sie doch einen wesentlichen Teil des Repertoires ausmachen. Hier hat die Autorin kurzerhand alle Angaben von Hadamowsky übernommen. Wo allerdings Hadamowsky ergänzt werden musste, wird es meist problematisch, wie im o. g. Fall von Wielands *Agathon*. Ein anderer Problempunkt betrifft die Darstellung der Ergänzungen durch eckige Klammern, wo die entsprechenden Informationen nicht aus den Primärquellen gewonnen werden konnten. Eine solche Differenzierung ist zwar zu begrüßen, aber nur wenn sie stringent durchgehalten wird. Der Versuch, möglichst exakt zu sein, führt hier leider zu mancherlei Inkonsistenzen, ebenso wie auch die Intention, das grobe Genre-raster (opera, singspiel, play) durch die originalen Gattungsbezeichnungen zu bereichern. Es ist zwar instruktiv, dass Georg Bendas *Medea* ein „mit Musik vermishtes Drama“ ist, soll man aber aus der Angabe „cantata“ (ohne eckige Klammer) für Johann Friedrich Reichardts *Ariadne auf Naxos* schließen, dass es in Wien hierfür keine deutsche Genrebezeichnung gab? Und worin schließlich der besondere Informationsgehalt der Gattungsbezeichnungen von Karl Ditters von Dittersdorfs *Doktor und Apo-*

theater („kommisches Singspiel“) und Christoph Willibald Glucks *Iphigénie en Tauride* („tragédie [in music]“) sein soll, kann sich dem Rezensenten nicht erschließen. Probleme im Index bereitet zumeist auch die Unterscheidung zwischen Übersetzung und Adaption französischer Originalwerke, wie z. B. bei *Die drei Pächter* („composer unknown“). Hier handelt es sich wohl um die Opéra comique *Les trois Fermiers* von Nicolas Dezède (1777), die im deutschsprachigen Raum vielfach gespielt und in einschlägigen Zeitschriften besprochen wurde. Ob bei dem Stück *La Partie de chasse de Henry IV* eine „opéra comique“ (S. 520) vorliegt, scheint fraglich, wohl eher das bekannte Schauspiel von Charles Collé. Ebenso unwahrscheinlich ist es, dass man in Wien *La Rosière de Salency* von Charles Simon Favart in einer alten Pasticcio-Version gegeben hat, sondern hier liegt wohl eher die spätere Oper von André Ernest Modeste Grétry vor. Es ist zu bedauern, dass die Autorin noch nicht auf die monumentale Unternehmung *Theaterperiodika des 18. Jahrhunderts* (Bender/Bushuven/Huesmann) zurückgreifen konnte, die 1997 abgeschlossen wurde, aus der sich die eine oder andere „cross-reference“ hätte gewinnen lassen.

Leider wird alles, was außerhalb des Dunstkreises der Oper liegt, ziemlich stiefmütterlich behandelt. Bezeichnend hierfür ist im Index auch *Der Derwisch* (S. 511), der – gleichwohl Zinzendorf von „farce“ spricht – als „[comedy]“ ausgewiesen wird. Ein Blick in die entsprechende Eintragung lässt jedoch etwas ganz anderes hinter dieser „farce“ vermuten: Da Zinzendorf von einem Besuch im Theater auf der Wieden berichtet, dürfte es sich hierbei um den inzwischen in der Mozart-Forschung in aller Munde befindlichen *Wohltätigen Derwisch* handeln, für welchen die Autorin auf diesem Weg (unbewusst) einen ersten konkreten Aufführungsbeleg liefert. Bei einem Quellenwerk, das mit dem dezidierten Anspruch antritt, Standardwerke abzulösen, bleiben hier doch einige Fragen offen.

Selbstredend lässt sich die Qualität eines Buches nicht am Index festmachen. Dass die Autorin eine profunde Kennerin der Wiener Theaterkultur ist, geht aus ihrem Resümee (S. 479–500) am Ende hervor („Josephinian Theatre: Some Conclusions“). Hier wartet Link mit ihrem gebündelten Wissen auf, das insofern be-

stechend und faszinierend ist, weil sie sich nicht nur den allgemeinen Geschmacksfragen des Josephinischen Nationaltheaters widmet, sondern vor allem dessen innere Organisationsstruktur freilegt. Durch diese Konzentration auf „Theaterbetrieb“ gewinnt man einen völlig neuartigen Einblick in die Funktionsweise der einzelnen Kompagnien und ihrer wechselseitigen Beziehungen. Hier kommen die vielfältigsten Aspekte zur Sprache: Spielplangestaltung, Geschmacksfragen, politische Implikationen bis hin zur Bewertung des Gagengefüges. — Wenn auch Link ihrem hochgesteckten Ziel nicht in allen Punkten gerecht wird, liegt mit diesem (hervorragend ausgestatteten) Buch ein gewichtiges und bewundernswürdiges Kompendium vor, das in jedem Fall zu einem unverzichtbaren Instrument für die Erforschung des Wiener Theaterlebens werden wird.

(September 1999)

Thomas Betzwieser

ANNO MUNGEN: Musiktheater als Historienbild. Gaspare Spontinis „Agnes von Hohenstaufen“ als Beitrag zur deutschen Oper. Tutzing: Hans Schneider 1997. 303 S., Abb., Notenbeisp. (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft. Band 38.)

Obgleich die Ästhetik der Oper als ‚Gesamtkunstwerk‘ bereits im 18. Jahrhundert rudimentär ausformuliert wurde, wird sie für die Opernforschung erst allmählich fruchtbar gemacht. Insofern ist die Dissertation Anno Mungens besonders lobenswert, der am Beispiel von Gaspare Spontinis Oper *Agnes von Hohenstaufen* den „Versuch unternimmt, die heute meist voneinander getrennt behandelten Bereiche Musik und bildende Kunst in ihrer Wechselbeziehung ... zu rekonstruieren“ (S. VII). Die Arbeit ist in drei große Abschnitte gegliedert: Im ersten (Bedingungen) werden Quellen zur Theorie der deutschen Oper aufgearbeitet, die Konzeption des Historischen in der französischen Oper dargestellt und die Frage einer deutschen großen Oper erörtert. Im zweiten Teil (Historische Oper) wird der Stoff von *Agnes von Hohenstaufen* im Verhältnis zu seiner historischen und politischen Dimension aufbereitet, die Bühnenbilder Karl Friedrich Schinkels und weiterer Künstler behandelt so-

wie die Problematik der *Couleur locale* diskutiert. Der dritte Teil (Große Romantische Oper) ist der musikalischen Gestaltung gewidmet, in dem die Gliederung, die rezitativische Struktur und die Tableauszenen behandelt werden.

Hervorzuheben ist der erste Teil, in dem Mungen die Voraussetzungen der Titulierung als Große historisch-romantische Oper untersucht. Die Frage einer deutschen Oper (die bekanntermaßen ihre Modelle der französischen und italienischen Oper entlehnt), wird auf der Grundlage von zeitgenössischen Quellen kritisch diskutiert mit dem verblüffenden Schluss, dass man „die Lösung des deutschen Opernproblems“ gerade „in Spontinis Werk erblickte“ (S. 27). Die Konzeption des Historischen wird vor allem an den Schriften Victor-Joseph Étienne de Jouys, des Librettisten der *Vestale*, dargestellt, der mit der Verwendung des allerdings schon seit Mitte des 18. Jahrhunderts zuweilen benutzten Begriffs *Drame lyrique* statt *Tragédie lyrique* auf eine Erneuerung des Genre in Richtung *Grand Opéra* verweist. Im Kapitel über die Große Oper werden die Konzeptionen Heinrich Marschners, Carl Maria von Webers und Louis Spohrs kursorisch behandelt.

Im zweiten Teil ist vor allem das fünfte Kapitel (Die Bühnenbilder – „Licht- und Farbenmusik in gleichgestimmten Akkorden“) interessant, zu dessen Verdeutlichung im Anhang farbige Abbildungen der Bühnenbilder und Kostüme beigelegt wurden. Mungen bespricht die diesbezüglich relevanten Techniken, wie z. B. die *Tableaux vivants* und den Zusammenhang von Diorama, Panorama und Bühnenbild, erläutert Schinkels Verhältnis zur Oper einerseits und Spontinis Absicht andererseits, „die bildnerische Konzeption für die musikalische zu verwerten“ (S. 118), und analysiert die Entwürfe zu einzelnen Szenen.

Enttäuscht wird man allerdings vom dritten Teil, der eigentlich die Einlösung – den gegenseitigen Bezug von Bühnenbild und Musik – durch Analyse der musikalischen Faktur bringen sollte. Dies leistet Mungen nur bedingt durch die Aufarbeitung der verschiedenen Rezitativtypen und eine großformale, zu sehr beschreibende und zu wenig deutende Untersuchung dreier Tableauszenen (am ausführlichsten noch für das Kirchenbild). Wünschenswert wäre hingegen eine Analyse, die auch im musi-

kalischen Detail die Bezüge zwischen den verschiedenen Ebenen deutlich macht und mit entsprechenden Notenbeispielen zu veranschaulichen wäre. Einige Fehler sind zur korrigieren, so z. B. die Feststellung, dass *Tableau*-Szenen am Anfang eines zweiten Akts keiner gängigen Konvention entsprächen (S. 234), oder die Hervorhebung der Annäherung von rezitativischer und arioser Gestaltung (S. 231); beides sind gängige Gestaltungsmittel der *Tragédie lyrique* des 18. Jahrhunderts. Aufschlussreich ist hingegen die Behandlung der Fassungen der Oper, und lobenswert ist auch das die Ergebnisse zusammenfassende Schlusskapitel.

Trotz der geäußerten Kritik ist das Buch vor allem in den ersten beiden Kapiteln durch seine Informationsbreite, durch die genaue und kritische Anwendung der für das Thema relevanten Terminologie, durch die Darstellung des Bühnenbildes und durch scharfsinnige Schlussfolgerungen im Einzelnen eine für den Opernforscher lohnende und wichtige Lektüre. (Oktober 1999) Elisabeth Schmierer

Brahms-Studien. Band 11. Hrsg. im Auftrag der Johannes Brahms-Gesellschaft von Martin MEYER. Tutzing: Hans Schneider 1997. 124 S., Abb., Notenbeisp.

Der Band umfasst neun Beiträge, von denen sich vier mit Brahms' Musik und dessen Anschauungen und fünf mit dessen Umfeld befassen. Wolfgang Doebel geht den kompositorischen Gesetzmäßigkeiten nach, die im Finale der *Vierten Symphonie* op. 98 die formale Entwicklung bestimmen, wobei es ihm um das Gewicht geht, das dem ostinaten Prinzip der *Chaconne* als Reihung von Variationen zukommt. Er lässt durch seine eingehende Analyse erkennen, dass Brahms sich an einem historischen Vorbild orientiert, aber letztlich die Tradition überwunden und „ein ‚modernes‘ Kunstwerk“ geschaffen habe.

Detlef Kraus versucht, bestimmte Konstanten in Brahms' Kompositionen herauszuarbeiten, so motivische und tonartliche Beziehungen zwischen Klavierstücken und Liedkompositionen und resümiert, dass Brahms sich in allen Schaffensphasen der gleichen Ausdrucksmittel bedient habe. Aber hier sind doch grundlegende

Unterschiede zu sehen. So stehen die fallenden Terzen im dritten, (nicht zweiten) der *Vier Ernten Gesänge* op. 121 („O Tod, o Tod...“) im Sinne von Wortausdeutung, während die fallenden Terzenketten im *Intermezzo* op. 119 Nr. 1, ein Strukturmerkmal darstellen, auch ungleich kunstvoller sind, als der angeführte Beginn des zweiten Satzes der *Klaviersonate* op. 5.

Der Beitrag „Brahms und die Bibel – historisch-theologische Aspekte“ von Hanns Christian Stekel ist dessen Dissertation über theologische Gesichtspunkte in den wortgebundenen religiösen Kompositionen von Brahms entnommen, die sich unter dem Titel *Sehnsucht und Distanz* im Druck befindet. Stekel hebt zum einen Bibelzitate, Anspielungen oder Sätze in biblischer Diktion in Brahms' Korrespondenz hervor und betrachtet zum anderen Bibeln aus Brahms' Bibliothek mit dessen Einträgen, woraus er den Schluss zieht, dass Brahms eine besondere Vorliebe für das Alte Testament gehabt habe. Doch lehrt die Erfahrung, dass Brahms sich durchaus auch mit Partien von Büchern beschäftigt hat, die keine Markierungen aufweisen.

Gerd Rienäcker konstatiert bei Brahms wie bei Eduard Hanslick „Klassizismus“ im Sinne von „universellem Weiterleben“ (S. 16), erkennt jedoch beide nicht als „Gleichgesinnte“, wie Hanslick dachte, sieht vielmehr „Abgründe“ zwischen beiden. Bedenken Hanslick gegenüber hatte erstmals Richard Specht geäußert (*Johannes Brahms*, Hellerau 1928, S. 186–189) und 1983 betonte Constantin Floros, dass Hanslick zu Brahms' Musik kein Verhältnis hatte und beider Anschauungen über Musik und Kunst gegensätzlicher Art gewesen seien (*Das Brahms-Bild Eduard Hanslicks*, Brahms-Kongreß Wien 1983). Rienäcker akzentuiert Hanslicks Unverständnis nunmehr besonders gegenüber Neuerungen in Brahms' Werken.

Rudolf Kreutner, Mitherausgeber der Werkausgabe Friedrich Rückerts, teilt einen bisher unbekanntem Brief von Brahms an den Bürgermeister von Schweinfurt in Zusammenhang mit dem „Rückert-Comité“ zur Errichtung eines Rückert-Denkmal mit. Man hatte Brahms – offenbar zu spät – aufgefordert, aus diesem Anlass einen Rückertschen Text zu vertonen. Außerdem wird eine neu erworbene Postkarte des Komponisten an die Tochter von Rückert, Marie Rückert, wiedergegeben (Es heißt „Ge-

treidemarkt“, auch deutlich in Brahms' Schrift!).

Peter Roggenkamp behandelt das Tonhaltepedal, das 1874 von der Firma Steinway, New York, erfunden und patentiert wurde, aber erst nach dem Zweiten Weltkrieg von Komponisten, wie Henri Boulez, Karlheinz Stockhausen und Helmut Lachenmann exakt notiert wurde. Der Autor gibt mögliche Beispiele für das Tonhaltepedal aus Brahms' *Klaviersonate* op. 5 und aus neuer Musik. Dass Brahms das Metronom ignoriert habe, ist indes unzutreffend. Jedoch widersprach die mechanisch fixierte Festlegung des Tempos durch das Metronom seiner Auffassung vom Zeitmaß.

Wolfgang Ebert gibt eine vorläufige Zusammenstellung der von der Altistin Hermine Spies (1857–1893), Schülerin von Julius Stockhausen, in Konzerten und privaten Aufführungen gesungenen Brahms-Lieder anhand von in der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien, und im Kammerhofmuseum Gmunden vorhandenen Konzertprogrammen sowie aufgrund Wiener und Budapester Zeitungskritiken. Die Angaben sind nach Opuszahlen (op. 3/1 bis 107/5 und WoO 31, Nr. 11) unter Hinweis auf Aufführungsort und -datum geordnet.

Bei dem Beitrag „Die Lieder von Clara Schumann“ von Nancy B. Reich (Hastings-on-Hudson, NY) handelt es sich um eine aktualisierte Fassung in deutscher Übersetzung der im Herbst 1994 im *Newsletter der American Brahms Society* anlässlich des Erscheinens von zwei neuen Ausgaben (*Clara Schumann, Sämtliche Lieder*, hrsg. von Joachim Draheim und Brigitte Höft, 2 Bände, Wiesbaden 1990–1992; *Clara Schumann, Seven Songs*, edited by Kristin Noderval, Bryn Mawr 1993) vorgelegten Aufführungen. Die Lieder werden gewürdigt und die besondere Begabung Clara Schumanns auch auf diesem Gebiet hervorgehoben.

Ein bedeutender Beitrag über „Robert Schumann in der Irrenanstalt in Bonn-Endenich. Zum aufgefundenen ärztlichen Verlaufsbericht 1854–1856 von Doktor Franz Richarz“ stammt von Franz Hermann Franken, der im Herbst 1993 von der Akademie der Künste, Berlin, beauftragt worden war, diese Berichte, deren Verbleib lange unbekannt war, fachlich auszuwerten. Sie waren durch familiäres Erbe 1988 an den Komponisten Aribert Reimann gelangt, der sie der Öffentlichkeit nicht länger vorenthalten

wollte, zumal unsachgemäße Verunglimpfungen des Ehepaares Schumann gerade in Publikationen vorgelegt worden waren. Franken kommt zu dem Ergebnis, dass die Aussagen von Clara Schumann, Johannes Brahms, Joseph Joachim u. a. über Schumanns Zustand in Endenich bis ins Einzelne völlig mit Richarz' überlieferten Berichten übereinstimmen. (September 1999) Imogen Fellinger

REBECCA GROTTJAHN: *Die Sinfonie im deutschen Kulturgebiet 1850 bis 1875. Ein Beitrag zur Gattungs- und Institutionengeschichte. Singsig: Studio 1998. 391 S., Tab. (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Band 7.)*

Why should the third quarter of the 19th century have produced such a plethora of symphonies, none of which survive in the current repertoire? Do first-rate symphonies from this period in fact exist, gathering dust on library shelves and awaiting rediscovery? Is it perhaps our own critical standards and assumptions that need re-examining, rather than the music?

These are some of the issues I was expecting Rebecca Grotjahn's revised Ph. D. dissertation to address. What she has done instead, with enormous thoroughness, is to establish the contexts in which such questions should be asked. She has examined the makeup and function of concert itself, the role of the 'sinfonische Novität' as a counterbalance to the 'Klassiker-Repertoire', and the view of the genre in 'Philosophenschriften', 'Expertschriften' and 'Musikkritik'. What emerges is proof that conditions were in fact ripe for symphonic composition, but only within certain norms. The desiderata included modesty, making much out of little, cultivating beauty rather than originality, and offering something 'hübsch, frisch, interessant' to complement rather than compete with the monumentality of the Beethovenian symphonic model. Carl Dahlhaus's famous diagnosis of a 'tote Zeit' for the symphony may still hold good, but it is shown to rest on criteria of judgment inappropriate to the repertoire itself.

As the author herself observes, "Dass diese Aussagen über die Gattung getroffen werden, ohne die kompositorische Faktur nur eines der Werke zu berücksichtigen, mag irritierend erscheinen," (p. 281). By that stage in the book,

however, I was far more impressed with what she had revealed than irritated by what she had not. Even her extensive prolegomena, "Aspekte der Methode", more appropriate to a dissertation than to a book in the public domain, manages to process a great deal of useful information about the problems of Gattungsgeschichte, Institutionengeschichte, even Problemgeschichte.

By way of conclusion Rebecca Grotjahn offers a rather cursory examination of the first movement of Robert Volkmann's *D minor Symphony*. This hardly fulfils her own call for analyses that assess the standing of individual works vis-à-vis the frameworks she has established. Nor does it throw light on her thought-provoking comment, "dass unter denselben sozial- und institutionsgeschichtlichen Bedingungen mit den Sinfonien von Johannes Brahms oder Anton Bruckner Werke allerhöchsten künstlerischen Ranges entstehen konnten" (p. 281).

This last remark begs the question whether conditions really were the same after 1875, or whether some broader aspects of the Zeitgeist were at work (especially in view of the fact that the resurgence of monumental, or at least more ambitious symphonism, is paralleled in France, Scandinavia and Russia). However, when scholars and journalists address such questions in future they will be grateful for Rebecca Grotjahn's meticulously researched and presented study of the conditions operating in Germany at the time. The 77 pages given over to the 'Verzeichnis der sinfonischen Novitäten' (over 500 works, also covering the related genres of Suite, Serenade and Symphonic Poem) are a valuable reference source; they themselves derive from a database held in the library of the Hochschule für Musik und Theater in Hannover, available for downloading from their internet page (<http://www.hmt-hannover.de/sinfonien>).

(August 1998)

David Fanning

RICHARD TARUSKIN: *Defining Russia Musically. Historical and hermeneutical Essays. Princeton: Princeton University Press 1997. XXXII, 561 S., Notenbeisp.*

Richard Taruskin fordert von sich selbst das schier Unmögliche: Er will jenes Land erklären und definieren, das man (wie der russische

Dichter Fëdor Tjucev sagt) „mit dem Verstand nicht erfassen“ kann. Medium und gleichzeitig Nutznießer dieses kühnen Projekts ist die Musik. In ihr sucht Taruskin nach Kriterien für die Art und Beschaffenheit eines Landes, das er unausgesprochen nicht als ethnisches, territoriales, historisches oder politisches Gefüge, sondern als Kulturzusammenhang versteht. Dass dessen Definition nicht auf einen Nenner zu bringen ist, liegt auf der Hand, und Taruskin betont diese Tatsache eher, als sie zu kaschieren. Durch seine Ausführungen zieht sich wie ein roter Faden die These, dass Bewusstsein nationaler Identität keine feste Größe ist, sondern durch Abgrenzung entsteht. Diese Abgrenzung in ihrem Zustandekommen und ihren Folgen bewusst zu machen, ist ihm ein Hauptanliegen und erfordert eine genaue Differenzierung zwischen dem genuin russischen Selbstverständnis, der russischen Wahrnehmung des Fremden und dem westlichen Russlandbild.

Am prägnantesten gelingt Taruskin dies in dem mittleren, anregendsten, gleichwohl kürzesten Großabschnitt seiner Schrift, „Self and Other“. Mit Blick auf die russische und deutsche, italienische und orientalische Musik deutet er das Eigene und das Fremde als Konstruktionen, die – oft im Nachhinein – von Einzelnen gemacht werden. Den Orientalismus siedelt er im Kontext des großrussischen Imperialismus an und betrachtet ihn als eine Möglichkeit, körperliche Verführbarkeit musikalisch als etwas Fremdes auszuweisen, von dem man sich distanziert, dem man aber durch diese Distanzierung zugleich erliegt, bis es als stilisiertes Wunschbild vom Exotischen ein fester Bestandteil des eigenen Komponierens wird. Bei aller Diskussionswürdigkeit ist diese Deutung durch gezielte Analysen der Notentexte stets nachvollziehbar belegt.

Trotz des totalen Anspruchs, den Taruskins Schrift in ihrem Titel ausdrückt, macht das Werk im Untertitel deutlich, dass es nicht um eine enzyklopädische Darstellung geht. Vielmehr bietet das aus Vorlesungen, Vorträgen und Aufsätzen erwachsene Buch eine Art Mustersammlung einzelner Aspekte. Gleichzeitig erarbeitet Taruskin ein Raster von Kriterien, mit deren Hilfe auch nicht Erwähntes einer Deutung zugänglich wird.

Dieser aus dem Exemplarischen schöpfende

Ansatz setzt sich in der Darstellungsweise fort: Jedes Kapitel zeichnet sich durch einen speziellen Zugang, einen ausgewählten Vermittlungsweg aus – wodurch der Verfasser sich ganz nebenbei elegant von den Zwängen einer personengebundenen oder chronologischen Darstellung befreit. Statt dessen widmet er sich in den ersten beiden Großkapiteln zentralen Aspekten der russischen Musikgeschichte (von der aristokratischen Wahrnehmung des Volks als kulturtragender Größe bis hin zur Postmoderne), wobei er zumeist von bekannten Werken oder Fakten ausgeht, diese zur Auseinandersetzung mit bestehenden Lehrmeinungen nutzt und seine eigene Sicht anschließend durch entlegene Musikbeispiele pointiert. Dabei spart er die Kirchenmusik konsequent aus, räumt dagegen der kritischen Diskussion von Sekundärliteratur außerordentlich weiten Raum ein.

Im letzten, proportional umfangreichsten Abschnitt seiner Schrift wendet sich Taruskin schließlich vier Komponisten zu, die er sowohl als Europäer als auch als hervorstechende Repräsentanten ihrer Heimat beschreibt. Die punktuellen Untersuchungen zu Leben, Werk, Stil- und Schaffensmerkmalen nehmen Rücksicht auf einen breiteren Leserkreis, ohne darüber das hohe Reflektionsniveau und den Bezug auf notierte Details zu verlieren. Der Blick ins Inhaltsverzeichnis suggeriert zunächst ein stringentes Programm: „Chaikovsky and the Human“, „Scriabin and the Superhuman“, „Stravinsky and the Subhuman“, „Shostakovich and the Inhuman“. Beim Lesen jedoch lösen sich diese prononcierten Schritte auf; die prägnanten Schlagwörter beziehen sich glücklicherweise nicht auf die Komponisten und ihre spektakulären lebensgeschichtlichen Situationen, sondern zumeist auf die Rezeption ihrer Werke (zu der das Selbstverständnis eines Künstlers durchaus dazugehören kann).

Vielleicht konstruieren die Kapitelüberschriften ein dichtereres Beziehungsgeflecht als die Ausführungen einlösen. Aber trotz aller grundsätzlichen Schwierigkeiten gelingt es Taruskin, seinem selbstgesetzten Ziel einer Russland-Definition auf 561 anregenden Seiten auf überraschende, die Auseinandersetzung lohnende Weise erstaunlich nahezukommen.

(Juni 1999)

Kadja Grönke

ALBRECHT GAUB: Die kollektive Ballett-Oper „Mlada“. Ein Werk von Kjuj, Musorgskij, Rimskij-Korsakov, Borodin und Minkus. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1998. 624 S., Notenbeisp. (Studia slavica musicologica. Band 12.)

Die Geschichte des glücklosen Gemeinschaftsprojekts der Ballett-Oper *Mlada* ist kurz und voll offener Fragen. Als der Direktor des St. Petersburger Theaters, Stepan Gedeonov, das Werk bei der Komponistengruppe um Milij Balakirev in Auftrag gab, sagten Cezar' Kjuj, Modest Musorgskij, Nikolaj Rimskij-Korsakov, Aleksandr Borodin und der nicht dem Balakirev-Kreis zugehörige Ballettkomponist Ludwig Minkus zunächst spontan zu und komponierten zwischen Februar und Mai 1872 etwa drei Viertel des Werks (zumeist im Klavierauszug). Dann aber scheinen sie das Projekt kurzerhand und ohne Bedauern abgebrochen zu haben. Die bereits fertig konzipierte Musik nutzten sie später für andere Kompositionen. Rimskij-Korsakov vertonte darüber hinaus den gesamten *Mlada*-Stoff 1889/90 noch einmal vollständig (mit stumm getanzter Titelrolle und ohne Rückgriff auf seine ursprünglichen Entwürfe), und Ludwig Minkus führte 1879 ein eigenes Ballett mit diesem Titel auf.

Die unkonventionelle Entstehungsgeschichte, die komplizierte Quellenlage und schließlich die Tatsache, dass die kollektive *Mlada* unvollendet blieb, haben dazu geführt, dass in der Forschung immer wieder Ungenauigkeiten und Halbwahrheiten tradiert werden. Um so bedeutsamer sind die Untersuchungsergebnisse, die Albrecht Gaub in seiner jetzt veröffentlichten Dissertation vorlegt. Wenn er die Fährte des schimärenhaften Werks aufnimmt, liest sich das spannend wie ein Kriminalroman – was nicht zuletzt dem klaren Aufbau, den gezielten Fragestellungen, der umfangreichen Literaturlauswertung, den skrupulösen Untersuchungen und der philologisch und sprachlich ausgezeichneten Darstellung zu verdanken ist. Über die Chronologie der Ereignisse, die genaue Auflistung der Quellen und ihrer Fundorte und die Untersuchung von Herkunft und Weiterverarbeitung der *Mlada*-Musiken hinaus bietet Gaub eine gattungsgemäße Einordnung sowie einen höchst aufschlußreichen Exkurs zum Auftraggeber des Werks, zum Entstehungsprozess und zum geistigen Kontext des Librettos. Gaub nutzt zahllose, häufig entlege-

ne Zeugnisse aus Schriften, Notizen und Briefen, formuliert außerdem eine verständliche Inhaltsangabe des reichlich konfuse Werks und erweitert die gesamte Darstellung um ein zweisprachig abgedrucktes und kommentiertes Libretto und einen materialreichen Anhang. All dies zeugt von der sorgfältigen Arbeitsweise des Verfassers ebenso wie von seiner Fähigkeit zur klaren Darstellung komplizierter Sachverhalte. Ein engagiertes Plädoyer für eine kritische Edition, vielleicht Rekonstruktion und Aufführung der Ballett-Oper schließt sich an. Damit bietet Gaubs Dissertation nicht nur eine fundamentale Abhandlung per se, sondern auch eine hervorragende Ausgangsbasis für weitere Forschungen, die, so ist zu hoffen, auch jene Ballettmusik von Minkus erfassen werden, die zu erschließen dem Autor aus (man möchte fast sagen) typisch russischen Gründen verwehrt wurde.

(Juni 1999)

Kadja Grönke

VLADIMIR KARBUSICKY: Mahler in Hamburg. Chronik einer Freundschaft. Hamburg: von Bockel Verlag 1996. 179 S., Abb., Notenbeisp.

Vladimir Karbusickys Buch ist eigentlich keine Schrift über Mahler, sondern über den Komponisten und Schriftsteller Josef Bohuslav Foerster, mit dem Gustav Mahler während seiner Hamburger Zeit eng befreundet war. Dass der Autor es mit einem Mahler-Titel versah, ist nicht nur aus verkaufsstrategischen Gründen, sondern auch im Hinblick auf eine ideelle Intention verständlich: Eine Abhandlung über Foerster würde wohl ungelesen bleiben, während unter dem besagten Titel die Musik des weitgehend unbekannteren, jedoch sehr interessanten Komponisten auch einem breiteren Publikum schmackhaft gemacht werden konnte. Es handelt sich um keine wissenschaftliche, sondern um eine eher populäre Lektüre, mit der Darstellung biographischer Erlebnisse des Autors, dessen Einsatz im Zweiten Weltkrieg ihn mit der Stätte des Geschehens verbindet. Die Lektüre enthält jedoch genügend Interessantes und Neues auch für den Musikwissenschaftler, sowohl im Hinblick auf Mahlers Biographie und Musik als auch vor allem im Hinblick auf die Musik von Foerster, auf dessen Werk man nach der Lektüre gespannt ist. Wün-

schenswert wäre, dass Karbusicky nun auch eine musikwissenschaftliche, speziell dem Werk Foerstes gewidmete Monographie veröffentlichten würde.
(Oktober 1999) Elisabeth Schmierer

HUGO WOLF: Briefe an Hugo Faißt. Hrsg. von Joachim DRAHEIM und Susanne HOY. Tutzing: Hans Schneider 1996. 275 S., Abb.

Briefausgaben stehen zumindest aus verlegerischer Sicht alles andere als hoch im Kurs. Umso erfreulicher ist es, wenn trotzdem Komponisten-Briefe publiziert werden – und dies zudem in so ansprechender Präsentation wie im vorliegenden Band. Die Ausgabe, eine Veröffentlichung der Internationalen Hugo-Wolf-Akademie Stuttgart, ist typographisch wie hinsichtlich der Papierqualität sehr gediegen, durchweg außerordentlich sorgsam gearbeitet und durch apartes Bildmaterial bereichert. Allein schon die Fotos aus verschiedenen Wiener und Stuttgarter Archiven sowie aus der Sammlung Hartmut Höll und dem Schiller-Nationalmuseum Marbach, die fotografisch wiedergegebenen Ansichtskarten von Wolf und die Faksimilia seiner Briefe und Kompositionen geben dem „Bild des Menschen und Musikers Hugo Wolf“ wie es Joachim Draheim (auf S. 87) als Ziel der Neuedition der Briefe von Hugo Wolf an Hugo Faißt formuliert, „schärfere Konturen“. Bisher lagen diese Briefe in einer ungenügenden Edition vor, die Michael Haberlandt 1904, im Jahr nach Hugo Wolfs Tod, herausgegeben hatte: Kürzungen und Auslassungen mit Rücksicht auf seinerzeit noch lebende Personen summierten sich in der alten Edition mit Lesefehlern und falschen Datierungen zu einem, so urteilt Draheim mit Recht, „philologischen Desaster“. Erweist sich der Sinn der Neuedition der 126 Briefe aus dem Zeitraum zwischen 1893 und 1899 also mit Blick auf die philologische Genauigkeit und die schärfere Konturierung der Biographie von Hugo Wolf, so zielt diese außerdem durch ihren regionalgeschichtlichen methodischen Ansatz weiter als die alte Edition: Stuttgart sei ihm „nachgerade zur zweiten Heimath geworden“ schreibt Wolf am 25. Juni 1896, und Faißts Verdienst sei es, so Wolf am 27. März 1897, dass er „in dem guten biedern Schwabenlande doch kein so ganz un-

bekannter Musjö sei“. Dieses Faktum, dass Hugo Wolf in Stuttgart „früher und intensiver als in seiner österreichischen Heimat Verständnis, Anerkennung für seine Musik, ja Verehrung fand“ (S.11), berücksichtigt Draheim (leider ohne weitere Überlegungen über Ursachen und Hintergründe dieses Faktums), indem er der Briefedition eine umfangreiche Dokumentation „Hugo Wolf in Stuttgart“ voranstellt. Darin trägt er Vielfältiges, zum Teil in der regionalen Presse weit verstreutes Material zum Stuttgarter Musikleben sowie zu Wolfs Stuttgarter Bekannten und Freunden, unter ihnen der Rechtsanwalt, Sänger und Mäzen Houg Faißt, zusammen.

Die herausgeberische Noblesse (sehr überzeugend sind die sparsam unaufdringlichen, jedoch sehr präzisen Anmerkungen, die typographisch klar – leider nicht immer – auf dem breiten Rand plaziert sind) mag Draheim dazu veranlasst haben, Dokumentation (S. 15–85) und Editionsteil (S. 99–233) strikt voneinander zu trennen und nur mittels zahlreicher Verweise untereinander zu verknüpfen. Das macht die Lektüre des Bandes allerdings etwas umständlich, denn der Leser muss die Chronologie von 1890–1903 mehrfach durchlaufen: Einmal im Geleitwort von Dietrich Fischer-Dieskau (S. 7–9), einmal in der Dokumentation, einmal in der Edition, weitere Male im Nachruf auf Hugo Wolf von Hugo Faißt (S. 81–85) und in dem im Anhang mitgeteilten Nachrufen auf Hugo Faißt (S. 244–259). Ist der Zugriff auf das Material durch diesen editorisch korrekten, im Hinblick auf das biographische Bild jedoch eher komplizierten Aufbau erschwert, so leistet andererseits das überaus sorgsam gearbeitete Register, das Werke, Orte und Namen mit Lebensdaten und knappen Berufsbezeichnungen erfasst, absolut verlässliche Dienste für eine rasche Erschließung des Bandes.

(August 1999) Susanne Rode-Breyermann

RICHARD STRAUSS – CLEMENS KRAUSS: Briefwechsel. Gesamtausgabe. Hrsg. von Günter BROSCHE. Tutzing: Hans Schneider 1997. 587 S. (Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation 20.)

Eine Fülle von Briefen schrieben sie fast alle – die Komponisten des frühen 20. Jahrhun-

derts; veröffentlicht wurden diese gleichwohl selten. Im Falle von Richard Strauss war und ist das anders: Stehen Briefeditionen der Komponisten der Wiener Schule oder auch von Franz Schreker oder Alexander Zemlinsky immer noch aus, so ist in Sachen Richard Strauss bereits die zweite Generation von Ausgaben erreicht. Der Briefwechsel zwischen Richard Strauss und Clemens Krauss lag seit 1963, herausgegeben von Götz Klaus Kende und Willi Schuh, in einer Auswahl mit kürzenden und verändernden Eingriffen vor. Überaus begrüßenswert ist es, dass nun alle 470 erhaltenen Briefe dieser Korrespondenz, die sich über den Zeitraum von 1922 bis 1949 erstreckt, durch die von Günter Brosche herausgegebene Neu-edition zugänglich sind. Begrüßenswert ist die Vollständigkeit insbesondere im Hinblick auf das Thema ‚Strauss und Krauss im Nationalsozialismus‘, zu dem der Briefwechsel einiges zu bieten hat, obwohl aus den Jahren 1936 bis 1939 nur sehr wenig Briefe erhalten geblieben sind. Günter Brosche reißt dieses Thema in seinem Vorwort immerhin vorsichtig an und schließt mit dem Wunsch: „Möge diese objektive Edition von Originalquellen zum besseren Verstehen einer großen Epoche der europäischen Musikgeschichte mit einem düsteren Zeithintergrund beitragen!“

Neben dem kulturpolitischen Thema Musiktheater im Nationalsozialismus hat der Briefwechsel zwei weitere Hauptthemen: Zum einen ist er eine Art *Capriccio*-Lesebuch, das minutiös Aufschluss gibt über die Werkentstehung des „Konversationsstücks“ an dem Strauss und Krauss seit Herbst 1939 arbeiteten und das Krauss im Oktober 1942 in München uraufführte. Zum anderen führt der Briefwechsel schonungslos die Mechanismen von Musiktheater-Wirkungsgeschichte vor Augen: Berühmt wird eben vor allem das unter den Novitäten, was in guten Aufführungen häufig gespielt wird. Opern, so formuliert es Strauss am 27. März 1939 einmal, bedürfen „einer protezierenden Hand [...], bis sie – wie man so schön sagt, ‚ganz ins Volk gedrungen sind‘.“ Krauss fungierte für Strauss als eine solche protezierende Dirigentenhand: Er ertete für sein „congeniales Wirken“ durchaus Anerkennung, andererseits saß ihm Strauss aber auch unablässig im Nacken, forderte beste Produktionen und Sänger, häufigere Aufführungen und, an wel-

chem Ort Krauss auch tätig war, den systematischen Aufbau eines Strauss-Opern-Repertoires.

Überzeugt die Ausgabe des Strauss-Krauss-Briefwechsels durch inhaltlichen Aspektreichtum und texteditorische Sorgfalt, so hat sie doch einen schwerwiegenden Schönheitsfehler: Im Hinblick auf das Register ist irgendein Unglück passiert, d. h. es fehlen vor allem für die Seiten 200 bis 400 unendlich viele Einträge von Namen und vor allem auch straussischen Werken (für *Josephs-Legende* etwa findet sich, schon das hätte stutzig machen müssen, nur eine Seitenzahl, für *Die Ägyptische Helena* brechen die Seitenzahlen mit 185 ab, obwohl noch zahllose Erwähnungen folgen). Letztlich ist das Register somit für den Benutzer unbrauchbar. Weniger problematisch, allerdings auch nicht ganz überzeugend sind die Anmerkungen der Ausgabe. Die Erläuterungen beziehen sich vor allem auf drei Bereiche: 1. Aufführungsdaten, 2. Sänger-, Tänzer-, Theatermacher- und Politikernamen mit Lebensdaten, 3. für den Leser möglicherweise unverständliche Andeutungen im Text (wobei dahingestellt bleiben muss, ob z. B. mehrfach erklärt werden muss, dass es sich beim „Führer“ um Adolf Hitler handelt). Dabei passieren leider viele Wiederholungen (Raoul Gunsbourg, Karl Hauß, Hans Pernter, Maria Rösler-Keuschnigg etwa und sogar Strauss' Chauffeur Theodor Martin werden mehrfach in den Anmerkungen nachgewiesen). Die Kriterien, warum einige Namen gesondert (S. 13–25) und einige ebenfalls „mehrmals erwähnte Persönlichkeiten“ dann doch in den Anmerkungen erläutert werden, bleiben unklar, und die im Grunde sinnvolle Knappheit der Angaben zu den ausführenden Künstlern in den Anmerkungen hätte die Entscheidung nahe liegen lassen, den Anmerkungsapparat zu verschlanken und diese kappen Angaben in das Register hineinzunehmen.

(August 1998)

Susanne Rode-Breymann

Ihr aufrichtig Ergebener. Richard Strauss im Briefwechsel mit zeitgenössischen Komponisten und Dirigenten. 2. Band. Hrsg. von Gabriele STRAUSS und Monika REGER. Berlin: Henschel Verlag 1998. 319 S., Abb. (Veröffentlichungen der Richard-Strauss-Gesellschaft 15.)

Der Band enthält die teils im Original, teils als Abschrift erhalten gebliebene Korrespondenz zwischen Richard Strauss und vier in etwa gleichaltrigen Dirigenten und Komponisten: Willem Josef Mengelberg (1871–1951), Gustav Brecher (1879–1940), Hermann Bischoff (1868–1936) und Emil Nikolaus von Reznicek (1860–1945). Warum diese Korrespondenzpartner in einem Band versammelt und in dieser Folge gereiht wurden, darüber wird der Leser nicht in Kenntnis gesetzt. Die Herausgeberinnen wünschen dem Leser, nachdem sie ihn knapp über die Quellenlage der jeweiligen Korrespondenz informiert haben, er möge „aus den vier vorgestellten, durchaus ungewöhnlichen Briefwechseln reichen Gewinn ziehen [...] für sein Bild vom Musikleben dieser bewegten ersten Dezennien unseres Jahrhunderts“ (S. 8). Der unspezifischen Verklammerung durch das Adjektiv „ungewöhnlich“ entspricht der für den Band gewählte Titel „Ihr aufrichtig Ergebener“, der eine Einheit zwischen den vier Korrespondenzen zu stiften sucht, die inhaltlich nicht wirklich herstellbar ist. Und nicht einmal das Titel-Stichwort „Briefwechsel“ trifft für die vorgelegten Korrespondenzen uneingeschränkt zu: Im Falle von Mengelberg stammen die meisten Briefe von Strauss, im Falle von Gustav Brecher sind überhaupt nur die Briefe Brechers erhalten geblieben. Eine briefliche Wechselrede ergibt sich also nur in den Korrespondenzen mit Bischoff und Reznicek, kommt aber auch hier durch jahrelange Unterbrechungen immer wieder zum Erliegen. Es werden in dem Band also – und das ohne jegliche methodologische Reflexion – verschiedene Reste von Briefwechseln dokumentiert, so dass sich die Frage nach dem Sinn einer vollständigen Publikation des zufällig erhalten Gebliebenen stellt. Wenn schon vieles bis zur Qualität von wirklichen Briefwechseln fehlt, dann hätte man getrost auf manchen der publizierten Briefe verzichten können. Beispielsweise ist die Korrespondenz zwischen Strauss und Mengelberg über lange Strecken ziemlich uninteressant, und die erhellenden Briefe wie etwa vom November 1915 zur Aufführung der *Alpensinfonie* werden beinahe vom Belanglosen verdeckt.

Abgesehen von dieser nicht unproblematischen Gesamtanlage des Bandes ist die herausgeberische Arbeit im Einzelnen gut gelöst: Anmerkungen zu Namen, Werken und Auffüh-

rungen folgen jedem einzelnen Brief und geben dem Leser knapp hilfreiche Informationen. Personen- und Werkregister ermöglichen dem nur an speziellen Aspekten interessierten Leser einen sicheren Zugriff auf Einzelheiten. Außerdem stecken die Herausgeberinnen in einem kurzen biographischen Vorspann zu jeder Korrespondenz den Rahmen der Beziehung zwischen Richard Strauss und dem jeweiligen Korrespondenzpartner ab. In der Strauss-Reznicek-Korrespondenz ziehen sich kursiv gesetzte biographische Hintergrundinformationen durch die gesamte Edition. Das wäre (nicht nur aus Gründen der Vereinheitlichung) auch in den drei anderen Teilen wünschenswert gewesen.

Wird der Band im Hinblick auf die Briefe von Richard Strauss aus Gründen der Geschlossenheit in der Reihe der Briefbände seinen Platz finden, so bietet er im Hinblick auf die Person Gustav Brechers und die Institutionengeschichte verschiedener deutscher Theater nach dem Ersten Weltkrieg unverzichtbares Quellenmaterial.

(September 1999) Susanne Rode-Breymann

CLAUS GANTER: Ordnungsprinzip oder Konstruktion? Die Entwicklung der Tonsprache Arnold Schönbergs am Beispiel seiner Klavierwerke. München-Salzburg: Musikverlag Katzbichler 1997. 352 S. Notenbeisp. (Musikwissenschaftliche Schriften 32.)

Die Abhandlung widmet sich dem Klavierwerk Schönbergs in der Folge seiner Opuszählung. Ihr Ziel ist, zu zeigen, daß in diesen Stücken „genau so wie in den Werken von J. S. Bach auf Grund der kompositorischen Gesetzmäßigkeiten jeder Ton als der Richtige nachweisbar ist“ (S. 7). Das Maß dieser Stimmigkeit bildet die „Methode der zwölf aufeinander bezogenen Töne“, zu der „die Kompositionen Schönbergs [...] den richtigen Zugang [...] ermöglichen“ (ebd.). Ganter verzichtet „bewußt auf Querverbindungen zu anderen Kunstgattungen“ und betrachtet „allein [den] schöpferische[n] und konstruktive[n] Aspekt“ (S. 8). Und er hält sich an seine Grundsätze mit deprimierender Konsequenz. In den „nicht-zwölftönigen“ Stücken op.11 und 19 interessieren ihn vor allem die Möglichkeiten partieller Reihenzuordnung des

musikalischen Materials. Charakteristisch sind Formulierungen wie: „Die Übereinstimmung des transponierten Tonmaterials der zwei dreitönigen Akkorde mit dem des Themas ist offensichtlich. Allein der fünfte Ton weicht davon ab“ (S. 13) oder: „Das Tonmaterial ist um einen Ton erweitert, die Töne *c* und *d* sind neu, hingegen fehlt jetzt der Ton *f*“ (ebd.). Solche „Analyse“ suggeriert eine Differenziertheit, die scheinhaft bleibt, da sie permanent das real Komponierte an vorgelagerten Strukturierungsverfahren misst. Für op. 11 und 19 kommt verschärfend hinzu, dass solche Verfahren dem Komponisten gleichsam a priori als darstellerische Strategie unterstellt werden.

Ganter unternimmt in Grundsatz und Ausführung mit seltener Konsequenz genau das, wovor zu warnen Schönberg nicht müde wurde und wogegen er sich lebenslang zur Wehr setzte: das „Wie-es-gemacht-ist“ eines Stückes über das zu stellen, „was es ist“, bzw. anzunehmen, dass mit der Darlegung des ersteren bereits etwas über den Sinn, den „Gedanken“ des Stückes ausgesagt sei. Wenn Schönberg die „Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“ als seine „Privatsache“ bezeichnet, so formuliert er damit keinesfalls ein kokettes Bonmot oder gar eine Marotte. Es ist ihm ernst. Denn weder ermöglicht die Technik allein ein Werk der Kunst, noch vermag sie allein etwas auszurichten, wovon sein Wert oder Unwert, sein ästhetisches Niveau, abhängt. Doch das sollte heute längst allgemein bekannt sein, nach den hierfür verbindlichen Analysen von Theodor W. Adorno bis zu Reinhold Brinkmann, Rudolf Stephan oder Martina Sichardt.

Vorliegende Darstellung zeugt von einem gewissermaßen orthodoxen Konservatismus, der die lückenlos befolgte Regelmäßigkeit zum künstlerischen Kriterium macht und mithin nicht nur nichts wissen will, sondern tatsächlich nichts zu wissen scheint von der Qualität der Abweichung oder auch von der Schönheit des Rechenfehlers. Solcher Konservatismus spricht denn auch aus den wenigen allgemeineren Bemerkungen Ganters, so etwa, wenn es gleich einleitend heißt, daß allein Schönberg es sei (im Gegensatz zu Igor Strawinsky, Béla Bartók, Arthur Honegger, Paul Hindemith, Anton Webern [!] und Alban Berg), der noch immer, „46 Jahre nach seinem Tod“, die Musikwelt „in

zwei Lager von Befürwortern und Gegnern“ spalte (S. 5). Die Crux für Schönbergs Musik jedoch liegt wohl längst nicht mehr im Widerstand, der ihr entgegenschlägt, sondern eher in einer zur Kritik unfähigen Aufnahmebereitschaft, die kaum von Einsicht und Erkenntnis des Komponierten, sondern vielmehr von dessen modischem Gleichgültigmachen zeugen dürfte. Auch dies hat Schönberg vorausgesehen, als er schrieb, dass die zweite Hälfte dieses Jahrhunderts durch Überschätzung schlecht machen werde, was die erste Hälfte durch Unterschätzung gut gelassen habe an ihm. Claus Ganters Buch trägt dazu auf seine Weise bei. (September 1999) Mathias Hansen

JENS ROSTECK: Darius Milhauds Claudel-Opern „Christophe Colomb“ und „L'Orestie d'Eschyle“. Studien zu Entstehung, Ästhetik, Struktur und Rezeption. Laaber: Laaber-Verlag 1995. 405 S., Notenbeisp. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater. Band 15.)

Die Komponisten der „Groupe des Six“ sind – gemessen an ihrer historischen Bedeutung – in der Forschung immer noch unterrepräsentiert. Begrüßenswert ist daher die sehr ausführliche Dissertation Jens Rostecks, in deren Mittelpunkt Darius Milhauds Oper *Christophe Colomb* steht. Der Autor behandelt die Voraussetzungen, d. h. das Umfeld (die Frage nach einer gemeinsamen Opernästhetik der Groupe des Six, Milhauds frühes Bühnenschaffen, die Situation des Musiktheaters in Paris zwischen 1920 und 1950) sowie die vorausgehende Claudel-Trilogie *L'Orestie d'Eschyle*, und entwickelt daran die Kriterien für die Untersuchung des *Colomb*. Die Analyse des Werks ist übersichtlich gegliedert in Genese und Struktur (4. Kapitel), Darstellung musikalischer Szenenmodelle (5. Kapitel) und Fassungsfragen (6. Kapitel). Die komplexe Entstehungsgeschichte ist stringent in Stichworten wiedergegeben, Paul Claudels theater- bzw. opernästhetische Vorstellungen im Zusammenhang mit der Entstehung des Librettos aufgezeigt, die Struktur des Dramas und der Oper sind abschließend jeweils in Übersichtstabellen zusammengefasst. Zur Klarheit der Darstellung trägt bei, dass die musikalisch-szenische Gestaltung in einem separaten Kapitel behandelt wird: Unter

den Stichworten „Geräuschmusik“, „Schauspielmusik“, „Ausdrucksmusik“ (die von der Terminologie her freilich nur auf die musikalische Ebene verweisen) werden die drei Szenenmodelle analysiert, die Milhaud entwickelte, um den „fünf Ebenen der Vorlage gerecht zu werden, um Chor, ‚epische‘ und symbolische Figuren, Protagonisten und Ausdrucksträger in ein musikdramatisches Bezugssystem zu integrieren“ (S. 153). Das sechste Kapitel gewährt Einblick in weitere Fassungen sowie in zusätzliche Skizzen des Werks. Besonders hervorzuheben ist, dass vom Autor neu aufgefundenes Skizzenmaterial sowohl zur *Orestie* als auch zum *Colomb* ausgewertet wurde, das tiefere Aufschlüsse über Milhauds Kompositionstechnik gibt, vor allem auch zur Konzeption der Sprechchöre, die von Rostock erstmals detailliert aufgezeigt wurde. Von gleicher Bedeutung ist die Auswertung von Claudels 1920 verfassten Erläuterungen zu Bühnenaufbau und Dramaturgie. So gelingt Rostock eine umfassende Deutung von Milhauds Claudel-Opern in musikalischer, dramaturgischer und opernästhetischer Hinsicht, die sich allerdings hauptsächlich im Detail der Darstellung offenbart: Denn der Arbeit fehlt bedauerlicherweise ein Resümee, das anstelle der cursorischen Behandlung weiterer Kolumbus-Opern angezeigt gewesen wäre. Das abschließende Kapitel über die deutsche Rezeptionsgeschichte bildet einen ausgedehnten, wenn auch interessanten Anhang, der zu wenig mit den vorangehenden Ergebnissen verknüpft wurde. Wenn sich die Studie auch oft sehr im Detail verliert, ist sie doch insgesamt durch die vielen neuen Resultate und durch die Erforschung eines wenig bekannten Repertoires außerordentlich verdienstvoll.
(Oktober 1999) Elisabeth Schmierer

Hanns Eisler der Zeitgenosse. Positionen – Perspektiven. Materialien zu den Eisler-Festen 1994/95. Im Auftrag der Internationalen Hanns-Eisler-Gesellschaft hrsg. von Günter MAYER. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik 1997. 117 S.

Dieser Tagungsband, der neben Materialien zur neuen Hanns Eisler-Gesamtausgabe die Eisler-Feste aus den Jahren 1994 und 1995 dokumentiert, ist eine Publikation der im Juni 1994 in Berlin gegründeten Internationalen

Hanns-Eisler-Gesellschaft. Wie bereits der Titel ankündigt, bemühen sich die Veranstalter hier um eine neue, „ganze Eisler-Rezeption“ (Gerhard Müller S. 94), die die bisherige Trennung zwischen einer politisch und ästhetisch akzentuierten Rezeption zu überwinden versucht. Einerseits wird optimistisch von einer seit der Einigung Deutschlands bestehenden Chance gesprochen, „sich der reichen Produktivität dieses Komponisten – zuvor beschwert durch unterschiedliche Tabus – umfassend und vorurteilsfrei zu nähern“ (Albrecht Dümling S. 10). Andererseits wird zu Recht auf das Problem der Eisler-Rezeption hingewiesen, „dass man sich jeweils den Eisler herausuchen konnte, den man mochte – und den anderen Teil von Eisler gleichzeitig damit abzulehnen“ (Wolfgang Hufschmidt S. 95).

Auch was den aktuellen Umgang mit Eislers Musik angeht, scheiden sich in der im vorliegenden Band dokumentierten Podiumsdiskussion die Geister. Die radikalste Position vertritt Eislers Sohn, der Maler Georg Eisler, wenn er betont: „Ich glaube nicht an eine Art von heiliger Kunst. Und es ist auch keine Hostien-schändung, wenn man das Werk als eine Art von Steinbruch betrachtet und sich herausnimmt, was man will“ (S. 100). Dem steht Wolfgang Hufschmidt skeptisch gegenüber, weil Eislers Musiksprache mit ihrer bestimmten „Haltung“ durch eine gewisse rücksichtslose Popularisierung verloren gehe (S. 99).

Die Themenauswahl der acht Beiträge spiegelt ein breites Spektrum der Eisler-Rezeption wider: „Der Zeitgenosse Hanns Eisler“ (Hans Mayer), „Hanns Eisler und Arnold Schönberg“ (Dümling), „Der Filmkomponist Hanns Eisler“ (Jürgen Schebera), „Eisler und Hölderlin in Hollywood“ (Albrecht Betz), „War der ‚Karl Marx der Musik‘ Parteimitglied oder nicht?“ (Günter Mayer), „Eisler und die Faustus-Debatte“ (Müller), „Musik und Politik – heute noch?“ (Günter Mayer), „50 Jahre danach – Gedanken über die geteilte Musik in Deutschland vor und nach 1945“ (Hufschmidt). Bemerkenswert ist dabei jedoch zum einen, dass – wie auch in dem 1995 von David Blake herausgegebenen Sammelband *Hanns Eisler. A Miscellany* – die Agitations- und die Bühnenmusik in den Hintergrund gerückt sind; zum anderen nimmt die Auseinandersetzung mit der Exilzeit verständlicherweise größeren Raum ein: Sowohl Eislers

wichtige theoretische Schrift zur Filmmusik *Composing for the film* als auch umfangreiche Filmmusiken sind im Exil entstanden. Schebera illustriert Eislers neuartigen und verglichen mit Arnold Schönberg und Paul Hindemith intensiveren Umgang mit dem Massenmedium, der die sich dem Bildvorgang unterordnende Filmmusik zum eigenständigen „dramaturgischen Kontrapunkt zum Bildgeschehen“ erhebt. Betz referiert die widerspruchsvolle Konstellation für den exilierten deutschen Künstler während des Zweiten Weltkriegs in Hollywood, wo Eislers *Hollywooder Liederbuch* entstanden ist. Dabei sei „Musik als Denkerfahrung, komprimierter Ausdruck subtilster Wahrnehmungen des unglücklichen Bewusstseins im Exil“ zu verstehen (S. 82). So habe Eisler durch seinen produktiven Umgang „mit der eigenen Verstörung, mit der Isolation in der Fremde [...] die Chance des geschärften Blicks aus der Lage des Gefährdeten“ genutzt (S. 77). Eisler war nicht nur von den Nazis verfolgt: Günter Mayer dokumentiert die amerikanische Verfolgung durch das „Committee on Un-American Activities“ 1947 und untermauert seine These, dass Eisler nicht Mitglied der KPD gewesen sei. Müller stellt die Unterdrückung Eislers durch die stalinistische Kulturpolitik anhand der Faust-Debatte 1953 dar, die Eislers Projekt zur Komposition seiner Oper *Johann Faustus* zunichte machte. Hufschmidt hebt Eisler als ein Beispiel für die „doppelt zweigeteilte deutsche Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts“ (S. 26) hervor, – geteilt durch die Spaltung zwischen Exilanten und in Deutschland Gebliebenen nach 1933, geteilt dann nach dem Zweiten Weltkrieg zwischen Ost und West.

Das gegensätzliche, widersprüchliche Verhältnis zwischen Schönberg und Eisler kommt gleich in zwei Beiträgen explizit zum Ausdruck. Hans Mayer vergleicht die Konstellation von Schönberg und Eisler mit dem Verhältnis von Moses und Aron in Schönbergs Oper: Entspreche Moses dem einsamen Künstler Schönberg, so Aron dem „Meister der künstlerischen Gemeinsamkeit“ Eisler (S. 16). Hingegen betont Dümling den fruchtbaren Einfluss Schönbergs auf seinen Schüler, der das Gelernte bei Schönberg selbst als „Redlichkeit“, „Verantwortlichkeit in der Musik“ und „das Fehlen von jeder Angeberei“ zusammenfasst.

Die Gesamtheit der Beiträge eröffnet wert-

volle Einblicke in eine Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts, die im engsten Zusammenhang mit dem kulturpolitischen Geschehen zu verstehen ist.

(Februar 1998)

Kyung-Bonn Lee

THOMAS EICKHOFF: Politische Dimensionen einer Komponisten-Biographie im 20. Jahrhundert – Gottfried von Einem. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1998. 360 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XLIII.)

Nach der Titelseite der 1996 in Wuppertal eingereichten Dissertation von Thomas Eickhoff folgt ein fantastisches, vom Autor 1993 aufgenommenes Foto Gottfried von Einems, im Anhang ist ein Interview abgedruckt, das Eickhoff mit dem Komponisten führte – die Spuren der Zeitgenossenschaft, wie sie die Studie durchziehen, springen ins Auge und machen neugierig, ob es dem Autor gelingt, einer kulturpolitisch imposanten Gestalt vom Format Gottfried von Einems gegenüber musikhistorische Distanz zu wahren.

Es ist Eickhoff gelungen – und das vor allem deswegen, weil er immer wieder Ernst macht mit seiner Quellenkritik, wie er sie etwa in der Einleitung (auf S. 14) im Hinblick auf Gottfried von Einems 1995 veröffentlichte Autobiographie formuliert. Die durchweg hohe Qualität der Arbeit resultiert aus eben dieser quellenkritischen Sorgfalt, mit der Eickhoff unzählige Materialien zu von Einem und zum kulturpolitischen Kontext seines Schaffens gesammelt und aufgearbeitet hat. Das Sammeln wird auf eindrucksvolle Weise in der Bibliographie (S. 325–349) dokumentiert; das Aufarbeiten hat zu einem differenzierten Text geführt, der sich sprachlich zwar manchmal etwas festfährt, wenn Eickhoff um die Absicherung der eigenen Argumentation ringt, der aber andererseits methodologisch so reflektiert ist, dass auf überzeugende Weise ein Bild von den politischen Dimensionen in von Einems Biographie entsteht. Eickhoff tut dies sinnvollerweise in drei Kapiteln: Im ersten Teil (S. 17–86) geht es um die Anfänge der Karriere von Einems zur Zeit des Nationalsozialismus in Deutschland, im zweiten Teil (S. 87–188) um „die einflussreiche Stellung, die von Einem in der Nachkriegszeit als Kulturorganist im österreichischen

Musikleben erlangte“ (S. 13). Räumt Eickhoff im ersten Teil der Darstellung von Boris Blacher, dem „Kosmopolit und wegweisenden Lehrer“ von von Einem, einen gewichtigen Platz ein, so stellt er im zweiten Teil mit dem Ziel, den kulturpolitischen Hintergrund der Salzburger Festspiele zu entfalten, das Kräfte-spiel von Baron Heinrich Puthon, M. Gale Hoffmann, Egon Hilbert, Herbert von Karajan, Wilhelm Furtwängler und Gottfried von Einem dar.

Im dritten Teil, der nicht ganz im gleichen Maße überzeugt, wie diese beiden ersten Teile, verändert Eickhoff die Perspektive und geht den „Interdependenzen von Musik, Literatur und Politik“ in von Einems geplanten und realisierten Opern von *Dantons Tod* bis hin zu *Jesu Hochzeit* nach. In der Einleitung erklärt er (auf S. 12), es gehe ihm „weniger“ um „die musikalische Analyse“ als um „die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte jener Werke, die innerhalb des thematischen Zusammenhanges unter gesellschaftspolitischen Vorzeichen relevant erscheinen“. Dagegen ist prinzipiell nichts einzuwenden, allerdings hätte man sich doch wenigstens exemplarische Überlegungen gewünscht, wie denn das im Komponierten verankert ist. Dennoch: Eickhoffs Studie wird für jeden, der sich mit Gottfried von Einem, Boris Blacher oder der Geschichte der Salzburger Festspiele beschäftigt, unverzichtbar sein.

(September 1999) Susann Rode-Breyman

SIGRID NIEBERLE: *FrauenMusikLiteratur. Deutschsprachige Schriftstellerinnen im 19. Jahrhundert*. Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler 1999. 267 S., Abb. (Ergebnisse der Frauenforschung. Band 51.)

Ein intellektuelles Glanzstück, und doch eine Anfechtung, wenn man sich nicht in der literatur- und kulturwissenschaftlichen sowie feministischen Theorie auskennt – so lässt sich das Urteil über diese Dissertation grob subsumieren. Die Autorin, eine Germanistin, analysiert den Zusammenhang von Musik und Geschlechterdifferenz in den auf Musik bezogenen Texten von Schriftstellerinnen und literarisch tätigen Künstlerinnen des 19. Jahrhunderts. Der Arbeit liegen Texte aus einem knappen Jahrhundert zugrunde, beginnend mit Do-

rothea Schlegels Roman *Florentin* (1801) und endend mit Marie von Ebner-Eschenbachs *Novellenstoffe* (1897). Eine Auflistung etwaiger Konstanten in den Texten im Sinne einer möglichen weiblichen Ästhetik ist längst passé und macht einer dekonstruierenden Methode Platz, die untersucht, ob die Autorinnen die männlichen Festschreibungsstrategien durchbrechen oder verstärken. Es entstehen fesselnde Einblicke in die Konflikte von Künstlerinnen, die häufig eine angestrebte Musikerkarriere unterbrechen mussten und sich dann in die Literatur flüchteten. Freilich darf man sich dabei nicht von Sätzen wie dem folgenden abschrecken lassen, die das Buch durchziehen: „Der Konnex von Musik und Geschlechterrollen wird hälftig verteilt auf die Ökonomie der musikalischen Erwerbstätigkeit in der männlichen Öffentlichkeit und die Privatheit der emotionalen familienorientierten Musikausübung als Hausfrauangelegenheit“ (S. 146). Bleibt man tapfer bei der Sache, entdeckt man brillante Einblicke in Erzählstrukturen. Nieberle zeigt, wie geschlechtsspezifische Differenzen – ähnlich wie nationale und kulturelle Differenzen – konstruiert sind und schaut „hinter“ die Texte, um Informationen über den Zusammenhang von Musik und Geschlechterdifferenz zu entdecken. Ein ähnlicher Ansatz wurde bereits 1993 von Richard Leppert mit *The Sight of Sound* begonnen, als er die Rolle der Musik auf Bildern dechiffrierte, und von Lawrence Kramer fortgesetzt, der 1998 in *Franz Schubert: Sexuality, Subjectivity, Song* dessen Suche nach einer alternativen männlichen Subjektivität in seinen Liedern nachwies. Selbst die Trivilliteratur einer Elise Polko wird so genießbar, und die didaktischen Schriften bedeutender Musikpädagoginnen wie Natalie d'Aubigny oder Lina Ramann erscheinen in neuem Licht. Deprimierend ist das Ergebnis der Analyse der Romane und Traktate Johanna Kinkels, die ihre Heldinnen in den frühen Werken aus traditionellen Rollen ausbrechen lässt, dann aber in ihrem letzten Roman *Hans Ibeles in London* die patriarchalische Familie rühmt, brüchige Männlichkeitskonstruktionen verstärkt, und damit in konservative Gefilde zurückkehrt.

Nieberle ist ein authentischer Beitrag zur Geschlechterforschung gelungen, bei dem nie die Gefahr besteht, dass man nur das herauspicks, was man schon weiß, weil sie die Voraus-

setzungen der Analyse klar vorgibt. Es ist zwar zu fragen, wer oder was die Auswahl der Texte bestimmt hat, und die Formulierungen wirken zuweilen etwas angestrengt, insgesamt aber öffnet die Möglichkeit, Geschlechterbilder in der „Musikliteratur“ zu orten und zu kommentieren, ungewohnte Einblicke in ein bislang brachliegendes Forschungsfeld.
(September 1999) Eva Rieger

FOLKMAR HEIN/THOMAS SEELIG: Internationale Dokumentation elektroakustischer Musik. Elektronisches Studio der Technischen Universität Berlin. Deutsche Gesellschaft für Elektroakustische Musik. Saarbrücken: Pfau-Verlag 1996, XI, 421 S.

Hier liegt in Buchform ein Auszug aus der vom Elektronischen Studio der Technischen Universität Berlin und der Deutschen Gesellschaft für Elektroakustische Musik gemeinsam betreuten Internet-Datenbank (<http://www.kgw.tu-berlin.de/EMDoku>) vor. Diese zweite Druckfassung gibt aufgrund der Überfülle an Daten nur Auskunft über eine nach Komponisten und Titeln geordnete Werkliste sowie die Studios, während auf der Homepage die Suche nach Komponisten oder Studios vorgehen kann; dort ist mittlerweile auch eine Rubrik zu Platteneinspielungen mit elektroakustischer Musik einzusehen. In der ersten Druckfassung aus dem Jahre 1990 wurden dem Leser diese verschiedenen Zugangsmöglichkeiten noch gedruckt geboten, was je nach Fragestellung von großem Interesse war. Diese Verdopplung der Information, selbst wenn es einen ununterschiedbaren Nachschlagekomfort bedeutete, ist bei einer nunmehr 375 Seiten umfassenden Komponisten/Werk-Liste aus verständlichen Gründen nicht mehr möglich. Als Nachschlagewerk, das auf dem Schreibtisch liegt und nach alten Gewohnheiten rasch konsultiert werden kann, ist diese Dokumentation von unschätzbarem Wert, da sich die Angaben auf so verschiedene Bereiche erstrecken wie die Dauer der Werke, die Art der Musik (ob nur Tonband, oder mit Instrumenten, oder mit Live-Elektronik usw.), die Anzahl der Lautsprecher (bzw. Spuren), die mitwirkenden Instrumente, das Entstehungsjahr, das Studio, in dem das Werk realisiert wurde, und schließlich noch

Plattenveröffentlichung und Land des Studios (als Hilfestellung für die zweite Liste, in der die Studios nach Ländern geordnet sind). Mit dieser Publikation werden Dokumentations-traditionen fort- und vor allem zusammengeführt, die in den 60er und 70er Jahren (jeweils an den Möglichkeiten der Institutionen gemessen, die ein solches Unterfangen förderten) recht unabhängig voneinander verliefen und entweder Werke oder Plattenveröffentlichungen verzeichneten. Die Datenbank-orientierte Zusammenstellung ist natürlich die zeitgemäße und erlaubt ferner eine mit nur wenig Aufwand verbundene Aktualisierung und eventuelle Verbesserung des angesammelten Datenschatzes. Obwohl die Dokumentation auf Angaben von Komponisten und Studios aufbaut, die von der Redaktion nicht einzeln nachgeprüft werden können, rufen die Verantwortlichen, in der Druckfassung wie auch auf der Homepage jeden Benutzer dazu auf, festgestellte Unstimmigkeiten mitzuteilen, so dass sie in die Datenbank eingearbeitet werden können. Ein work in progress im erhabensten Sinne des Wortes, das zudem auf dem Gedanken der Kollegialität gründet. Man mag es als solidarische Schutzhaltung innerhalb einer Randgruppe der E-Musik oder als deren ghettoisierte Plattform („irgendwo muss man ja darüber sprechen...“) abstempeln wollen, doch zeigt sich hier, dass nicht immer der „mainstream“ die fortgeschrittensten Lösungen einsetzt, um Interessenten Grundlagen zu Forschung und Musikausübung zur Verfügung zu stellen. Und wer die Dokumentation offline auf seinem Computer stets zur Hand haben möchte, bekommt eine solche Fassung auf Anfrage bei den Autoren (s. Homepage) gerne zugestellt.
(September 1999) Pascal Decroupet

KLAUS BECKMANN: Repertorium Orgelmusik. Komponisten – Werke – Editionen 1150–1998. 41 Länder. Eine Auswahl. Mainz u. a.: Schott 1999, 995 S.

Als im Jahr 1994 Klaus Beckmanns Nachschlagewerk erstmals erschien, war darin die Orgelmusik von etwa 4.450 Komponistinnen und Komponisten erfasst. Dieser Fülle an Informationen fügt die Neuauflage nahezu noch einmal so viele Daten hinzu, so dass nun mehr als

8.700 Komponistinnen und Komponisten aus 41 Ländern katalogisiert sind. Die einzelnen Personenartikel bestehen in der Regel aus einer Kurzbiographie und einem möglichst kompletten Verzeichnis der Orgelwerke sowie der entsprechenden Editionen. Die Informationen sind umfassend, erheben aber keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit, da sowohl in quantitativer als auch in qualitativer Hinsicht das international gepflegte Repertoire – Orgel solo, Orgel und Instrument(e), Orgel und Singstimme(n), mehrere Orgeln – noch nicht zu überblicken ist.

Für die Erfassung des Bestandes betont der Autor, dass es „keinerlei selektierende Auswahlaspekte“ gab, sondern die „wertneutrale Sammlung [...] das alleinige Ziel“ war; das Fehlen einzelner Personen oder Werke beruht einzig „auf purem Zufall“. Auch wenn „der fragmentarische Charakter dieses Verzeichnisses eher die Regel als die Ausnahme“ ist, so zeichnet sich der Band doch als das weltweit umfangreichste Kompendium an Orgelmusik aus. Er gehört damit zum unverzichtbaren Bestand der Bibliothek eines jeden Organisten und/oder Organologen.

(September 1999) Michael Gerhard Kaufmann

Zur Geschichte der Konzertsaalorgel in Deutschland. Die Klais-Orgel der Ruhr-Universität Bochum. Hrsg. von Christian AHRENS unter Mitarbeit von Jonas BRAASCH. Frankfurt a. M.: Verlag Erwin Bochinsky 1999. 167 S., Abb. (Das Musikinstrument. Band 69.)

In dem 1978 fertiggestellten und seither in vielfältiger Weise für musikalische Veranstaltungen genutzten Auditorium Maximum der Ruhr-Universität Bochum errichtete die Firma Orgelbau Johannes Klais KG, Bonn, mehr als zwanzig Jahre später eine Orgel (82 klingende Register auf vier Manualen und Pedal), die in ihrer klanglichen und technischen Anlage konsequent auf die spezifischen Aufgaben in einem Konzertsaal konzipiert wurde. Für Christian Ahrens war dies Anlass zur Veröffentlichung einer Studie, die sich in ihrem ersten Teil mit der Geschichte der Konzertsaalorgel in Deutschland allgemein und in ihrem zweiten Teil mit den Besonderheiten der Bochumer Klais-Orgel befasst.

Zunächst geht Ahrens der historischen Genese des Instrumentes Orgel nach, das sich seit dem frühen Mittelalter in einem ständigen Spannungsverhältnis zwischen profaner und sakraler Sphäre bewegt, wobei es in beiden Fällen als Statussymbol fungiert. Aus der Tradition des im weltlichen Bereich gepflegten Orgelbaus mit zumeist eher kleinen Instrumenten tritt mit zunehmender Verbürgerlichung des Konzertwesens im 19. Jahrhundert die Notwendigkeit ein, in den nun entstehenden Konzertsälen große, den Orgelwerken in Kirchen in keiner Weise nachstehende Instrumente zu installieren, auf denen auch nicht-liturgische Orgelmusik – beispielsweise Bearbeitungen von Orchesterwerken – spielbar waren. Zur Entwicklung eines eigenen Typus „Konzertsaalorgel“ kam es dabei in Deutschland – im Gegensatz zum anglo-amerikanischen Raum – allerdings nicht, da in Klang und Technik Unterschiede zur „Kirchenorgel“ nicht im Prinzip, sondern höchstens im Detail festmachbar sind: Beide wollten zugleich Orgel und Orchester sein. Allerdings spielte die Bewältigung der unterschiedlichen akustischen Bedingungen bei der Konzeption der Orgelbauten eine Rolle, die eine Aufstellung gleichsam als „Krönung“ des Podiums zur bestmöglichen Klangabstrahlung bedingte, was wiederum nach einem ins Monumentale hinein gesteigerten Prospekt verlangte. Charakteristika der Disposition (Gravität des Orgelklanges, durchschlagende Zungenregister, Schweberegister, Tremulanten, Jalousieschweller, Registerschweller, Spielhilfen) werden in Bauweise und Funktion sowie in ihrer Wirkung auf die Zeitgenossen anhand von ausführlich interpretierten Quellentexten eingehend erörtert, wobei klar wird, dass an die Instrumente eine besonders hohe Anforderung im Hinblick auf Expressivität gestellt wurde. Des Weiteren werden zur Beschreibung der musikalischen Nutzung von Konzertsaalorgeln Beispiele von Konzertprogrammen aus unterschiedlichen Epochen und Regionen angeführt. Die Informationen zur Klais-Orgel der Ruhr-Universität Bochum beziehen sich vornehmlich auf akustische Phänomene, indem Disposition und Technik, Platzierung der Orgel im Raum (Schallwellen und deren Reflexionen), Schwingungsverläufe einzelner Register (Klarinette 8' als durchschlagende Zunge im Vergleich mit anderen Stimmen)

untersucht werden. Über die verwendete Literatur informiert ein ausführliches alphabetisches Verzeichnis, ebenso über im Text benannte Orgelbauer und Orgelstandorte.

Der von Ahrens vorgelegte Band erschließt erstmals ein bisher kaum beachtetes Gebiet der Orgelgeschichte, indem er einen fundierten Überblick bietet, auf dessen Grundlage weitere Forschungen aufbauen können.
(September 1999) Michael Gerhard Kaufmann

RICHARD MICO: *Consort Music. Transcribed and edited by Andrew HANLEY. London: The Musica Britannica Trust/Stainer and Bell 1994. XXX, 115 S. (Musica Britannica LXV.)*

JOHN WARD: *Consort music for five and six parts. Transcribed and edited by Ian PAYNE. London: Stainer and Bell. 1995. XXXIV, 147 S. (Musica Britannica LXVII.)*

Längere Zeit waren Kenntnisse der Werke der meisten englischen Komponisten von Consort-Musik vorwiegend aus praktischen Ausgaben wie jener der Viola da Gamba Society zu gewinnen. Man verschaffte sich die Stimmen und spielte sie. Studienpartituren gab es nicht. Ab 1980 war eine hervorragende Systematik in Gordon Dodd: *A Thematic Index of Music for Viols* vorhanden. Langsam aber sicher erschienen dann wissenschaftliche Gesamtausgaben. Um nur jene der monumentalen Reihe *Musica Britannica* zu nennen: Die Consort-Musik von John Jenkins (alle 6-stimmigen Werke: MB 39), John Coprario (alle Fantasia-Suiten: MB 46), Orlando Gibbons (MB 48) liegt heute ebenso vor wie die von Thomas Tomkins (MB 59), William Lawes (alle Fantasia-Suiten: MB 60), Alfonso Ferrabosco II. (alle 4-stimmigen Fantasien: MB 62), nebst einer umfangreichen Auswahl der frühesten Repertoire-Schichten (MB 44–45). Die neuesten Bände dieser Reihe bringen sämtliche Consort-Werke von Richard Mico (MB 65) und die 5- bzw. 6-stimmigen Werke von John Ward (MB 67).

Zu begrüßen ist es, dass Stimmmaterial zu diesen und anderen Ausgaben vom Verlag angeboten werden (<http://www.stainer.co.uk/mboffprints.html>), ferner, dass das kurze Vorwort nicht nur in Englisch sondern auch in Französisch und Deutsch erscheint. Vor allem freut man sich, dass wieder einmal Zugang zu

bedeutenden Teilen des hervorragenden englischen Repertoires ermöglicht wird. In beiden Fällen lassen Editionstechnik, kritischer Bericht und Ausgabeformat keinen Wunsch übrig. Originale Notenwerte werden beibehalten. Andrew Hanley verwendet 2/2-Takt für die Fantasien (es sind 4 a2, 7 a3 mit Orgel, 17 a4 und 4 a5). Das ist angesichts einiger virtuoser Stellen vernünftig; die Pavenen (4 a4 und 3 a5) dagegen werden in 4/2-Takt herausgegeben. Ian Payne gibt die Werke von Ward (13 Fantasien a5, 1 In nomine a5; 7 Fantasien a6, 2 In nomine a6) in 4/2-Takt heraus, was sich (rein subjektiv beurteilt) der Breite und Geräumigkeit des Stils besser anzupassen scheint. Bass-, Alt- und Violinschlüssel werden beibehalten, andere C-Schlüssel ersetzt. Das Notenbild wirkt kompakt aber übersichtlich. Im kritischen Bericht werden Variantenpassagen in Notenschrift wiedergegeben.

Die Zahl der zu berücksichtigenden Quellen (alle handschriftlich überliefert) ist weder für Mico noch Ward besonders groß: für Mico insgesamt 26 Stimmbuchsätze bzw. Orgelbücher, aber für keinen einzelnen Satz mehr als acht Quellen; für Ward 24, auch im Einzelfall höchstens acht. Dies bestätigt den Eindruck, dass die Musik innerhalb relativ enger Kreise von Kennern und Liebhabern kursierte. Der Mangel an gedruckten Quellen (man vergleiche die Angaben für Italien oder Deutschland im Artikel *Sources of instrumental ensemble music to 1630* von Warwick Edwards in *New Grove*) beweist dasselbe. Ferner erstaunt es nicht, zahlreiche Querverbindungen unter den Musikern zu finden. Der Fall Mico (ca. 1590–1661) ist kennzeichnend. Er konvertierte zum Katholizismus und war von 1608 bis 1630 Hausmusiker der katholischen Familie Petre in der Grafschaft Essex, mit der William Byrd in engem Kontakt stand. Byrd hatte wohl in Micos Anstellung eine entscheidende Stimme. Ab 1630 war er Organist der Königin Henrietta Maria. Wards Verbindungen waren andere: 1589 geboren, war er Chorknabe der Kathedrale zu Canterbury (1597–1604) und 1604 bis 1607 Stipendiat der berühmten King's School. Ab ca. 1607 bis 1616 war er Hausmusiker von Sir Henry Fanshawe (Berater des früh verstorbenen Prinzen Heinrich), danach Staatsbeamter in London mit engen Verbindungen zur Musikkapelle der St. Paul's Cathedral. Die Haupt-

quelle für Wards Consort-Musik, British Library Add. 39550-4 wurde für Sir Nicholas le Strange von Hunstanton (in der Grafschaft Essex) geschrieben, nämlich für einen der Patrone des großen Consort-Komponisten John Jenkins. Nun ist diese Quelle außerordentlich interessant. Sie ist nämlich eine Art wissenschaftliche Ausgabe der Werke Wards. In der Handschrift ist erkennbar, wie sie mit drei anderen Quellen verglichen wurde, deren abweichende Lesarten vermerkt werden. Eine der Vergleichsquellen gehörte Fanshawe, eine andere John Barnard, wohl Zeitgenosse Wards in Canterbury, später Kanoniker der Londoner St. Paul's Cathedral. Das sind wieder Beispiele für die zahlreichen Fäden, die Musikerkreise und ihre Quellen miteinander verbinden im England des frühen 17. Jahrhunderts.

Die Musik, die aus den Reihen dieser Cognoscenti entstanden ist, ist bekanntlich besonders reichhaltig, kontrapunktisch erfinderisch, rhythmisch lebendig, tonartlich abwechslungsreich, erlesene Werke für elitäre Kreise. Das ist nicht zuletzt dem großen Vorbild William Byrd zu verdanken. In den Werken von Mico und Ward sind auch andere Einflüsse spürbar. Zu den Kuriositäten zählt das 5-stimmige Stück „Lateral“ von Mico. Der erste Teil ist eine Bearbeitung des zweiten Teils („Là tra'l sangu'e le morti“) des Magrigals Vattene pur, *crudel* aus Monteverdis 3. Buch; der zweite Teil stammt von Mico selbst. Dort findet ein absteigendes chromatisches Thema von Monteverdi in einem aufsteigenden seine Antwort. Ward war wiederum am italienischen Madrigal interessiert. Das bezeugen seine Madrigals 1613. Drei der hier herausgegebenen Consortstücke von Ward tragen italienische Titel und waren vermutlich (in einem Fall sicherlich) ursprünglich als italienische Madrigale konzipiert. Stilmerkmale des italienischen Madrigals wie deklamatorische Einsätze und häufige Affektwechsel treten hier viel deutlicher als in Wards englischen Madrigalen hervor und sind auch in den übrigen Fantasien zu hören.

Wir sind Hanley und Payne für ihre zuverlässige Arbeit an kostbarer Musik zu herzlichem Dank und wissenschaftlicher Anerkennung verpflichtet.

(September 1999)

David Hiley

JOHANN SEBASTIAN BACH: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VIII, Band 2.1 und 2.2: Die Kunst der Fuge. Hrsg. von Klaus Hofmann. Kassel u. a.: Bärenreiter 1995. XIV + 200 S., XIV + XIV + 179 S.*

Wieviel ist nicht schon über Bachs *Kunst der Fuge* geschrieben, gestritten und spekuliert worden! Gerade die philologischen Kernfragen standen dabei immer wieder im Zentrum: etwa die Zuverlässigkeit und damit die Priorität der beiden authentischen, zugleich im Detail sehr problematischen Fassungen – der Autographen und der postum im Druck erschienenen; oder die vermeintliche Unvollständigkeit des Werkganzen; oder die authentische Ordnung der einzelnen Sätze; oder die Zugehörigkeit sowohl der Fragment gebliebenen letzten Fuge im Autograph als auch des Chorals „Wenn wir in höchsten Nöten sein“ der Druckfassung; oder das authentische Instrument(arium). Nahezu alle diese Fragen dürfen heute dank akribischer Untersuchungen zahlreicher Spezialisten im wesentlichen als beantwortet gelten. (Das vielleicht drängendste Problem, nämlich die von Bach letztlich gewünschte Satzreihenfolge ab „Contrapunctus 12“, wird wohl niemals ohne einen Schuss Spekulation zu lösen sein.) Demnach handelt es sich zweifelsfrei um Tastenmusik, wenn auch um eine, die durch ihren universalen Kunstananspruch über den rein klanglichen Realisierungszweck weit hinausweist. Obwohl Fragment, ist die *Kunst der Fuge* dennoch nicht Bachs ‚Schwanengesang‘, denn das in weiten Teilen reinschriftliche Autograph wurde bereits zwischen 1742 und spätestens 1746 niedergeschrieben. Die in zahlreichen Lesarten vom Autograph abweichende Druckfassung – 1751 erstmals erschienen – muss bei aller Vorsicht als die primäre Quelle angesehen werden, fertigte Bach doch eigenhändig zahlreiche Abklatschvorlagen für den Stich an. Dennoch haben die unmittelbar nach Bachs Tod mit der Herausgabe dieses Werks Befassten – also in erster Linie Anna Magdalena, Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel Bach, dazu noch Johann Christoph Altnickol – Etliches missverstanden und beispielsweise einzelne Sätze zu Unrecht aufgenommen (sicherlich BWV 1080/10a und der ‚zugegebene‘ Schlusschoral BWV 668 a, möglicherweise auch BWV 1080/18,1+2) oder

falsch platziert (was bis heute zu Dutzenden von Vorschlägen zur Neuordnung führte).

Nachdem in jüngerer Zeit und in erstaunlich kurzer Aufeinanderfolge Bachs *Kunst der Fuge* in vier textkritischen Ausgaben erschienen ist (P. Williams/Eulenburg [1986], Chr. Wolff/Peters [1987], D. Moroney/Henle [1989] und T. Zászkalicky/Editio Musica Budapest [1991]), liegt nun der (ge)wichtige Doppelband auch im Rahmen der *Neuen Bach-Ausgabe* (NBA) vor. Herausgeber ist der Leiter des Johann-Sebastian-Bach-Instituts, Klaus Hofmann. Wenn auch nicht ganz fehlerfrei, wird man Hofmanns Edition insgesamt als wissenschaftlich mustergültig und beeindruckend souverän bezeichnen dürfen. Bachs Fugenkosmos wird insgesamt viermal abgedruckt: Zum einen beide Fassungen vollständig in der jeweils originalen Reihenfolge wie Überlieferungsform (in vierstimmiger Partitur mit originaler Schlüsselung), zum anderen jeweils im Anhang in einer der Spielpraxis dienenden ‚modernen‘ Klaviernotation. Ob sich in der Praxis (Zwischenfrage: Gibt es eine solche? Bachs komplexes Fugenexerzitium betont ja unüberseh- und hörbar allzu vortragsfern das Lehrhafte, Exemplarische) trotz ‚moderner‘ Umschrift eine der beiden Fassungen durchsetzen wird, bleibt jedoch fraglich, denn welcher nichtspezialisierte Pianist/Cembalist/Organist wird sich in den Tiefen der komplexen Text- und Überlieferungsprobleme verlieren, sich gar die schlechtere autographe Fassung erarbeiten wollen? Er fordert zu Recht einen Spieltext ‚letzter Hand‘, welcher gerade nicht beim Abbild der Quellen stehen bleibt, sondern fragliche Lesarten der (prinzipiell besseren) Druckfassung emendiert, natürlich in erster Linie unter Heranziehung der auch reicher bezeichneten autographen Fassung.

Die aus Anlass dieser Besprechung recht ausführlich vorgenommene Prüfung der edierten Notentexte anhand der Originalhandschriften (Faksimile) und der Erstausgabe erbrachte ein hohes Maß an Textgenauigkeit und gegebenenfalls souveräner Konjektur und Kommentierung. Ein Muster an knapper und weitgehend zuverlässiger Darstellung der Quellen, der nahezu 250-jährigen Forschungs- und Editions-geschichte sowie der Lesartenprobleme bietet der gut 140-seitige Kritische Bericht. Insbesondere im Lesartenapparat ist dennoch kein non plus

ultra zustande gekommen. Das mag folgende Zusammenstellung zum *Contrapunctus 6 „in Stylo Francese“* (in der zum Teil textlich stark abweichenden autographen Version handelt es sich um die Nummer 7) exemplarisch belegen:

- Krit. Bericht, T. 38, 1. System: letzter Notenbuchstabe c^2 (nicht wie in NBA a^1);
- Krit. Bericht, T. 43, 1. System: gemäß der Notenedition (= b^1) erste Note aus c^2 (nicht b^1) korrigiert. Es liegt jedoch gar keine Korrektur vor, denn das Autograph notiert c^2 . Verwirrenderweise wird an völlig anderer Stelle zumindest konzidiert, dass die 1. Note „auch als c “ lesbar“ sei (S. 123);
- Notenband 2.2, S. 98, T. 48, 1. System, 4. Zählzeit: Viertelnote f^1 (nicht punktiertes f^1 mit Sechzehntelnote g^1);
- Krit. Bericht, T. 51, 2. System, Notenbeispiel: fehlt Auflöser vor 4. Note;
- Krit. Bericht, T. 57, 2. System: 2.–5. Note in der Erstausgabe durchaus 16tel (nicht 32stel; S. 110); es handelt sich bei dem scheinbaren 3. Balken um die oberste Notenlinie;
- Notenband 2.2, S. 29, T. 76: Bogen von T. 75 müsste strenggenommen gestrichelt sein.

Falsch dürfte auch die Auflagenangabe in der Bildunterschrift zum Titelblatt der Erstausgabe auf Seite X, Band 2.1 sein (siehe Krit. Bericht, S. 16, A 1.04). Im Widerspruch zur Aussage, die NBA setze Akzidenzien „nach den heute geltenden Regeln“ (Vorwort, S. V) werden gelegentlich irrtümlich identische Vorzeichen innerhalb eines Taktes gemäß der Quellen (nach alter Regel ein ‚Muss‘) wiederholt.

Der Computer-Notensatz der Bände ist unter ästhetischem Gesichtspunkt nicht allzu befriedigend. Anführungsstriche in den Fußnoten werden in Band 2.2. typographisch, in Band 2.1 wie auf einer Schreibmaschine gesetzt. Die Offsetfilme des Bandes 2.1 weisen teilweise starke Mängel – bis hin zu Textverlust – auf. Auf Seite 107 desselben Notenbandes ist der Zwischentitel aus einer Korrekturfahne gedruckt und im Kritischen Bericht auf S. 104, Anmerkung 89, fehlt nicht rekonstruierbarer Text.

(Januar 1998)

Wolf-Dieter Seiffert

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK: *Sämtliche Werke. Abteilung III: Italienische Opere serie und Opernserenaden, Band 12: La Semiramide*

ricosciuta. Drame per musica in drei Akten von Pietro METASTASIO. Hrsg. von Gerhard CROLL und Thomas HAUSCHKA. Kassel u. a.: Bärenreiter 1994. LIII, 385 S.

Wie die Mehrzahl der neueren, unter Gerhard Croll entstandenen Bände ist auch die Ausgabe von Glucks *Semiramide riconosciuta* in mehrfacher Hinsicht als vorbildlich zu bezeichnen. Das ausführliche Vorwort über die Vorgesichte, die Mitwirkenden und die Aufführung stellt auf der Grundlage der existierenden Quellen alle diesbezüglichen Informationen zur Verfügung; der Band gibt den Abdruck des Librettos im Faksimile von 1748 wieder; die Zusammenfassung der Handlung jeder Szene liefert den Überblick über den Text auch für denjenigen, der nicht über Kenntnisse der italienischen Sprache verfügt; die wichtigsten Hinweise des Kritischen Berichts sind am Ende des Vorworts nochmals zusammengefasst. Vor allem jedoch ist die Darstellung des Notentexts als Vereinigung von kritischer und praktischer Ausgabe hervorragend gelöst: Für den praktischen Gebrauch wurde der Basso continuo von Thomas Hauschka ausgesetzt (in Kleinstich); für heutige Ausführende, die mit der Materie nicht voll vertraut sind, wurden Arienkadenzen ergänzt (im Kleinstich in Fußnoten); in den Rezitativen wurden die Appogiaturen im Kleinstich über dem System der Singstimme notiert. Die Bemerkungen zur Aufführungspraxis und die damit verbundenen Ergänzungen und Korrekturen zeigen, dass nicht nach starren philologischen Kriterien, sondern dem Gegenstand angemessen nach interpretatorischen Gesichtspunkten vorgegangen wurde. Begrüßenswert ist auch die Entscheidung, den Text hinsichtlich der Orthographie, der Interpunktion und alter Wortformen ohne explizite Erwähnung der einzelnen Stellen zu modernisieren, da dies den Kritischen Bericht mit Banalitäten überlastet hätte (die zahlreichen diesbezüglichen Abweichungen in einzelnen Quellen sind für Text und Notentext nicht wesentlich). Bei einzelnen Hinweisen auf den Kritischen Bericht innerhalb des Notentexts wäre allerdings sinnvoll, wenn die Seitenangabe beigelegt wäre, besonders bei Verweisen auf allgemeine Angaben wie die Bedeutung der Wellenlinien für *Ondeggiando*, *Vibrato* und *Tremolo*. Überflüssig scheint allerdings der Seitenverweis und die Angabe „al fine“ beim „Da capo“

der Arien. Erfreulicherweise erfolgen Taktzählung für Rezitativ und Arie separat, was leider in den Ausgaben der „Reformopern“ nicht beibehalten wurde. Bei der für die Ausführenden so hervorragenden Ausgabe der *Semiramide* bleibt nur noch die Hoffnung, dass die Oper bald auch zur Aufführung gelangt.

(Oktober 1999)

Elisabeth Schmierer

Eingegangene Schriften

Anton Bruckner. Ein Handbuch. Für das Anton Bruckner Institut Linz hrsg. von Uwe HARTEN in Zusammenarbeit mit Renate GRASBERGER, Andreas HARRANDT, Elisabeth MAIER, Erich W. PARTSCH. Salzburg-Wien: Residenz Verlag 1996. 544 S., Abb.

KLAUS ARINGER: Die Tradition des Pausa- und Finale-Schlusses in den Klavier- und Orgelwerken von Johann Sebastian Bach. Ein Beitrag zur Geschichte des Orgelpunktes. Tutzing: Hans Schneider 1999. 214 S., Notenbeisp. (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte. Band 52)

BEETHOVEN: Werke. Abteilung X, Band 2: Werke für Chor und Orchester. Hrsg. von Armin RAAB. München: G. Henle Verlag 1998. XIV, 254 S.

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Symphonie Nr. 4 in B-dur op. 60. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. 97 S. Critical Commentary: 63 S., 11 Faksimiles.

Beiträge zur Musikgeschichte Ostmittel-, Ost- und Südosteuropas. Hrsg. von Hubert UNVERRICHT. Sinzig: Studio 1999. 320 S., Abb., Notenbeisp. (Edition IME. Reihe I: Schriften.)

HECTOR BERLIOZ: New Edition of the Complete Works. Volume 11: L'enfance du Christ. Edited by David LLOYD-JONES. Kassel u. a.: Bärenreiter 1998. XXII, 228 S., Abb.

ULRICH BRACHER: Antonio Janigro – Musiker mit Leib und Seele. Leben und Werk eines großen Dirigenten und Cellisten. Berlin: Friebling 1999. 208 S., Abb.

JAN BRACHMANN: Ins Ungewisse hinauf ... Johannes Brahms und Max Klinger im Zwiespalt von Kunst und Kommunikation. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. 254 S., Abb., Notenbeisp. (Musiksoziologie. Band 6.)

FRANCESCO BUSSI: La Musica a Piacenza dai Visconti e gli Sforza sino all'avvento dei Farnese. Piacen-

za: Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza 1998. S. 911–944, Abb. (Storia di Piacenza. Vol. III. 1313–1545.)

IAN CARR/DIGBY FAIRWEATHER/BRIAN PRIESTLEY: Jazz Rough Guide. Stuttgart–Weimar: Verlag J. B. Metzler 1999. 762 S., Abb.

KIM CHERNIN/RENATE STENDHAL: Cecilia Bartoli. Eine Liebeserklärung. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999. 246 S., Abb.

Choralhandschriften in Regensburger Bibliotheken. Katalog zur Ausstellung in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg 27. 9. bis 5. 11. 1999. Regensburg: Verlag Schnell & Steiner 1999. 147 S., Abb., Notenbeisp.

MARTIN DEMMLER: Komponisten des zwanzigsten Jahrhunderts. Stuttgart: Reclam 1999. 544 S., Abb.

HENNING EISENLOHR: Komponieren als Entscheidungsprozeß. Studien zur Problematik von Form und Gehalt, dargestellt am Beispiel von Elliot Carters „Trilogy for oboe and harp“ (1992). Kassel: Gustav Bosse Verlag 1999. 468 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 206.)

GEORG FEDER: Joseph Haydn: Die Schöpfung. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. 276 S., Notenbeisp. (Bärenreiter Werkeinführungen.)

DIETRICH FISCHER-DIESKAU: Franz Schubert und seine Lieder. Frankfurt a. M.–Leipzig: Insel Verlag 1999. 515 S.

DIETRICH FISCHER-DIESKAU: Die Welt des Gesangs. Stuttgart–Weimar: Metzler/Kassel: Bärenreiter 1999. 279 S., Abb.

NIELS W. GADE: Werke. Serie I: Orchesterwerke, Band 2: Symphonie Nr. 2. op. 10. Edited by Niels Bo FOLTMANN. Copenhagen: Engström & Sødring/Kassel: Bärenreiter-Verlag 1998. XV, 202 S.

B. HAAS/K. HÖLLER/H.-M. PALM-BEULICH/F. W. RIEPPEL/J. STEPP: Hermann Zilcher. Tutzing: Hans Schneider 1999. 135 S., Abb., Notenbeisp. (Komponisten in Bayern. Band 38.)

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Sonaten für Flöte und Generalbaß. Heft II: „Hallenser Sonaten“ Händel zugeschrieben. Nach der Erstausgabe und handschriftlichen Quellen hrsg. von Anja BENSIECK. München: G. Henle Verlag 1999. X, 17 S.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: Giulio Cesare in Egitto. Edited by Winton DEAN and Sarah FULLER. Oxford–New York: Oxford University Press 1998. XVIII, 381 S.

ROMAN HANKELN: Die Offertoriumsprosulen der Aquitanischen Handschriften. Voruntersuchun-

gen zur Edition des aquitanischen Offertoriumscopus und seiner Erweiterungen. Tutzing: Hans Schneider 1999. Band 1: Darstellung. 247 S.; Band 2: Indices, Tafeln, Kritischer Bericht. 241 S.; Band 3: Edition. 382 S. (Regensburger Studien zur Musikgeschichte. Band 2/1, 2/2 und 2/3.)

DON HARRÁN: Salamone Rossi. Jewish Musician in Late Renaissance Mantua. Oxford: Oxford University Press 1999. IX, 310 S., Notenbeisp. (Oxford Monographs on Music.)

FRANK HELFRICH: Zwischen den Welten. Zum Komponieren von Peter Michael HAMEL. Saarbrücken: Pfau-Verlag 1999. 88 S., Notenbeisp.

Hof- und Kirchenmusik in der Barockzeit. Hymnologische, theologische und musikgeschichtliche Aspekte. Hrsg. von Friedhelm BRUSNIAK und Renate STEIGER. Sinzig: Studio 1999. 301 S., Abb., Notenbeisp. (Arolser Beiträge zur Musikforschung. Band 7. Tagungsbericht der 13. Arolser Festspiele 1998.)

RUDOLF HOPFNER: Wiener Musikinstrumentenmacher 1766–1900. Adressenverzeichnis und Bibliographie. Wien: Kunsthistorisches Museum/Tutzing: Hans Schneider 1999. 641 S.

JOHANNES JANSEN: Frédéric Chopin. München: Deutscher Taschenbuch Verlag. 155 S., Abb.

Die Klöster als Pflegestätten von Musik und Kunst. 850 Jahre Kloster Michaelstein. XXIV. Internationale Wissenschaftliche Arbeitstagung Michaelstein, 14. bis 16. Juni 1996. Redaktion: Bert SIEGMUND. Blankenburg: Stiftung Kloster Michaelstein 1999. 142 S., Abb. (Michaelsteiner Konferenzberichte 55.)

WERNER KÖNIG: Der erste Satz der Lyrischen Suite von Alban Berg und seine fast belanglose Stimmung. Ein Deutungsversuch. Tutzing: Hans Schneider 1999. 77 S., Abb., Notenbeisp.

Krisen des 17. Jahrhunderts. Interdisziplinäre Perspektiven. Hrsg. von Manfred JAKUBOWSKI-TIESEN. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999. 124 S., Abb.

HELMUT LAUTERWASSER: Angst der Hölle und Friede der Seelen: die Parallelvertونungen des 116. Psalms in Burckhard Großmans Sammeldruck von 1623 in ihrem historischen Umfeld. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999 (Abhandlungen zur Musikgeschichte. Band 6.)

HEINRICH LINDLAR: Loreley-Report. Heinrich Heine und die Rheinlied-Romantik. Köln-Rheinkassel: Verlag Dohr 1999. 175 S., Abb., Notenbeisp.

ADOLF MAROLD: Spiel in kleinen Gruppen. Bläserkammermusik unter besonderer Berücksichtigung musikalisch-pädagogischer und soziologischer

Aspekte. Tutzing: Hans Schneider 1999. 479 S., Notenbeisp. (Alta musica. Band 21.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Die Hochzeit des Figaro. Opera buffa in vier Akten. Ein Opernführer. Hrsg. von der Staatsoper Unter den Linden Berlin. Frankfurt a. M.–Leipzig: Insel Verlag 1999. 197 S., Abb.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie X: Supplement, Werkgruppe 31: Nachträge, Band 3: Klaviermusik. Vorgelegt von Faye FERGUSON und Wolfgang REHM. Kassel u. a.: Bärenreiter 1998. XIX, 129 S.

Musik in Bayern. Halbjahresschrift der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte. Heft 57. Tutzing: Hans Schneider 1999. 162 S., Abb., Notenbeisp.

Musik-Konzepte. Heft 105. Giovanni Gabrieli. *Quantus Vir*. Hrsg. von Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN. München: edition text + kritik GmbH 1999. 125 S., Notenbeisp.

Oratorienführer. Hrsg. von Silke LEOPOLD und Ulrich SCHEIDELER. Stuttgart–Weimar: J. B. Metzler/Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. XIII, 839 S.

Orlando di Lasso Studies. Edited by Peter BERGQUIST. Cambridge: Cambridge University Press 1999. XII, 253 S., Notenbeisp.

RITA OTTENS/JOEL RUBIN: Klezmer-Musik. München: Deutscher Taschenbuch Verlag/Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 1999. 335 S., Abb., Notenbeisp.

ULRIKE RAUSCH: Grenzgänge. Musik und Bildende Kunst im New York der 50er Jahre. Saarbrücken: Pfau-Verlag 1999. 169 S., Abb., Notenbeisp.

ALEXANDER RAUSCH: Die Musiktraktate des Abtes Bern von Reichenau. Edition und Interpretation. Tutzing: Hans Schneider 1999. VII, 282 S. (Musica mediaevalis Europae occidentalis. Band 5.)

MAX REGER: CDiskographie und Verzeichnis lieferbarer Noten. Zusammengestellt von Stephanie TWIEHAUS unter Mitarbeit von Nicole KÄMPKEN. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 1999. 203 S. (Veröffentlichungen des Max-Reger-Institutes/Elsa-Reger-Stiftung Karlsruhe. 15. Band.)

RUTH RENÉE REIF: Die Stuttgarter Philharmoniker. Ein historisches Porträt. Tübingen: Silberburg-Verlag 1999. 200 S., Abb.

WOLFGANG SANDBERGER: Bach 2000. 24 Inventionen über Johann Sebastian Bach. Mit einem Geleitwort von Nikolaus HARNONCOURT. Stuttgart–Weimar: Verlag J. B. Metzler 1999. 241 S., Abb.

Schoenberg and his world. Edited by Walter FRISCH. Princeton, N. J.: Princeton University Press 1999. VII, 352 S., Notenbeisp.

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie I: Kirchenmusik, Band 5: Messen-Sätze und Messen-Fragmente. Vorgelegt von Manuela JAHRMÄRKER und Volkmar VON PECHSTAEDT. Kassel u. a.: Bärenreiter 1998. XXV, 165 S.

Schubert durch die Brille. Redaktion: Ernst HILMAR. Tutzing: Hans Schneider 1999. 208 S., Abb., Notenbeisp. (Internationales Franz Schubert Institut. Mitteilungen 23.)

ANKE SONNEK: Emanuel Schikaneder. Theaterprinzipal, Schauspieler und Stückeschreiber. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. 445 S. (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Band 11.)

RUTH STEINER: Studies in Gregorian Chant. Aldershot u. a.: Ashgate 1999. XI, 312 S., Abb., Notenbeisp. (Variorum Collected Studies Series CS651.)

JOACHIM STEINHEUER: Chamäleon und Salamander. Neue Wege der Textvertonung bei Tarquinio Merula. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. 556 S., Notenbeisp.

Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht. Hrsg. von Walther DÜRR, Helga LÜHNING, Norbert OELLERS, Hartmut STEINER. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1998. 416 S., Abb., Notenbeisp. (Beihefte zur Zeitschrift für Deutsche Philologie 8.)

Thematischer Katalog der Musikhandschriften in Eichstätt. Sammlung Raymund Schlecht. Von Christoph GROSSPIETSCH nach Vorarbeiten von Hildegund HAUSER. München: G. Henle Verlag 1999. Band 2: Katalog, Band 3: Register. XLVIII, 782 S., Abb. (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen. Band 11/2 und 11/3.)

KLAUS VELTEN: Musik über Worte. Studien zum lyrischen Gesang in Romantik und Moderne. Saarbrücken: Pfau 1999. 95 S., Notenbeisp.

Verdiana. Ballett in zwei Akten von PATRICE BART und KNUD ARNE JÜRGENSEN: Musik von GIUSEPPE VERDI. Hrsg. von der Staatsoper Unter den Linden Berlin. Frankfurt a. M.–Leipzig: Insel Verlag 1999. 102 S., Abb.

MÁRIO VIEIRA DE CARVALHO: „Denken ist Sterben“. Sozialgeschichte des Opernhauses Lissabon. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. 432 S., Abb. (Musiksoziologie. Band 5.)

Von Luther zu Bach. Bericht über die Tagung 22.–25. September 1996 in Eisenach der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung. Hrsg. von Renate STEIGER. Sinzig: Studio 1999. 287 S., Abb., Notenbeisp.

BETTINA WACKERNAGEL: Musikinstrumente des 16. bis 18. Jahrhunderts im Bayerischen Nationalmuseum. München: Bayerisches Nationalmuseum. 190 S., Abb.

EVA WEISSWEILER: Komponistinnen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Eine Kultur- und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1999. 451 S., Abb., Notenbeisp.

FRIEDRICH ZIPP: Vom Urklang zur Weltharmonie. Werden und Wirken der Idee der Sphärenmusik. Kassel: Merseburger 1998. 164 S., Abb.

Zwischen Volks- und Kunstmusik. Aspekte der ungarischen Musik. Hrsg. von Stefan FRICKE, Wolf FROBENIUS, Sigrid KONRAD und Theo SCHMITT. Saarbrücken: Pfau 1999. 186 S., Notenbeisp.

Mitteilungen

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Peter GRADENWITZ am 24. Januar zum 90. Geburtstag,

Prof. William Weaver AUSTIN am 18. Januar zum 80. Geburtstag,

Prof. Dr. Lothar HOFFMANN-ERBRECHT am 2. März zum 75. Geburtstag,

Prof. Dr. Dr. h. c. Constantin FLOROS am 4. Januar zum 70. Geburtstag,

Prof. Dr. Gerhard KIRCHNER am 2. Februar zum 70. Geburtstag,

Prof. Dr. Rudolf BOCKHOLDT am 25. Februar zum 70. Geburtstag,

Prof. Dr. Ludwig FINSCHER am 14. März zum 70. Geburtstag,

Prof. Dr. Wilhelm SEIDEL am 5. Januar zum 65. Geburtstag,

Prof. Dr. Ulrich PRINZ am 25. Januar zum 65. Geburtstag,

Prof. Dr. Hans RECTANUS am 18. Februar zum 65. Geburtstag,

Prof. Dr. Hans Joachim KREUTZER am 21. Februar zum 65. Geburtstag.

Wir gratulieren Prof. Dr. Hans-Joachim SCHULZE nachträglich zum 65. Geburtstag am 3. Dezember 1999.

Prof. Dr. Christoph H. MAHLING hat am 21. November 1999 das Bundesverdienstkreuz am Bande erhalten.

Dr. Wolfgang SANDBERGER hat den Ruf auf eine C 3-Professur für Musikwissenschaft und die Leitung des Brahms-Institutes an der Musikhochschule Lübeck zum Wintersemester 1999/2000 erhalten und angenommen.

Dr. Marcel DOBBERSTEIN hat sich im Juni 1999 an der Katholischen Universität Eichstätt für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet *Innen und Außen. Beiträge zur Grundlegung einer Anthropologie der Musik*.

PD Dr. Dörte SCHMIDT hat einen Ruf an die Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart auf eine C 4-Professur für Musikwissenschaft erhalten.

Dr. Heinz von LOESCH hat sich im Juni 1999 an der Technischen Universität Berlin im Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Der Werkbegriff in der protestantischen Musiktheorie des 16. und 17. Jahrhunderts. Ein Mißverständnis*.

Prof. Dr. Christian KADEN (Humboldt-Universität Berlin) wurde von der University of Hong Kong zum Rayson Huang Fellow in Music 1999-2000 berufen. Er beabsichtigt, das Fellowship im Verlauf des Frühjahrs 2000 wahrzunehmen.

Dr. Wolfgang HIRSCHMANN hat sich am 29. November 1999 an der Philosophischen Fakultät I der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Auctoritas und Imitatio – Studien zur Rezeption von Guidos Micrologus in der Musiktheorie des Hoch- und Spätmittelalters*.

Dr. Michael ZYWIETZ hat sich am 20. Dezember 1999 vor dem Fachbereich Geschichte-Philosophie der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema seiner Habilitationsschrift lautet: *Karl V. – Der Kaiser und die Musik. Neue Wege der Relation von Text und Musik im Motettenschaffen der Komponisten seiner Hofkapelle*.

Ralph PALAND, Schüler von Prof. Dr. Dietrich Kämper, wurde für seine Magisterarbeit *Arnold Schönbergs Drama mit Musik Die glückliche Hand*

und das Formproblem in der frühen Atonalität mit dem Premio Latina di Studi Musicali in der Sektion „Musik des 20. Jahrhunderts“ ausgezeichnet.

Björn R. TAMMEN (Köln) wurde für seine Dissertation *Musikdarstellung und Bildprogramm im Chorraum mittelalterlicher Kirchen, 1100–1500* mit dem Akademie-Preis der Nordrhein-Westfälischen Akademie der Wissenschaften in Düsseldorf ausgezeichnet.

Privatdozent Dr. Frank HEIDLBERGER, Universität und Musikhochschule Würzburg, hat ein Heisenberg-Stipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft erhalten.

Prof. Dr. Detlef ALTENBURG hat zum Wintersemester 1999/2000 den Ruf auf die C4-Professur für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar angenommen.

Prof. Dr. Reinhard WIESEND (Universität Bayreuth) hat den Ruf an die Universität Mainz (Nachfolge Mahling) zum 1. April 2000 angenommen. Er wurde außerdem als Fachvertreter für Musikwissenschaft in den Wissenschaftlichen Beirat des Deutschen Studienzentrums in Venedig berufen.

Prof. Alfred REICHLING wurde am 13. September 1999 in Anerkennung besonderer Leistungen auf dem Gebiet der Orgeldenkmalpflege von der österreichischen Bundesministerin für Unterricht und kulturelle Angelegenheiten die „Medaille für Verdienste um den Denkmalschutz“ verliehen.

Vom 5. bis 7. Mai 2000 findet an der Hochschule der Künste (HdK) Berlin ein interdisziplinäres Symposium statt zum Thema „Individualität in der Musik. Analytische, philosophische und psychologische Aspekte einer ästhetischen Kategorie“. Es ist eine gemeinsame Veranstaltung der HdK und der Technischen Universität Berlin. Informationen bei: Michael Polt und Christian Thorau, HdK Berlin, Fakultät Musik, Fasanenstr. 1b, 10623 Berlin, oder: Oliver Schwab-Felisch, TU Berlin, Fachgebiet Musikwissenschaft, Straße des 17. Juni 135, 10623 Berlin.

Vom 11. bis 14. Mai 2000 findet in Bonn in der Villa Priege ein Symposium über Gustav Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts statt. Die wissenschaftliche Leitung haben Prof. Dr. Bernd Sponheuer und Prof. Dr. Wolfram Steinbeck. Nähere Auskünfte: Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Bonn, Tel. 02 28/73 78 18, E-Mail: w.steinbeck@uni-bonn.de

Die *Internationale Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik* (IGEB) veranstaltet ihre nächste Konferenz vom 17. bis 23. Juli 2000 in Bad Waltersdorf, Steiermark, Österreich. Kontaktadresse: Institut für Musikethnologie der Kunstuni-

versität Graz, Expositur Oberschützen, Dr. Bernhard Habla, Pannonische Forschungsstelle, A-7432 Oberschützen; E-Mail: bernhard.habla@mhs.g.ac.at.

Die *Internationale Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V.*, Berlin, hat auf ihrer Mitgliederversammlung im November 1999 in Mannheim einen neuen Vorstand gewählt. Vorsitzende ist nun Dr. Irmilind Capelle, Detmold, ihr Stellvertreter PD Dr. Frank Heidlberger, Würzburg. Aus diesem Anlass fordert der Vorstand interessierte Kolleginnen und Kollegen dazu auf, als Mitglieder der Gesellschaft die wissenschaftliche Erschließung des Werkes Carl Maria von Webers mit zu fördern. Ausdrücklich sind auch jüngere Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler willkommen, die sich mit einer Arbeit über Weber oder seinem zeitlichen und künstlerischen Umkreis beschäftigen. Nähere Informationen bei der Schriftführerin: Frau Eveline Bartlitz, Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz (Musikabteilung), Unter den Linden 8, D-10117 Berlin, Tel. 030-266.1786, oder direkt bei den Vorsitzenden: Dr. Irmilind Capelle, Tel. 05231-870447, iwg.capelle@t-online.de; Dr. Frank Heidlberger, Tel./Fax 0931/2785454, heidlberger@t-online.de.

Das Graduiertenkolleg „Textkritik als Grundlage und Methode historischer Wissenschaften“ an der Ludwig-Maximilians-Universität München wurde am 1. Oktober 1996 eingerichtet und 1. Oktober 1999 auf weitere drei Jahre bewilligt. Derzeit sind folgende Fächer vertreten: Altphilologie, Mittellatein, ältere und neuere Germanistik, Komparatistik, Anglistik, Romanistik, Philosophie, Geschichtswissenschaft, Musikwissenschaft. Kontaktadresse: Graduiertenkolleg Textkritik, Ludwig-Maximilians-Universität München, Sprecher: Prof. Dr. Hans Walter Gabler, Schellingstr. 9, D-80799 München, Tel.: 089/2180-3383, Fax: 089/2180-3399, E-Mail: Hans-Walter.Gabler @ anglistik.uni-muenchen.de

Call for papers: Vom 23. bis 27. August 2000 hat die Universität Leiden, Niederlande, die „Audiences, Patrons and Performers in the Performing Arts of Asia“ zu Gast, in gemeinsamer Initiative mit dem „International Institute for Asian Studies (IIAS), der „European Foundation for Chinese Music“ (CHIME) und dem „Department of Cultural and Social Studies“ der Universität Leiden. Für CHIME ist dies zugleich die „6th annual CHIME conference on creativity in Asian music and ritual“. Eine Auswahl der Beiträge soll 2001 veröffentlicht werden. Informationen über und Abstracts an: International Institute for Asian Studies, P.O. Box 9515, NL-2300 RA Leiden. Tel.: 0031- (0)71/527 2227, Fax: 0031- (0)71/527 4162; E-Mail: Audiences@rullet.LeidenUniv.NL.

Im Oktober 1999 erschien der erste Band der neu gegründeten Musikzeitschriftenreihe *Music Masters*

(Thema: Arnold Schönberg). Pro Jahr werden ein bis zwei dieser u. a. vom österreichischen Außenministerium, der Stadt Wien und der Universal Edition geförderten Hefte auf besondere internationale Musik-Ereignisse hinweisen. Kontaktadresse: Vivo-Zeitschriftenverlag, Herausgeber: Thomas Rathhammer, Chefredakteur: Jens Peter Launert, Milleniumtower 29. OG, Handelskai 94-96, A-1200 Wien, Tel.: 0043-2243-34940.

Im November 1999 ist *musica instrumentalis*, Band 2, erschienen. Die einmal jährlich herausgegebene und durch in Redaktionskollegium von Wissenschaftlern aus Universitäten und Museen zusammengestellte Zeitschrift versteht sich als Forum für den Brückenschlag zwischen traditioneller, analytischer Musikwissenschaft und traditioneller, technischer Organologie. Musikinstrumente sollen ohne Beschränkung auf einen bestimmten Typ oder eine bestimmte Epoche in ihrem gesamten kulturhistorischen Umfeld dargestellt werden. Der neue, reich illustrierte Band enthält u. a. Beiträge von John Henry van der Meer (Fürth), Vladimir Koshelev (St. Petersburg) und Silke Berdux (München). Herausgeber ist das Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg in Kooperation mit der Fachgruppe Instrumentenkunde in der Gesellschaft für Musikforschung und der Gesellschaft der Freunde alter Musikinstrumente Zürich, e.V. (GEFAM). Der Einzelpreis pro Heft beträgt DM 54.-, der Abonnementpreis DM 45.-, jeweils zzgl. Versandkosten. *musica instrumentalis* ist zu beziehen über den Verlag des Germanischen Nationalmuseums, Kartäusergasse 1, D-90402 Nürnberg.

Die Robert-Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf sucht dringend für *die Neue Robert-Schumann-Gesamtausgabe* die Originalausgabe des Orchester-Stimmensatzes von op. 92 – *Introduktion und Allegro appassionato. Concertstück für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters*. Diese einzige Originalausgabe des Werkes (die Partitur erschien 1873) wurde vom Verlag Breitkopf & Härtel im März 1852 mit der Plattennummern 8417 für alle Stimmen zusammen mit der Solostimme herausgegeben. Hinweise bitte an: Robert-Schumann-Forschungsstelle, Bilker Str. 4-6, 40213 Düsseldorf, Tel.: 0211 / 13 11 02, E-Mail: SchumannGA@aol.com

Richtigstellung

In der Besprechung des Bandes *Aspekte der Orgelbewegung* (Im Auftrag der Gesellschaft der Musikfreunde hrsg. von Alfred Reichling, Kassel 1995), in *Mf* Heft 4, 1999, S. 506, ist ein Irrtum unterlaufen: Es handelt sich nicht um eine Gedenkschrift für Alfred Reichling, sondern er hat das Buch in memoriam Wolfgang Adeling (1973 bis 1983 Präsident der GdO, 1994 verstorben) herausgebracht. Reichling war von 1983 bis 1998 Präsident der Gesellschaft der Orgelfreunde und ist seither Ehrenmitglied dieser Gesellschaft. Der erwähnte Artikel ist deshalb – zu seiner Freude – nicht posthum erschienen, und er fügt hinzu: „Ich nehme die verfrühte Nachricht von meinem Ableben natürlich mit Humor.“

Die Autoren der Beiträge

NATALIA GUBKINA, geboren 1966 in Archangelsk, Studium der Musikwissenschaft am Staatlichen Konservatorium Petrosawodsk (Diplom 1991), Aspirantur an der Musikabteilung des Russischen Instituts für Kunstgeschichte, St. Petersburg (1993–1996). Tätigkeiten im Schuldienst und an der Pädagogischen Universität St. Petersburg; Veröffentlichungen in russischen Fachzeitschriften. 1999 Abschluß der Dissertation *Deutsches Musiktheater in St. Petersburg im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts* (Druck in Vorbereitung).

LINDA MARIA KOLDAU, geb. 1971 in München, studierte Musikwissenschaft, Romanistik und Amerikanistik an der Universität Mainz (Magisterabschluß 1996) und promoviert als Stipendiatin der Deutschen Studienstiftung derzeit an der Universität Bonn über die geistliche Musik von Claudio Monteverdi. Veröffentlichungen zur geistlichen Musik und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts, Edition von Kirchenmusiksammlungen von Giovanni Rovetta (*Messa e salmi concertati*, Venedig 1639) und Giovanni Antonio Rigatti (*Messa e salmi, parte concertati*, Venedig 1640), Mitarbeit an der neuen Edition der *MGG*, Zusammenarbeit mit namhaften Ensembles im Bereich der Alten Musik und journalistische Tätigkeit als Rezensentin.

ROBERT LUG, geb. 1949 in Gießen; studierte Soziologie und Rechtswissenschaft in Frankfurt am Main (Adorno, D. Simon). 1974–1979 wissenschaftlicher Mitarbeiter des DFG-Forschungsprojekts „Byzantinische Rechtsquellen“. Seit 1980 Studium der Musikwissenschaft in Frankfurt (Finscher, Hucke), 1992 Promotion. Konzerttätigkeit mit Streichquartetten, Barock-, Ambient-, Rock- und Mittelalter-Ensembles. Lehraufträge an der Musikhochschule sowie an den Instituten für Musikwissenschaft und Germanistik der Universität Frankfurt. Buchpublikation zum Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés (siehe Beitrag, Anm. 10).

FRANZ KÖRNDLE, geb. 1958 in Monheim, Studium der Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Mittelalterlichen Geschichte in München und Augsburg. Magister Artium 1985, Promotion 1990, Habilitation 1996 in München über Liturgische Musik am Münchner Hof im 16. Jahrhundert. 1986–1999 Assistent am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität München, Vertretungen von C2-, C3- und C4-Stellen in München und Tübingen. Zuletzt erschien: „Die Motette vom 15. bis zum 17. Jahrhundert“ und „Das musikalische Ordinarium Missae nach 1400“, in: *Messe und Motette*, hrsg. v. H. Leuchtmann und S. Mauser (= Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 9), Laaber 1998, S. 91–188.

ANDREAS SOPART, geb. 1954 in Gießen; Bibliotheksstudium in Stuttgart (Diplomexamen 1977) und Zusatzausbildung zum Musikbibliothekar (Examen 1978); anschließend Studium der Musikwissenschaft (bei Hans Heinrich Eggebrecht und Carl Dahlhaus), Kunstgeschichte, Bibliothekswissenschaft und Italienisch in Freiburg i. Br. und Berlin; 1984 Magister Artium in Berlin; 1984/85 Stipendiat am Deutschen Historischen Institut Rom; 1986 Promotion über Verdis *Simon Boccanegra* in Berlin; seit 1986 Leiter des Archivs von Breitkopf & Härtel in Wiesbaden.

Hinweise für Autoren

1. Manuskripte bitte im anderthalbfachen Zeilenabstand 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!); kursiver Satz nur bei Werktiteln (ohne Anführungsstriche) sowie bei Tonbuchstaben (z. B.: *cis*, *fis*); Hervorhebungen gesperrt (ohne Unterstreichungen); Tonartenangaben: *F*-Dur, *f*-Moll. Alle weiteren Auszeichnungen werden von der Redaktion durchgeführt. Bitte nur den Text (in neuer Rechtschreibung) ohne Diskette einsenden. Unverlangt zugesandte Manuskripte sowie später angeforderte Disketten (DOS- oder Mac-Format, Text – wenn möglich – in Word, keine weiteren Formatierungen außer den oben angegebenen) können nicht zurückgeschickt werden.

2. Notenbeispiele und Abbildungen müssen getrennt durchnummeriert und auf jeweils gesonderten Blättern mitgeliefert werden. Bitte im Text die Positionierung der Abbildungen und Notenbeispiele eindeutig kennzeichnen.

3. Bei erstmaliger Nennung von Namen bitte stets die Vornamen ausgeschrieben dazu setzen (nach Haupttext und Fußnoten getrennt), auch bei Berichten und Besprechungen.

4. Literaturangaben werden in den Fußnoten bei erstmaliger Nennung stets vollständig gemacht und zwar nach folgendem Muster:

- Carl Dahlhaus, „Eine wenig beachtete Formidee. Zur Interpretation einiger Beethoven-Sonaten“, in: *Analysen. Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens. Hans Heinrich Eggebrecht zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Werner Breig u. a. (= *BzAfMw* 23), Stuttgart 1984, S. 250.
- Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte* (= Musik-Taschenbücher Theoretica 15), Köln 1977, S. 56 f.
- Silke Leopold, *Claudio Monteverdi und seine Zeit* (= Große Komponisten und ihre Zeit), Laaber 21993, S. 47.
- Bernhard Meier, „Zum Gebrauch der Modi bei Marenzio. Tradition und Neuerung“, in: *AfMw* 38 (1981), S. 58.
- Ludwig Finscher, Art. „Parodie und Kontrafaktur“, in: *MGG* 10, Kassel 1962, Sp. 821.
- Wolfgang Amadeus Mozart, „Konzert in G-Dur für Violine und Orchester KV 216“, in: *Violinkonzerte und Einzelsätze*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke [NMA] V/14, 1), Kassel 1983, S. 95–150.

Bei wiederholter Nennung eines Titels...

- Dahlhaus, *Grundlagen der Musikgeschichte*, S. 58.
- Dahlhaus, „Eine wenig beachtete Formidee“, S. 250.
- Meier, S. 60 ff.
- Ebd., S. 59.

Standardreihen und -zeitschriften sollten möglichst nach *MGG*₂, Sachteil 1, Kassel 1994, S. XIII ff. abgekürzt werden, nach der Form: *Name*, arab. Jahrgangsnummer [Jahr]. Ebenso sollen Handschriften mit den dort aufgeführten *RISM*-Bibliothekssigeln bezeichnet werden:

- „Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. fr. nouv. acq. 6771 [Codex Reina]“ wird zu: „F-Pn fr. n. a. 6771“
- „Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Ms. Guelf 1099 Helmst. [W₂]“ wird zu „D-W Guelf. 1099 Helmst. [W₂]“

5. Bitte bei Artikeln und Kleinen Beiträgen stets eine eigene Kurzbiographie auf gesondertem Blatt beifügen. Sie soll enthalten: den vollen Namen, Geburtsjahr und -ort, Studienorte, Art, Ort und Jahr der akademischen Abschlüsse; die wichtigsten beruflichen Tätigkeiten; jüngere Buchveröffentlichungen.