

Marpurg, Koch und die Neubegründung des Taktbegriffs

von Markus Waldura, Saarbrücken

1. Einleitung

In der Forschung werden über die Quellen von Heinrich Christoph Kochs Taktlehre widersprüchliche Aussagen gemacht. Wilhelm Seidel nimmt an, dass sie auf der Taktlehre Johann Georg Sulzers und Johann Philipp Kirnbergers in der *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* fußt.¹ Nicole Schwindt-Gross hat sich Seidels Ansicht in ihrem Aufsatz über „Einfache, zusammengesetzte und doppelt notierte Takte“ angeschlossen.² Dem steht die Feststellung Siegfried Maiers gegenüber, dass Koch nicht Kirnbergers, sondern Friedrich Wilhelm Marpurgs System der Taktarten übernommen hat.³

Dieser Widerspruch verlangt nach Klärung. In der vorliegenden Untersuchung soll gezeigt werden, dass er seinen Ursprung in Kochs Taktlehre selbst hat. Denn diese schöpft aus beiden Quellen: Die theoretische Fundierung seiner Taktlehre bezieht Koch vornehmlich, jedoch nicht ausschließlich aus dem Artikel „Rhythmus“ in der *Allgemeinen Theorie*, seine Systematik der Taktarten jedoch von Marpurg, und zwar aus jener Taktlehre, die dieser in den Briefen 13 bis 16 im ersten Band der *Kritischen Briefe über die Tonkunst*⁴ veröffentlicht hat.

Diese Taktlehre Marpurgs ist ihrerseits wiederum von Johann Mattheson beeinflusst, was bisher übersehen wurde.⁵ Marpurg übernimmt von Mattheson in ihr vor allem den Lehrsatz von der Zweiteiligkeit aller – auch der ungeraden – Takte. Koch wird ihn in seiner im *Versuch einer Anleitung zur Composition*⁶ enthaltenen Taktlehre fort-schreiben.

Diese Tatsache scheint das Bild in Frage zu stellen, das Wilhelm Seidel vom Wandel des Taktbegriffs im 18. Jahrhundert zeichnet. Seidel zufolge stehen sich in der Theorie des 18. Jahrhunderts ein älterer und ein jüngerer Taktbegriff gegenüber. Den älteren Taktbegriff repräsentiert die Taktlehre Matthesons. Der Hamburger Theoretiker ge-

¹ Wilhelm Seidel, *Über Rhythmustheorien der Neuzeit* (= Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 7), Bern 1975, S. 101: „Sulzers Mitarbeiter Kirnberger und Schulz schreiben seine Theorie im Blick auf die Musik aus: zunächst in den musikalischen Artikeln der *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste* selbst; dann in Kirnbergers *Kunst des reinen Satzes*; und schließlich faßt sie Koch in der *Anleitung zur Komposition* und im *Musikalischen Lexikon*.“

² Nicole Schwindt-Gross, „Einfache, zusammengesetzte und doppelt notierte Takte. Ein Aspekt der Takttheorie im 18. Jahrhundert“, in: *Mth* 4 (1989), S. 212: „Der theoriegeschichtliche Prozeß [...] gipfelt in Sulzers ebenfalls 1774 erschienenem [...] Rhythmus-Artikel, der die Grundlage für das bei Koch 1787 am ausführlichsten beschriebene mechanisch-periodische System schafft.“

³ Siegfried Maier, *Studien zur Theorie des Taktes in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts* (= Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 16), Tutzing 1984, S. 38: „Dieses System [Marpurgs System der Taktarten] ist in seiner Komplexität und in seiner Geschlossenheit unübertroffen geblieben. Andere Autoren, z. B. Scheibe und vor allem Koch, haben es ganz oder auch teilweise übernommen.“

⁴ Friedrich Wilhelm Marpurg, *Kritische Briefe über die Tonkunst*, Bd. 1, Berlin 1760, Nachdr. Hildesheim 1974.

⁵ Seidel berücksichtigt die Taktlehren Friedrich Wilhelm Marpurgs in seiner Studie nicht. Maier bemerkt zwar punktuelle Übereinstimmungen zwischen Marpurgs und Johann Matthesons Taktlehre. Dass diese sich besonders in Marpurgs dritter Taktlehre häufen, wird aus seiner Darstellung jedoch nicht deutlich.

⁶ Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 3 Bde., Leipzig 1782–1793, Nachdr. Hildesheim 1969.

winnt die Taktarten durch Teilung der Mensur. Diese besteht aus Thesis und Arsis, die wiederum in eine unterschiedliche Zahl kleinerer Glieder zerlegt werden (Divisionsprinzip). Den jüngeren Taktbegriff entwickelt Johann Georg Sulzer im Artikel „Rhythmus“ in der *Allgemeinen Theorie*. Seiner Theorie zufolge entsteht der Takt durch die nachträgliche Gliederung einer gleichförmigen Schlagfolge (Progressionsprinzip). Der wesentliche Unterschied zwischen beiden Ansätzen besteht darin, dass nach dem Divisionsprinzip der Takt als primäre Einheit erscheint, nach dem Progressionsprinzip jedoch als Resultat einer Zusammensetzung.⁷ Diese Differenz hat Konsequenzen für die Definition des ungeraden Taktes. Nach Mattheson setzt sich auch dieser aus zwei – allerdings ungleich langen – Teilen zusammen. Sulzers Ansatz schließt eine solche Definition aus. Da er den ungeraden Takt aus der Zusammenfassung von drei Schlägen entstehen lässt, ist dieser als dreiteilig anzusehen.

Dass Koch in seiner Taktlehre einerseits Sulzers Herleitung des Taktes übernimmt, andererseits aber an Matthesons Lehrsatz von der Zweiteiligkeit aller, auch der ungeraden Takte festhält, kann zweierlei bedeuten:

1. Koch hat sich mit dem Lehrsatz von der Zweiteiligkeit aller Takte auch Matthesons Taktbegriff zu Eigen gemacht. In diesem Fall wäre ihm der Vorwurf zu machen, dass ihm die Unvereinbarkeit von Sulzers und Matthesons Taktauffassung entgangen ist.
2. Koch hat Matthesons Lehrsatz von der Zweiteiligkeit aller Takte neu begründet, so dass er sich in seine auf Sulzers Taktbegriff basierende Theorie widerspruchlos einfügen ließ.

Welche der beiden Alternativen zutrifft, soll im Folgenden untersucht werden. Das skizzierte Geflecht von Abhängigkeiten zwischen den Taktlehren der drei Theoretiker Mattheson, Marpurg und Koch legt eine Gliederung der Studie in zwei Abschnitte nahe. Zuerst soll der Einfluss Matthesons auf Marpurgs Taktlehre in den *Kritischen Briefen*, dann der Einfluss dieser Taktlehre auf Koch nachgewiesen werden.

2. Matthesons Einfluss auf Marpurgs Taktlehre in den „Kritischen Briefen“

Dass Marpurg bei Abfassung seiner dritten Taktlehre wenigstens Matthesons Taktkapitel in der *Kleinen General-Baß-Schule* („Fünfte Aufgabe, Vom Tact“⁸) kannte, beweist seine Kritik an Matthesons dort unternommenem Versuch, die richtige Bedeutung des Begriffs „Tripla“ wiederzugewinnen. Aber Marpurg setzt sich nicht nur mit Matthesons Überlegungen zu dieser Frage auseinander. Er übernimmt in seiner dritten Taktlehre auch einige Definitionen und eine Systematik von ihm und entfernt sich dabei von seinen früheren Taktlehren.

⁷ Seidel, S. 15: „[...] es zeichnet sich in nuce eine hypothetische Geschichte des Rhythmus ab. [Moritz] Hauptmann gibt drei Positionen. Die erste geht vom Ganzen eines temporalen Spielraums aus und ermittelt die Struktur der musikalischen Einheit, die sich darin ereignet, durch den Prozeß der Division. Die Träger einer solchen Theorie würden beispielsweise einen 4/4-Takt als vierteilig ansehen, weil sie die Taktzeit, die hier durch eine ganze Note dargestellt wird, vorausdenken. Die zweite geht von der elementaren Einheit aus und erklärt die höhere als Resultat einer Zusammensetzung, einer mechanisch zählenden Fortschreitung.“

⁸ Johann Mattheson, *Kleine General-Baß-Schule*, Hamburg 1739, Nachdr. (= Dokumente früher Musik und Musikliteratur im Faksimile 2) Laaber 1980, S. 92–107.

Maier stützt seine These, dass zwischen Marpurgs und Matthesons Taktauffassung ein prinzipieller Unterschied bestehe, vor allem auf die Tatsache, dass Mattheson, ausgehend vom zweizeitigen Tactus, alle Takte in Thesis und Arsis teilt, während Marpurgs Definitionen der Taktarten den Einfluss der französischen drei- und viergliedrigen Schlagfiguren erkennen lassen.⁹ Doch Marpurg bezieht sich auf die viergliedrige Dirigierbewegung nur in seinen ersten beiden im *Critischen Musicus an der Spree* (1749) und in der *Anleitung zum Clavierspielen* (1755) enthaltenen Taktlehren¹⁰ und dann wieder in seiner vierten Taktlehre in der *Anleitung zur Musik überhaupt* (1763). In den *Kritischen Briefen* erwähnt er sie dagegen nicht und spricht statt dessen wie Mattheson nur vom Nieder- und Aufschlag der Hand:

„Da bey Abmessung einer Tactart mit der Hand, die längere Hauptnote derselben in den Niederschlag, die kürzere aber in den Aufschlag genommen wird, [...] so geschicht es daher, daß die erstere Hauptnote oder der erste Haupttheil eines Tacts öfters [...] mit dem Worte Niederschlag [...] die zweyte Hauptnote aber [...] mit dem Worte Aufschlag [...] bezeichnet wird.“¹¹

Ein weiteres Indiz für Marpurgs Anlehnung an Mattheson ist darin zu sehen, dass er in den *Kritischen Briefen*, anders als in der *Anleitung zum Clavierspielen*, nicht zwei, sondern drei Unterteilungsgrade des Taktes unterscheidet. In der *Anleitung zum Clavierspielen* kannte Marpurg nur Taktteile und Taktglieder. Jetzt unterteilt er die Taktglieder jedoch wiederum in Taktnoten.¹²

Diese dreigliedrige Systematik erinnert an Matthesons Unterscheidung von „partes“, „membra“ und „articuli“ bzw. von „Takttheilen“, „Gliedern“ und „Gelenken“.¹³ Bei genauerer Betrachtung erweist sich allerdings, dass Marpurg Matthesons dreiteilige Systematik modifiziert hat. Er unterscheidet in den *Kritischen Briefen* nicht nur drei, sondern vier Unterteilungsebenen. Denn neben dem Begriff des „Tacttheils“ gebraucht er hier den der „Hauptnote“, und zwar keineswegs synonym.

Auf den ersten Seiten seiner dritten Taktlehre ist freilich zunächst nur von den „Hauptnoten“ des Taktes die Rede. Gerader und ungerader Takt unterscheiden sich in der Zahl ihrer „Hauptnoten“.¹⁴ Sinngemäß wiederholt Marpurg hier seine Definition der beiden Taktgattungen aus der *Anleitung zum Clavierspielen*:

⁹ Maier, S. 21 f.: „Im Gegensatz zu Mattheson, der im Blick auf die Teilung des Taktes die Tradition des tactus fortsetzt, knüpft Marpurg an der französischen Tradition an.“

¹⁰ In beiden Taktlehren erwähnt Marpurg (*Critischer Musicus an der Spree*, Berlin 1750, Nachdr. Hildesheim 1970, Bd. 1, S. 32), dass die zweiteilige Schlagbewegung in einigen Taktarten, etwa im 4/4-Takt, unter bestimmten Bedingungen durch eine vierteilige ersetzt werden kann: „In dem gemeinen Tact geht eine halbe, oder zwey Viertelheile, oder vier Achttheile ec. auf jeden Schlag. [...] Man mercke auch noch, daß, wenn der gemeine Tact eine sehr langsame Bewegung haben soll, man alsdenn, um die Zeit desto richtiger abzumessen, die Schläge zu verdoppeln, und den Tact in vier Hauptglieder oder Schläge, [...] zu vertheilen pfelet.“ Vgl. auch Marpurg, *Anleitung zum Clavierspielen*, Berlin 1755, Nachdr. der 2. Aufl. v. 1765 Hildesheim 1970, S. 19: „Nach den vier Theilen, die jede von diesen beyden Tactarten enthält, wird eine jede, in der äusserlichen Vorstellung, mit vier Schlägen mit der Hand bemerkt, wenn es nöthig ist, und der Tact deutlich gegeben werden soll. [...] Der erste und zweyte Schlag zusammen genommen, machen den Niederschlag, der dritte und vierte Schlag den Aufschlag aus.“

¹¹ Marpurg, *Kritische Briefe*, Bd. 1, S. 101.

¹² Ebd.: „Wenn im Zweyzweytheiltact die zwey Hauptnoten in vier Viertheile unterschieden werden: so sind das erste und dritte Viertheil gute [...] oder accentuirte Tactglieder, und das zweyte und vierte Viertheil sind schlimme [...] oder unaccentuirte Tactglieder. Werden die zwey Hauptnoten in acht Achttheile verkleinert: so sind das erste, dritte, fünfte und siebende Achttheil gute ec. Tactnoten, und das zweyte, vierte, sechste und achte Achttheil schlimme ec. Tactnoten.“

¹³ Mattheson gebraucht die lateinischen und die deutschen Termini in seinen Taktlehren nebeneinander.

¹⁴ Marpurg, *Kritische Briefe*, Bd. 1, S. 99.

„so folget daher, daß es nicht mehrere als zwei Hauptactarten [sic] geben kann, eine in Proportione aequali, und eine in Proportione dupla. Wir nennen die erste, weil sie aus einer geraden oder gleichen Anzahl von Hauptnoten besteht, eine gerade; die andere aber, weil sie aus einer ungeraden oder ungleichen Anzahl von Hauptnoten besteht, eine ungerade Tactart.“¹⁵

Mattheson definiert die Begriffe „gerade“ und „ungerade“ ganz anders – nicht über die Anzahl der „Hauptnoten“ pro Takt, sondern über das Verhältnis, in dem die beiden Teile des stets zweiteiligen Taktes zueinander stehen: Der gerade Takt hat zwei Teile von gleichem, der ungerade zwei Teile von ungleichem Umfang.¹⁶

Auf S. 101 der *Kritischen Briefe* spricht Marpur dann erstmals von „Haupttheilen“ des Taktes. Im Blick auf die Unterteilung der „Hauptnoten“ des Taktes in Glieder bemerkt er:

„Hiedurch entstehen Nebennoten, die, wenn die Haupt= oder Grundnoten eines Tacts so viele Haupttheile desselben sind, mit dem Nahmen von Tactgliedern, und in die Untereintheilung Tactnoten, bemerket werden.“¹⁷

Die Formulierung „wenn die Haupt= oder Grundnoten eines Tacts so viele Haupttheile desselben sind“ impliziert, dass „Hauptnote“ und „Haupttheil“ nicht dasselbe bedeuten: „Hauptnoten“ und „Haupttheile“ können zusammenfallen, müssen es aber nicht. Erstmals deutet sich hier die oben erwähnte vierstufige Unterteilung des Taktes an: Marpur ordnet die „Hauptnoten“ einer noch höheren Kategorie, dem „Haupttheil“, unter.¹⁸ Worin der Unterschied zwischen „Haupttheil“ und „Hauptnote“ besteht, wird klar, wenn er den ungeraden Takt näher definiert:

„Wie aus dem Vorhergehenden erhellet: so hat der gerade Tact nicht mehr als zween Haupttheile. Aber wie viele hat der ungerade Tact? Im Grunde drey, die aber für nicht mehr als zween Haupttheile gehalten und dem zu Folge gehandhabet werden können.“¹⁹

Marpur macht sich hier Matthesons Definition des ungeraden Taktes zu Eigen, der zwar drei Noten gleicher Geltung enthalten kann, deswegen aber doch nur aus zwei „Haupttheilen“ besteht. Sein „Haupttheil“, das wird nunmehr deutlich, entspricht Matthesons „pars“ oder „Theil“. Im Folgenden beschreibt Marpur den Unterschied zwischen geradem und ungeradem Takt in enger Anlehnung an Matthesons Definition:

„Wenn aber in dem geraden Tact die beyden Haupttheile [...] gleich sind: so sind selbige hingegen in dem ungeraden Tact [...] ungleich, man mag die zweyte Hauptnote mit zum Niederschlag, oder zum Aufschlage rechnen“.²⁰

Marpur überlagert seiner ersten, oben erwähnten Definition der beiden Hauptgattungen des Taktes demnach hier eine zweite.²¹ Insofern geht durch seine Abhand-

¹⁵ Ebd., vgl. auch Marpur, *Anleitung zum Clavierspielen*, S. 17: „Gerade ist der Tact, wenn er in gerade Theile unterschieden werden kann. Ungerade ist er, wenn er nicht in gerade Theile unterschieden werden kann.“ Vgl. auch S. 21 f. seine Definition der einfachen ungeraden Taktarten: „Jede dieser Tactarten wird in drey Theile unterschieden, wovon jeder entweder eine halbe [...] oder ein Viertheil, [...] oder ein Achttheil [...] enthalten kann.“

¹⁶ Johann Mattheson, *Critica Musica*, Bd. 1, Hamburg 1722, Nachdr. Amsterdam 1964, S. 32 f.: „In tempore binario simplici, wo der Tact zwey gleiche partes, und auch nur eben so viel membra hat/ist auf dem ersten derselben die thesis und der accent zugleich. [...] Was aber das tempus ternarium betrifft/hat solches zwey ungleiche Theile und drey membra, deren zwey erste ad thesin, und das letzte ad arsin gehören.“

¹⁷ Marpur, *Kritische Briefe*, Bd. 1, S. 101.

¹⁸ Das entgeht Maier, S. 119, der bezogen auf die Taktlehre in den *Kritischen Briefen* feststellt: „Der Begriff der ‚Hauptnoten‘ ist hier gleichbedeutend mit dem der ‚Haupttheile‘.“

¹⁹ Marpur, *Kritische Briefe*, Bd. 1, S. 102.

²⁰ Ebd.

²¹ Maier stellt es anders dar, S. 21 f.: „Diese Teile werden von Marpur erst nachträglich dem Niederschlag und Aufschlag zugeordnet, wobei allerdings nicht eindeutig zu erkennen ist, inwieweit damit auf die Schlagbewegung oder auf ein innermusikalisches Prinzip abgehoben wird.“ Er sieht in der Tatsache, dass Marpur die drei Teile erst

lung ein Konzeptionsbruch. Auf den ersten Seiten schreibt er noch seine alte, an den mehrteiligen Schlagfiguren orientierte Taktaufassung aus. Ab S. 101 folgt er Mattheson.

Seine Redefinition der Taktgattungen macht eine Unterscheidung von abstrakten „Haupttheilen“ und konkret erklingenden „Hauptnoten“ notwendig: Die drei „Hauptnoten“ des ungeraden Taktes müssen den beiden „Haupttheilen“ zugeordnet werden. Marpurgs Begriff „Hauptnote“ meint demnach dasselbe wie Matthesons „membrum“ oder „Glieder“. Beide Autoren bezeichnen mit diesen Begriffen die Schlagzeiten und die sie markierenden vorherrschenden Noten der Taktbewegung. Marpurgs „Tactglieder“, die die nächste Teilungsebene repräsentieren, entsprechen folglich nicht Matthesons „Gliedern“, sondern seinen „Gelencken“. Marpurgs „Tactnoten“ haben in der Systematik des älteren Theoretikers kein Gegenstück.²²

Mattheson	Marpurg, <i>Kritische Briefe</i>
Theil/pars	Haupttheil
Membrum/Glieder	Hauptnote
Articulus/Gelenck	Tactglied
	Tactnote

Hier enden die Gemeinsamkeiten zwischen Mattheson und Marpurgs dritter Taktlehre. Denn während Mattheson nicht müde wird zu betonen, dass alle Taktarten nur zwei Hauptteile haben, enthält Marpurgs System der Taktarten in den *Kritischen Briefen* neben zweiteiligen vierteilige Taktarten. Das erklärt sich daraus, dass Marpurg den Bestand der Taktarten aus seinen früheren, von der französischen Dirigiertradition beeinflussten Taktlehren im Wesentlichen übernimmt. Seine beiden ersten Taktlehren stimmen in ihrer Systematik der Taktarten weitgehend überein.²³ Die Systematik der Taktarten in der *Anleitung zum Clavierspielen* sieht wie folgt aus:²⁴

einfache gerade Taktarten:	Einfache ungerade Taktarten:	Zusammengesetzte gerade Taktarten:	zusammengesetzte ungerade Taktarten:
4/2	3/2	12/4	9/4
4/4	3/4	12/8	9/8
2/2	3/8	6/4	
2/4		6/8	

Als „einfach“ bezeichnet Marpurg hier alle Taktarten, die auf der ersten und auf der zweiten Teilungsebene durch zwei teilen, als „zusammengesetzt“ die, die auf der zweiten Teilungsebene durch drei teilen. In beiden Klassen gerader Taktarten stehen

nachträglich den zwei Hauptteilen zuordnet, weniger einen Einfluss des älteren Theoretikers denn einen Gegensatz zu ihm. Tatsächlich gelangt Marpurg zu einer anderen Zuordnung der zweiten Hauptnote als Mattheson: Für Mattheson gehört sie stets zur Thesis, für Marpurg bald zur Thesis, bald zur Arsis.

²² Auch Maier konstatiert, dass sich Matthesons und Marpurgs System der Unterteilungsgrade unterscheiden. Er legt seinem Vergleich jedoch Marpurgs zweite Taktlehre in der *Anleitung zum Clavierspielen* zugrunde. In ihr kennt Marpurg nur Taktteile und -glieder. Maier, S. 126: „Was bei Mattheson die Glieder des Taktes sind, bezeichnet Marpurg als Taktteile; wo Marpurg hingegen von Gliedern spricht, handelt es sich bei Mattheson nur um Gelenke.“

²³ Der einzige größere Unterschied zwischen ihnen besteht darin, dass Marpurg in seiner ersten Taktlehre 4/2- und 2/2-Takt nicht anführt.

²⁴ Marpurg, *Anleitung zum Clavierspielen*, S. 24.

zwei- und vierteilige Taktarten nebeneinander: Vierteilig sind einerseits 4/2- und 4/4-Takt und andererseits 12/4- und 12/8-Takt.

Diese vierteiligen Taktgattungen behält Marpur auch in den *Kritischen Briefen* bei. Dennoch strukturiert er seine Systematik hier völlig um:²⁵

einfache Taktarten		zusammengesetzte Taktarten		
reine Taktarten ²⁶	vermischte Taktarten ²⁷			
gerade Taktarten:	ungerade Taktarten:	vermischte Taktarten:	gerade Taktarten:	Vermischte ungerade Taktarten:
2/2	3/2	6/4	9/4	4/2 (aus 2/2)
2/4	3/4	6/8	9/8	4/4 (aus 2/4)
	3/8		9/16	6/2 (aus 3/2)
				6/4 (aus 3/4)
				6/8 (aus 3/8)
				12/4 (aus verm. 6/4)
				12/8 (aus verm. 6/4)

Die einfachen Taktarten seines früheren Systems bezeichnet er nun als reine, die zusammengesetzten als vermischte Taktarten.²⁸ Der Begriff „zusammengesetzt“ wird damit frei, und unter ihm fasst er nunmehr die vierteiligen Taktarten zusammen. Diese Umbenennung lag nahe, weil Marpur die Entstehung der zusammengesetzten Taktarten in den *Kritischen Briefen* dadurch erklärt, dass „zween einfache Tacte von eben derselben Art verbunden“,²⁹ mithin zu einem größeren Takt zusammengesetzt werden. Die vierteiligen Taktarten bilden in Marpurs dritter Taktlehre also eine eigene Klasse.

Matthesons System der Taktarten unterscheidet sich von jenem Marpurs erheblich. Es differenziert nur zwischen geraden und ungeraden Taktarten. Die Taktarten, die Marpur in den *Kritischen Briefen* als „vermischte“ bezeichnet, sind für Mattheson nur Untergattungen verschiedener gerader und ungerader Taktarten. 4/4- und 6/4-Takt sind nach seinem System derselben einfachen geraden Taktart zugeordnet, dem 2/2-Takt: Der 4/4-Takt entsteht aus ihm, wenn die Halben, die dessen „Theile“ bilden, in zwei „Glieder“, der 6/4-Takt, wenn sie in drei „Glieder“ unterteilt werden. Der 4/4-Takt ist demnach bei Mattheson dadurch definiert, dass nicht die Notenwerte der ersten, sondern der zweiten Teilung vorherrschen. Die Viertel sind „membra“, nicht „partes“. Mattheson bezeichnet Taktarten, in denen die „partes“ zugleich „membra“ (also vorherrschende Notenwerte) sind, als „simplices“, jene Taktarten, in denen die „Glieder“ die nächsttiefere Teilungsebene repräsentieren, als „compositae“.³⁰

Marpurs System in den *Kritischen Briefen* ordnet 4/4- und 6/4-Takt dagegen ganz verschiedenen Taktgattungen zu. Der 4/4-Takt gehört zu den zusammengesetzten, der 6/4-Takt zu den vermischten Taktarten. Wie kommt Marpur zu dieser von Mattheson abweichenden Einordnung des 4/4-Taktes? In der Forschung wurde gelegentlich die Meinung vertreten, dass er den 4/4-Takt deswegen als zusammengesetzt interpretiert,

²⁵ Marpurs Taktlehre dort enthält keine tabellarische Übersicht. Die hier abgedruckte Tabelle fasst Marpurs verbale Definitionen zusammen.

²⁶ Diese teilen auf allen Ebenen durch 2.

²⁷ Diese teilen auf der zweiten Ebene durch 3.

²⁸ Den Begriff „vermischte“ könnte er von Mattheson bezogen haben. Dieser schlägt im *Neueröffneten Orchestre*, Hamburg 1713, Nachdr. Hildesheim 1993, S. 78, vor, Taktarten, die auf der zweiten Ebene durch drei teilen, als „Tripla mixta“ zu bezeichnen. Dieser lateinische Begriff lehnt sich an Brossards „triple mixte“ an. Marpur könnte den Begriff auch direkt von Brossard übernommen haben; vgl. Maier, S. 37.

²⁹ Marpur, *Kritische Briefe*, Bd. 1, S. 107.

³⁰ Mattheson, *Critica Musica*, S. 33.

weil er sich am Akzentbild orientiert.³¹ Tatsächlich hat der 4/4-Takt für Marpurg zwei gute Taktteile. Das geht unter anderem daraus hervor, dass er ihn und andere zusammengesetzte Taktarten mit zusammengesetzten Versfüßen vergleicht.³² Bereits Maier hat jedoch klargestellt, dass Marpurg die Taktarten nicht an der Akzentverteilung, sondern an der Anzahl der Kadenzstellen pro Takt erkennt.³³ Maier folgert das aus Marpurgs Unterscheidung von einfachem und zusammengesetztem Takt: Als „einfach“ bezeichnet der Berliner Theoretiker jene Taktarten, die pro Takt nur einen Kadenzpunkt aufweisen, als „zusammengesetzt“ jene, in denen in einem Takt zwei Zeiten als Kadenzpunkte in Frage kommen:

„Das wesentliche Kennzeichen, wodurch ein einfacher Takt von einem zusammengesetzten unterschieden wird, ist, daß, da die männliche Cäsur allezeit auf einen guten Tacttheil fallen muß [...] folglich daselbst die Cäsur nirgends, als auf [...] den ersten Haupttheil des Tacts fallen kann. Hingegen sind in den zusammengesetzten Tactarten alle beyde guten Haupttheile der Cäsur fähig.“³⁴

Die Anzahl der Kadenzpunkte pro Takt wird für Marpurg demnach zu einem wesentlichen Kennzeichen der Taktart. Bei Mattheson spielt dieses Kriterium dagegen nur in einem Fall, bei der Unterscheidung von 3/8- und 9/8-Takt, eine Rolle. Seine geraden Taktarten kann man anhand dieses Merkmals nicht auseinander halten. Denn Kadenzzeiten können in ihnen sowohl auf die Thesis als auch auf die Arsis fallen. Das gilt, wenn man der entsprechenden Aussage Matthesons im *Vollkommenen Capellmeister* glauben darf,³⁵ sogar für den 2/2-Takt, in dem Thesis und Arsis seiner Definition nach von nur je einer Note ausgefüllt werden.

Doch weshalb orientiert sich Marpurg bei der Unterscheidung von einfachen und zusammengesetzten Taktarten nicht am Akzentbild? Die Erklärung liefert folgendes Zitat aus seiner in den *Kritischen Briefen* veröffentlichten Kompositionslehre mit dem Titel *Unterricht vom Vocalsatze*:³⁶

„Da sowohl der Zweyzeytheil als Vierviertheiltact in jedem Tactraume vier Viertheile enthält, [...] wie erkennt man da, wenn die Tactart unrichtig vorgezeichnet ist, [...] Ich weiß kein anders und geschwinders Mittel, als daß man Achtung giebt, wo in dem Stücke der männliche rhythmische Einschnitt hinfällt. Dieser muß, [...] in jedem Zweyzeytheil [...] in Thesis [...] fallen. Findet sich selbiger [...] auf dem dritten Viertheile; so ist solches ein Zeichen, daß das Stück im Vierviertheil, und nicht im Zweyzeytheiltacte ist.“³⁷

³¹ Schwindt-Gross, S. 210: „Marpurg [...] nimmt allein das Alternieren guter und schlechter Noten zum Ausgangspunkt seines Taktsystems.“

³² Marpurg, *Kritische Briefe*, Bd. 1, S. 107: „So wie es in der Dichtkunst einfache und zusammengesetzte Tonfüße giebt: so giebt es auch in der Musik einfache und zusammengesetzte Tactarten.“

³³ Maier, S. 97: „Marpurg teilt den Grundsatz von der übergeordneten Einheit des Taktes nur noch soweit, als er sich satztechnisch konkretisiert, nämlich in der Behandlung der Taktart hinsichtlich der Einschnitte.“

³⁴ Marpurg, *Kritische Briefe*, Bd. 1, S. 108.

³⁵ Johann Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, Nachdr. Kassel 1954, S. 147: „§. 90. Wieder diese Natur der Zeitmaasse einen Schluß, oder sonst einen mercklichen Fall und Absatz der Stimme anzubringen, ist [...] ein [...] Fehler [...] §. 91. Die Haupt=Ursache dieses [...] Uibelstandes entsteht in der melodischen Setz=Kunst wol am meisten daher, daß man den gewöhnlichen Vier=Viertel=Tact, mit dem, der nur zwey halbe erfordert, unvorsichtiglich vermischt. Jener hat augenscheinlich vier verschiedene Glieder, dieser aber nur zwey, welche in beiden Arten mehr nicht, als zween Theile austragen, einfolglich auch eben so viel Schlüsse oder Absätze in der Melodie zulassen, nemlich bey jedem Theile, nicht bey jedem Gliede, wenn ein Theil deren mehr hat, als zwey: denn in solchem Fall muß nur auf dem ersten und dritten, wo die Theile anheben, nicht aber auf dem zweiten und vierten, wo sie aufhören, abgesetzt werden.“

³⁶ 59. Brief – 70. Brief, Marpurg, *Kritische Briefe*, Bd. 1, S. 461–506; Bd. 2, S. 1–48.

³⁷ Marpurg, *Kritische Briefe*, Bd. 2, S. 23.

Aus diesem Zitat geht hervor, dass sich 2/2- und 4/4-Takt für Marpurg im Notenbild nicht unterscheiden müssen. In Stücken beider Taktarten können die Viertelnoten vorherrschen. Im 4/4-Takt sind sie allerdings „Haupttheile“, im 2/2-Takt dagegen „Tactglieder“. Aber woran soll der Hörer bzw. Spieler eines Tonstücks das erkennen? Das Tempo bietet keinen Anhaltspunkt, denn die Viertelnoten müssen im 2/2-Takt nach Marpurg nicht in allen Fällen schneller gespielt werden als im 4/4-Takt.³⁸ Im Akzentbild stimmt ein Stück im 2/2-Takt, in dem die Bewegung in Viertelnoten vor sich geht, mit einem Stück im 4/4-Takt ebenfalls überein. Das wäre anders, wenn Marpurg davon ausgehen würde, dass die Einteilung des Taktes in „Haupttheile“ die Akzente, die sich auf der Ebene der „Tactglieder“ ergeben, modifiziert. Dies zieht er jedoch nicht in Betracht. Er kennt nur gute und schlechte Taktteile. Das lässt sich folgender Stelle in den *Kritischen Briefen* entnehmen:

„Wenn im Zweyweytheiltact die zwey Hauptnoten in vier Viertheile unterschieden werden: so sind das erste und dritte Viertheil gute, anschlagende, ungerade oder accentuirte Tactglieder, und das zweyte und vierte Viertheil sind schlimme, durchgehende, gerade oder unaccentuirte Tactglieder.“³⁹

Auch Mattheson stellt sich die Akzentordnung im geraden Takt nicht anders vor. In der *Critica musica* schreibt er:

„Wird aber aus sothanem *tempore simplici* ein *compositum* [...] so daß ein anderer *rhythmus* zum Vorschein kommt/ und der Tact vier *membra* aufzuweisen hat/da bleibt es alsdann mit der *thesi* und *arsi* zwar/wie vorhin; allein/der *Accent* oder Anschlag fällt so wohl auf das dritte *membrum*, als auf das erste/dabey die andere und vierte Noten durchgehen.“⁴⁰

Die Zahl der Akzente im Takt hängt einzig von der Anzahl der Glieder ab. Mattheson scheint nicht anzunehmen, dass Thesis und Arsis eine Differenzierung jener Akzente bewirken, die sich auf der Ebene der zweiten oder gar dritten Teilung ergeben.⁴¹

Für Mattheson entstehen daraus, anders als für Marpurg, keine Probleme. Für ihn sind 4/4- und 2/2-Takt dadurch hinreichend unterschieden, dass im 2/2-Takt die Halben die Bewegung bestimmen, im 4/4-Takt dagegen die Viertelnoten. Er kann sich auf das Kriterium der vorherrschenden Notenwerte stützen, weil er ausschließlich zweiteilige Taktarten kennt: Für ihn ist klar, dass ein Takt, der von vier Vierteln ausgefüllt wird,

³⁸ Marpurg, *Kritische Briefe*, Bd. 1, S. 108, Anmerkung δ , besteht ausdrücklich darauf, dass in „fugirten Compositionen“ die Noten im 4/2- oder 2/2-Takt ihre Geltung behalten und betrachtet daher die Benennung dieser Taktarten „mit den Wörtern *Alla capella* oder *Alla breve*“ in solchen Compositionen als unrichtig. Im *Unterricht vom Vocalsatze* unterscheidet Marpurg, Bd. 2, S. 23 §. 71, einen „schweren Zweyweytheil“, in dem die Noten „nach der Zeit ihrer ordentlichen Geltung [...] gespielt werden“ von einem leichten, in dem sie „um die Hälfte geschwinder“ gespielt werden. Der „schwere Zweyweytheil“ entspricht demnach im Tempo dem 4/4-Takt.

³⁹ Ebd., Bd. 1, S. 101.

⁴⁰ Mattheson, *Critica Musica*, Bd. 1, S. 33.

⁴¹ Seidel ist gegenteiliger Ansicht. Er beruft sich auf eine in ihrem Sinn allerdings nicht ganz eindeutige Stelle in Matthesons Kommentar zu Nields „Variation des General-Basses“. Matthesons Bemerkung, dass die Noten im Sechsvierteltakt „ein ganz andern accent“ haben als im Dreivierteltakt, interpretiert er dahingehend, dass sich die Thesis-Arsis-Ordnung auf die Akzentordnung des Taktes auswirkt und zieht daraus Rückschlüsse auf das Akzentbild des 4/4-Takts: „die Akzentordnung eines 4/4-Taktes unterscheidet sich [für Mattheson] von dem bloßen Complex zweier 2/4-Takte.“ (Seidel, S. 61 u. 68). Maier, S. 116 f., hat Seidels Deutung der unklaren Stelle widersprochen und eine andere versucht: „Bei aller Vorsicht, die angesichts Matthesons ungenauer [...] Ausdrucksweise [...] geboten ist, kann festgestellt werden, dass Mattheson, wenn er die ‚Bewegung und Eintheilung‘ der beiden Taktarten miteinander vergleicht, [...] einem einzelnen 6/4-Takt nicht ein Paar von zwei 3/4-Takten gegenüberstellt – denn hier wäre die Einteilung der Noten ja identisch mit derjenigen im 6/4-Takt, nämlich 2 mal 3 –, sondern einen einzelnen ungeraden Takt.“ Schwindt-Gross, S. 208, diskutiert das Problem ebenfalls. Sie nimmt an, dass die Frage der Akzentstufung für Mattheson sekundär war, „da es [...] nicht seine Intention ist, konkrete Vortragsanweisungen zu liefern. Sein Erkenntnisinteresse gilt den Grundlagen der Komposition.“

einen 4/4-Takt darstellt. Dessen Viertelnoten sind für ihn fraglos „membra“, weil seine Systematik vierteilige Takte, in denen die Viertel „partes“ wären, nicht vorsieht. Marpurg nimmt dagegen zwei- und vierteilige Takte an. Damit verliert das Notenbild seine Aussagekraft: Die vier Viertel eines Taktes können „Haupttheile“ (4/4-Takt) oder „Tactglieder“ (2/2-Takt) sein.⁴²

Die Tatsache, dass sich das Akzentbild einer Taktart je nach den vorherrschenden Notenwerten ändert, erschwert Marpurg nicht nur die Unterscheidung von einfachen und zusammengesetzten, sondern auch von vermischten und zusammengesetzten Taktarten. Auch der vermischte 6/4-Takt unterscheidet sich von seinem zusammengesetzten Pendant im Akzentbild nur, wenn die Noten der ersten Teilung, also die punktierten Halben vorherrschen. Wenn diese in Viertel aufgelöst werden, erhalten erstes und viertes Viertel den gleichen Akzent. Das Akzentbild stimmt dann mit dem des aus zwei 3/4-Takten zusammengesetzten 6/4-Taktes überein.

Wieder verhilft nur das Kriterium der Kadenzpunkte zu einer zuverlässigen Bestimmung der Taktart. Zusammengesetzte und vermischte Taktarten, die im Akzentbild übereinstimmen können, lassen sich durch die Beachtung der Kadenzpunkte ebenso eindeutig voneinander unterscheiden wie die reinen und die zusammengesetzten Taktarten. Denn im vermischten 6/8-Takt sind Kadenzen nur auf jedem ersten Achtel möglich, im zusammengesetzten 6/8-Takt, der aus zwei 3/8-Takten besteht, dagegen auf dem ersten und vierten. Daher hebt Marpurg bei der Abgrenzung der vermischten von den zusammengesetzten Taktarten wie bei der Unterscheidung von 2/2- und 4/4-Takt ausschließlich auf die Kadenzpunkte ab:

„Der vermitteltst der Zusammensetzung aus dem Dreyviertheil entstehende Sechsviertheiltact ist auf keine Weise mit dem aus dem Zweyzweytheil entstehenden Sechsviertheiltact zu vermischen. Jener hat zween gute Tactheile, und ist also an zween Oertern einer männlichen Cäsur fähig, dieser aber hat nur Einen guten Tacttheil, und erlaubt also diese Cäsur nur an einem einzigen Orte.“⁴³

Im Kriterium der Kadenzpunkte findet Marpurg zugleich ein Mittel, die Ungewissheit über den Status der vorherrschenden Notenwerte zu beseitigen, die in seiner Taktlehre aus dem Nebeneinander von zwei- und vierteiligen Taktarten resultiert: Fallen in einer im 4/4-Takt gesetzten Komposition Kadenzen auf das dritte Viertel, dann zeigt das an, dass die Viertel den Stellenwert von „Haupttheilen“ haben. Fallen die Kadenzen dagegen ausschließlich auf die Takteins, dann liegt ein 2/2-Takt vor, in dem die Viertel die „Tactglieder“ darstellen. Auf die gleiche Weise lassen sich die Achtelnoten eines 6/8-Taktes entweder als „Tactglieder“ eines vermischten oder als „Hauptnoten“ eines zusammengesetzten 6/8-Taktes bestimmen.

⁴² Dass für Mattheson das Notenbild über die Taktart entscheidet, lässt sich aus seiner Definition des *Tempus binarium simplex* in der *Critica Musica* erschließen. Mattheson sagt dort (S. 33), dass im *Tempus binarium simplex* die Thesis-Arsis-Struktur des Taktes mit dem Akzentbild zusammenfällt: Der Takt hat nur einen „accent“ auf der Thesis und nur einen „Durchgang“ auf der Arsis. Das ist aber nur dann der Fall, wenn der Takt tatsächlich nur zwei Noten enthält: zwei Halbe im 2/2-Takt bzw. zwei Viertel im 2/4-Takt. Daher kann der Komponist nach Mattheson im *Tempus binarium simplex* „in einem jeden Tacte mehr nicht/als eine Ligatur/nemlich *in thesi*, machen.“ Sobald sich der Rhythmus ändert, d. h. also: sobald an der Stelle der zwei Halben bzw. der zwei Viertel kleinere Untertheilungswerte treten, entsteht eine andere Taktart: ein *tempus binarium compositum*, also etwa ein 4/4-, 6/4- oder 6/8-Takt – je nach Anzahl der die musikalische Bewegung tragenden „Glieder“.

⁴³ Marpurg, *Kritische Briefe*, Bd. 1, S. 121.

Aber diese Lösung des Problems der Taktartenerkennung erzeugt eine neue Schwierigkeit. Denn die zusammengesetzten Taktarten erscheinen als bloße Notationsvariante jener einfachen Taktarten, aus denen sie durch Zusammensetzung entstanden sind. Sie unterscheiden sich von ihnen einzig durch die Auslassung jedes zweiten Taktstrichs. Marpurg bezeichnet sie daher als „unwesentlich“:

„Zusammengesetzt sind alle diejenigen, worinnen mehr als Ein guter Tacttheil, und Ein schlimmer Tacttheil vorhanden ist. Diese letztern sind keine wesentliche Tactarten, sondern entstehen nur zufälliger Weise, wenn zween einfache Tacte von eben derselben Art verbunden, und in den Raum eines einzigen Tacts geschrieben werden.“⁴⁴

Von dieser Bewertung bis zur Forderung, die zusammengesetzten Taktarten abzuschaffen, ist es nur noch ein Schritt. Tatsächlich bemerkt Marpurg über den zusammengesetzten 6/4- und 6/8-Takt:

„Um die aus der Zusammensetzung zweer ungeraden Tactarten entspringenden 6/4 und 6/8 von denen aus einer geraden Tactart entstehenden 6/4 und 6/8 Tacten zu unterscheiden, nenne ich die erstern uneigentliche oder falsche, diese letztern aber eigentliche oder wahre 6/4 und 6/8 Tacte. Es wäre aber gut, daß die falschen abgeschafft würden.“⁴⁵

Es fällt auf, dass Marpurg den 4/4- und 4/2-Takt in seine Forderung nicht einschließt. Zweifellos war ihm bewusst, dass die Abschaffung des 4/4-Taktes gegen die gängige Notationspraxis nicht durchzusetzen war. Aber indem er alle zusammengesetzten Taktarten als „unwesentlich“ bezeichnet, stellt er indirekt auch die Existenzberechtigung des 4/4-Taktes in Frage. So weit war er in seiner zweiten Taktlehre in der *Anleitung zum Clavierspielen* noch nicht gegangen. Der Gedanke, dass sich 4/4- und 4/2-Takt von den entsprechenden zweizeitigen Taktarten lediglich durch die Auslassung jedes zweiten Taktstrichs unterscheiden, findet sich zwar bereits in dem älteren Text.⁴⁶ Er dient dort aber nur dazu, das Wesen der beiden vierteiligen Taktarten zu veranschaulichen. Diese beziehen ihre unverwechselbare Identität hier von der vierteiligen Schlagfigur. Erst dadurch, dass Marpurg in den *Kritischen Briefen* das Kriterium der Schlagbewegung weitgehend unberücksichtigt lässt – er erwähnt die zweiteilige Schlagbewegung wie gesagt nur beiläufig – und sich bei der Bestimmung der Taktarten stattdessen an der musikalischen Struktur orientiert, wird die Unterscheidung von einfachen und zusammengesetzten Taktarten für ihn zum Problem.

Die Annahme, der Gegensatz von Thesis und Arsis müsse sich in der musikalischen Struktur manifestieren, trennt Marpurgs dritte Taktlehre von allen Taktlehren Matthesons. Den gleichen Unterschied hat Seidel in seinem Vergleich der Takttheorien Matthesons und Sulzers herausgearbeitet.⁴⁷ Für Seidel resultiert diese unterschiedliche Beziehung zwischen Takt und musikalischer Struktur aus der gegensätzlichen Herleitung des Taktes durch *divisio* bzw. *progressio*. Marpurg konnte zwar Sulzers Takttheorie zur Zeit der Abfassung der *Kritischen Briefe* noch nicht kennen. Doch enthalten

⁴⁴ Ebd., S. 107.

⁴⁵ Ebd., S. 121.

⁴⁶ Hier bezeichnet Marpurg den 4/2-Takt als „nichts anders als einen zusammengezogenen Zweyzeytheiltact“ (Marpurg, *Anleitung zum Clavierspielen*, S. 19); Es fällt auf, dass er hier das Attribut „zusammengesetzt“ vermeidet, da es in dieser Taktlehre bereits in einer anderen Bedeutung verwendet wird.

⁴⁷ Seidel, S. 55: „Der Takt Matthesons definiert nicht die Eigenart der musikalischen Bewegung, die er faßt, er stellt nicht die Akzentordnung fest und bezeichnet nicht die mechanische Bewegung des Dirigierenden.“ Nach Sulzers Theorie hingegen „objektiviert sich Takt [...] in der Musik selbst.“ (Ebd., S. 90)

die ersten Seiten seiner dort abgedruckten Taktlehre, auf denen er Matthesons Postulat der Zweiteiligkeit aller Takte noch nicht folgt, eine Überlegung, die Sulzers Herleitung des Taktes aus der Schlagreihe im Kern vorwegnimmt:

„Die Erfahrung lehret, daß wenn zwei Noten von einer ähnlichen Gattung, z. E. zwei Viertelsnoten, obgleich in gleichem abgemeßnen Zeitraume, hinter einander gesungen werden, dennoch die eine etwas länger als die andere vom Gehör vernommen wird.“⁴⁸

Marpurgs Musiker verhält sich wie jener Sulzers. Er differenziert zwei gleich lange aufeinander folgende Töne metrisch. Wie eingangs dargelegt, ist diese Herleitung des Taktes aus der gleichförmigen Schlagreihe mit der Übernahme von Matthesons Lehrsatz von der Zweiteiligkeit aller Takte nicht zu vereinbaren. Der oben konstatierte Konzeptionsbruch in Marpurgs dritter Taktlehre greift demnach tiefer. Er betrifft nicht nur die Definition der Hauptgattungen des Taktes, sondern die theoretische Herleitung des Taktes: Anfangs lässt ihn Marpur aus der konkret erklingenden Tonfolge hervorgehen, später im Text macht er die Takteinteilung an der zweigliedrigen Taktierbewegung fest, die ein abstraktes Zeitmaß setzt.

Damit stellt sich die Frage nach Marpurgs Motiv, den mit seinem Taktbegriff eigentlich nicht zu vereinbarenden Lehrsatz von der Zweiteiligkeit aller Takte aufzugreifen. Die Antwort muss notwendig hypothetisch bleiben: Vielleicht sah Marpur in Matthesons Insistieren auf der Zweiteiligkeit aller Takte einen Ausweg aus dem Problem der zusammengesetzten Taktarten. Matthesons Taktauffassung schien seine Forderung nach Abschaffung wenigstens einiger „unwesentlicher“ vierteiliger Taktarten zu bestätigen. Dass Marpur Matthesons Lehrsatz von der Zweiteiligkeit aller Takte aufgreift, belegt zugleich, dass er in den *Kritischen Briefen* weit davon entfernt ist, die Addition als eigenes, der Division entgegengesetztes Herleitungsverfahren der Taktstruktur zu etablieren.⁴⁹ Die vierteiligen Taktarten sind seiner dritten Taktlehre zufolge keine Taktarten eigenen Rechts, denn sie verstoßen gegen eine Grundeigenschaft des Taktes, seine Zweiteiligkeit.

3. Marpurgs Einfluss auf Kochs Taktlehre im „Versuch einer Anleitung zur Composition“

Bereits in der Einleitung seiner Taktlehre, die die theoretische Grundlegung seines Taktbegriffs enthält, stützt sich Koch nicht ausschließlich auf Sulzers Artikel „Rhythmus“ in der *Allgemeinen Theorie*, sondern daneben auch auf Marpurgs dritte Taktlehre in den *Kritischen Briefen*. In seiner Definition des Taktes lehnt er sich an Marpur an. Wenn er den Takt als „abgemessene Bewegung der melodischen Tonfolge“ beschreibt, durch die in einem „bestimmten Zeitraum [...] solche Töne hörbar gemacht werden, die ein bestimmtes Verhältniß der Dauer unter einander haben“,⁵⁰ dann paraphrasiert er

⁴⁸ Marpur, *Kritische Briefe*, Bd. 1, S. 99.

⁴⁹ Diese These vertritt Schwindt-Gross, S. 210 f.: „Da Marpur den musikalischen Takt als Äquivalent nicht zum ganzen Vers, sondern nur zum poetischen Fuß versteht, also von kleinen rhythmischen Zellen ausgeht, muß er den 4/4-Takt als Zusammensetzung zweier in sich abgeschlossener 2/4-Takte interpretieren. [...] Erst nach einer sprachlich unlogischen Definition [in der *Anleitung zum Clavierspielen*], die den 4/4-Takt [...] als einfachen [...] Takt klassifiziert, macht Marpur in den kritischen Briefen über die Tonkunst auch den terminologischen Schritt zur Definition der zusammengesetzten als Addition kleinerer Takte.“

⁵⁰ Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Bd. 2, S. 270.

damit die knappere Definition, die Marpurg zu Beginn seiner Taktlehre in den *Kritischen Briefen* gibt:

„Das Wort Tact hat zweyerley Bedeutung. In der einen, nach welcher man sagt, daß ein Stück in diesem oder jenen Tact componirt sey, bezeichnet es, wie viele Noten von einer ähnlichen Gattung in einem gewissen Zeitraume gemacht werden sollen.“⁵¹

Noch enger schließt sich Koch an Marpurg an, wenn er drei Seiten später von der Beobachtung berichtet, dass wir Töne von gleicher Dauer beim Hören unwillkürlich metrisch gewichten. Seine Formulierung stimmt mit der oben zitierten Marpurgs fast wörtlich überein:

„Wenn die Theoristen die innere Verschiedenheit der Theile des Tactes zeigen wollen, pflegen sie zu sagen. Die Erfahrung lehre uns, daß, wenn zwey Töne von gleicher Dauer nach einander gesungen oder gespielt würden, dennoch einer derselben von dem Gehöre länger (das heißt eigentlich, mit mehr Nachdruck) vernommen würde, und daß daher einer derselben mehr innern Werth äussere als der andere.“⁵²

Da Marpurgs Überlegung Sulzers theoretische Herleitung des Taktes vorwegnimmt, lag es für Koch nur nahe, die Formulierungen beider Autoren in seinem Text zu verknüpfen. Seine redaktionelle Entscheidung, sich bei der theoretischen Grundlegung seines Taktbegriffs auf beide Quellen zu stützen, ist also wohlbegründet.

Sulzer führt die Neigung, gleichförmige Schlagfolgen metrisch zu differenzieren, auf das elementare Bedürfnis des Menschen, das allzu Gleichförmige durch Mannigfaltigkeit interessant zu machen, zurück. Dahinter steht seine Erklärung des ästhetischen Vergnügens als innere seelische Aktivität, die am stärksten durch Objekte angeregt wird, die das Wahrnehmungsvermögen weder durch ein Zuviel an Gleichförmigkeit unter noch durch ein Zuviel an Abwechslung überfordern.⁵³ Koch macht sich diesen Erklärungsansatz Sulzers zu Eigen, betont aber noch stärker als dieser das Moment der inneren Aktivität des wahrnehmenden Subjekts, wenn er feststellt:

„Die erste Ursache warum er [i. e. der Tonkünstler] dieses auch mit Vorsatz nicht bewerkstelligen kann [gemeint ist der völlig gleichförmige Vortrag einer Reihe rhythmisch gleicher Noten], scheint mir nicht sowohl in dem, schon an Tactbewegung gewöhnten Gefühle des Tonkünstlers, sondern hauptsächlich in der Natur unserer Sinnen und unserer Vorstellungskraft enthalten zu seyn.“⁵⁴

Im Folgenden demonstriert er, wie sich das Bedürfnis der Vorstellungskraft, gleichförmige Ereignisfolgen zu strukturieren, auf die Musik auswirkt, indem er eine Reihe gleicher Notenwerte in Takte verschiedenen Umfangs einteilt. Mit dieser Überlegung leitet er zur Beschreibung der inneren Ordnung des Taktes über. Diese ist für ihn stets zweigliedrig. Koch hat diese Sichtweise der Taktstruktur aus Marpurgs dritter Taktlehre in den *Kritischen Briefen* übernommen. Das belegt seine Beschreibung des ungeraden Taktes im „Zweyten Absatz“ im ersten Kapitel seiner Taktlehre („Von der einfachen ungeraden Tactart“). Sie gleicht der in Marpurgs dritter Taktlehre auffallend. Wie Marpurg beschreibt Koch den ungeraden Takt zunächst als dreiteilig, nimmt diese

⁵¹ Marpurg, *Kritische Briefe*, Bd. 1, S. 98 f.

⁵² Koch, *Versuch*, Bd. 2, S. 273.

⁵³ Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Bd. 4, Leipzig ²1779, S. 50, erwähnt diesen Kernsatz seiner Ästhetik im Rhythmusartikel ausdrücklich: „Daß Einförmigkeit mit Abwechslung und Mannichfaltigkeit verbunden Wolgefallen erweke, können wir hier als bekannt voraussetzen.“

⁵⁴ Koch, *Versuch*, Bd. 2, S. 277 f.

Definition dann jedoch zurück, indem er die drei Teile den „beyden Haupttheile[n] des Tactes, nemlich Thesis und Arsis“ zuordnet.⁵⁵ Bereits in der Einleitung seiner Taktlehre definiert Koch den ungeraden Takt ganz ähnlich:

„Sollen verschiedene Noten von gleicher Gattung, oder verschiedene Töne von gleicher Dauer zu einem Tacte verbunden werden, so muß die Anzahl dieser Noten oder Töne unter einem Gesichtspuncte vereinigt seyn, das heißt, der erste dieser Töne muß den Ruhepunct der Vorstellung, oder den Abtheilungspunct derselben enthalten; und weil dieser Ton als Abtheilungston einen gewissen Nachdruck in der Vorstellung enthält, welcher in den Vortrag übergeht; so ist daher dieser erste Ton des Tactes oder die erste Note innerlich lang. Diese innerlich lange Note macht also den ersten wesentlichen Theil eines Tactes aus. Die zweyte Note, oder (wenn die Vorstellung noch eine dritte damit vereinigt) die zweyte und dritte sind unter dem Abtheilungspuncte der ersten begriffen, das ist, mit der ersten unter einem Gesichtspuncte vereinigt, und weil auf diese kein Abtheilungspunct fällt, [...] so sind sie innerlich kurz [...]; und dieser innerlich kurze Ton, (oder, wenn die Vorstellung noch einen dritten damit vereinigt hat, alle beyde innerlich kurze Töne zusammen) machen den zweyten wesentlichen Theil des Tactes aus.“⁵⁶

Aus diesem Zitat wird ersichtlich, weshalb sich für Koch die Forderung nach der Zweiteiligkeit aller Takte ohne weiteres mit Sulzers Herleitung des Taktes aus der Schlagfolge vereinbaren lässt. Sulzers Ableitung zufolge ist zwar der einzelne Schlag das Primäre, die Gruppierung der Schläge zu Takten das Sekundäre. Doch in Kochs Augen ändert dies nichts daran, dass der Takt, wenn er sich in der Vorstellung des Hörers erst einmal herausgebildet hat, gleichwohl als Einheit erlebt wird. Die Noten, die das Taktgewicht tragen, haben als „Ruhepuncte“ gliedernde Wirkung und teilen die Schlagreihe in Gruppen. Die innere Einheit der Gruppe wird dadurch gewährleistet, dass die „innerlich lange“ oder schwere Note als Haupt-„Gesichtspunct“ erscheint, dem sich die „innerlich kurze“ Note unterordnet. Die prinzipielle Zweiteiligkeit aller Takte ergibt sich für Koch aus dem übergeordneten Gegensatz zwischen den metrischen Qualitäten „innerlich lang“ und „innerlich kurz“, bzw. betont und unbetont: Die betonte Schlagzeit repräsentiert den guten Taktteil, die unbetonte Schlagzeit – es können auch zwei sein – den schlechten.

Diese Überlegung fundiert die zweiteilige Ordnung des Taktes aus der erklingenden Struktur heraus neu. Sie beseitigt somit den inneren Widerspruch in Marpurgs dritter Taktlehre, in der die theoretische Herleitung des Taktes aus der Schlagfolge und der Lehrsatz von der Zweiteiligkeit aller Takte noch unvermittelt nebeneinander stehen.

Koch macht sich nicht nur Marpurgs Lehrsatz von der Zweiteiligkeit aller Takte zu Eigen, sondern auch dessen Annahme, dass sich die innere Gliederung des Taktes in der musikalischen Struktur konkretisieren muss. Daher gelangt er folgerichtig zu derselben negativen Bewertung der vierteiligen Taktarten. Takte, die zwei schwere Hauptteile und dementsprechend zwei Kadenzstellen enthalten, sieht er wie Marpurg nur als aus zwei einfachen Takten zusammengesetzte Doppeltakte an.

Das Verfahren, die Taktart aus der Gliederungsstruktur herauszulesen, hat Koch gegenüber Marpurgs knappen Bemerkungen erheblich verfeinert. Anders als jener zieht er nicht nur die Kadenzpunkte, sondern das gesamte Gliederungsprofil der Melodie heran, um die Taktart zu bestimmen. Sein analytisches Vorgehen lässt sich am besten seiner Erklärung der Parenthese entnehmen.

⁵⁵ Ebd., S. 313.

⁵⁶ Ebd., S. 282 f.

Koch unterscheidet im dritten Band des *Versuchs* zwei Arten dieses „melodischen Verlängerungsmittels“. Die erste besteht darin, „daß man [...] zwischen die Glieder eines Satzes einen vollständigen melodischen Theil einschaltet, welcher eigentlich erst nach dem ganzen vollständigen ersten Satze folgen sollte.“⁵⁷ Die zweite Art der Parenthese liegt vor, wenn „man [...] in einem Tonstücke, welches in einer zusammengesetzten Tactart gesetzt ist, solche melodische Theile einschaltet, die eine einfache Tonart zum Grunde haben.“⁵⁸

224 IV. Abschn. 3. Kap. Von dem Gebr.

Tactart, in welcher das Tonstück gesetzt ist, nemlich der Vierteltact; daher muß bey der rithmischen Vergleichung der Sätze, jeder dieser Tacte doppelt gezählt werden. Mit dem sechsten Tacte aber ist ein Satz eingeschaltet worden, der den Zwanzwinteltact zum Grunde hat, und der mit seiner Wiederholung bis zum dreizehnten Tacte dauert, mit welchem die einfache Tactart wieder eintritt. Unser Gefühl überzeugt uns, daß der mit dem sechsten Tacte eintretende Satz ein solcher ist, der aus geradzähligen Gliedern besteht, und der als ein Satz von vier Tacten auf uns wirkt. Wollte man aber nun, weil er mitten in einem Tonstücke vorkommt, welches in einer zusammengesetzten Tactart gesetzt ist, so wie vorher jeden Tact doppelt zählen; so würde man den vollkommenen Einschnitt im siebenten Tacte für einen ungeraden Einschnitt, und den ganzen Satz bis zum Absatze für einen Siebener, und also für einen ungeradzähligen melodischen Theil halten.

Allegro.



der melodischen Verlängerungsmittel. 225

etc.

Kochs Anleit. 1. Compos. 3. Th. §. 72.

Das Beispiel, das Koch bringt, beginnt mit zwei erweiterten Sätzen in der zusammengesetzten Taktart des 4/4-Takts. Gemäß der schon von Marpur vertretenen Ansicht, dass der zusammengesetzte Takt nur eine Notationsvariante des einfachen Taktes darstellt, ermittelt Koch den Taktumfang dieser Sätze, indem er halbe statt ganze Takte zählt. Die beiden Sätze, deren Schluss er mit dem graphischen Symbol eines leeren Quadrates markiert, umfassen demnach jeweils sechs einfache Takte. Mit dem in Takt 6 beginnenden Satz ändert Koch jedoch seine Zählweise. Nunmehr zählt er ganze Takte.

⁵⁷ Koch, *Versuch*, Bd. 3, S. 223.

⁵⁸ Ebd.

Dass dieser Wechsel notwendig wird, erkennt er an der Gliederungsstruktur der Sätze vor und nach dem latenten Taktwechsel: Die Sätze vor dem Taktwechsel umfassen, wenn man den notierten 4/4-Takt als Zählleinheit nimmt, jeweils drei Takte. Der in Takt 6 beginnende Satz erhält umgekehrt einen ungeraden Umfang von sieben Takten, wenn man den Takt als zusammengesetzt interpretiert und halbe Takte zählt. Ergeben sich bei der Taktzählung solche ungeraden Taktumfänge, dann ist das nach Koch ein Indiz dafür, dass man die falsche Taktart zugrunde gelegt hat. Um reguläre, geradzahlige Taktumfänge zu erhalten, muss man vor Takt 6 halbe, nach Takt 6 ganze Takte zählen.

Auch die Stellung der weiblichen Endung im Takt gibt Aufschluss über die vorliegende Taktart. Erstreckt sich die weibliche Endung über das Ende des Takts hinaus, dann ist das ein Hinweis darauf, dass man zu kleine Takte angenommen hat.⁵⁹ Fällt eine Zäsur auf die dritte Zählzeit eines vierzeitigen Taktes, ist das dagegen ein Zeichen, dass man halbe Takte zählen muss, dass also eine zusammengesetzte Taktart vorliegt.

Beide von Koch empfohlene Hilfsmittel zur Taktbestimmung belegen, dass dieser Theoretiker die Taktart aus der melodischen Struktur bestimmt, nicht aus der Akzentordnung der vorherrschenden Hauptnoten.

Man betrachte daraufhin noch einmal sein Notenbeispiel für die zweite Art der Parenthese: In den vorherrschenden Notenwerten unterscheiden sich die Sätze vor und nach Takt 6 kaum. Viertel und Achtel dominieren im Notenbild sowohl in den im 2/4- als auch in den im 4/4-Takt stehenden Sätzen. Den entscheidenden Anhaltspunkt für die Taktartbestimmung liefert die Gliederung der Melodie. Die Sätze, die nach Koch im aus 2/4-Takten zusammengesetzten 4/4-Takt stehen, sind merklich kleingliedriger als der in Takt 6 beginnende Satz. Koch sagt nicht ausdrücklich, woran er das erkennt. Aber es sind die typischen weiblichen Endungen, die sowohl die kürzesten, von ihm als „Einschnitte“ bezeichneten, als auch die längeren, von ihm „Absätze“ genannten Einheiten abschließen. Der gewöhnliche „enge“ (d. h. nicht erweiterte) „Satz“ umfasst nach Koch immer vier Takte, der Einschnitt zwei. Im ersten Satz unseres Beispiels endet ein solcher Einschnitt jedoch bereits auf der dritten Zählzeit des ersten Taktes. Weibliche Endung und Pause zeigen es an. Der Einschnitt füllt demnach gerade einen Takt aus. Er müsste normalerweise durch einen ebenso langen zweiten Teil zu einem „Absatz“ ergänzt werden. Stattdessen besteht der folgende Abschnitt, dessen Schluss mit dem Absatzsymbol markiert ist, nochmals aus zwei eintaktigen Gliedern, die allerdings stärker zusammenhängen.

Die Wiederholung rhythmischer Motive am Beginn des zweiten Satzes gliedert noch kürzere, halbtaktige Einheiten ab. Koch bezeichnet sie als „unvollkommene Einschnitte“. Im Fall des vorliegenden Notenbeispiels wird die aus zwei unvollkommenen Einschnitten bestehende Sinneinheit nochmals wiederholt – ein typisches Mittel der Satzerweiterung. Ein weiteres eintaktiges Glied führt in die Absatzformel.

Ganz anders die Binnengliederung des in Takt 6 beginnenden Satzes: Der Einschnitt erreicht seine Endung erst auf der Eins des zweiten, der Absatz die seine auf der Eins des vierten Taktes. Beide Glieder des Absatzes umfassen also zwei Takte. Auch die rhythmischen Muster lassen erkennen, dass hier eine Gliederung in zweitaktige

⁵⁹ Vgl. Koch, *Versuch*, Bd. 2, S. 397 f.

Einheiten vorliegt. Die Länge von Einschnitt und Absatz entspricht der von Koch definierten Norm: zwei bzw. vier Takte.

Kochs Taktzählung geht demnach letztlich vom Modell des viertaktigen, „engen“ Satzes aus. Er zählt stets so, dass die an ihrem typischen zweigliedrigen Profil erkennbare Sinneinheit vier Takte umfasst. Bestätigt die Taktstrichsetzung den viertaktigen Umfang, dann liegt eine einfache Taktart vor. Zeichnet sich das Gliederungsmuster des zweiteiligen Satzes dagegen bereits innerhalb einer zweitaktigen Einheit ab, dann ist das nach Koch ein Beweis dafür, dass hier halbe Takte gezählt werden müssen.

Bezieht man sich nicht auf Kochs theoretische Herleitung des Taktes, sondern auf sein Verfahren der Taktartbestimmung, dann erscheint die These nicht ganz abwegig, dass für ihn weder der Takt, noch der einzelne Schlag, sondern der viertaktige Satz die primäre Einheit darstellt. Die einzelnen Takte sind für ihn selbst bereits Teile eines noch größeren Ganzen.⁶⁰ Kochs analytische Bestimmung der Taktart stellt insofern die Autonomie des Taktes, die er auf die oben geschilderte Art neu begründen möchte, wieder in Frage.

Der Widerspruch zwischen seiner theoretischen Herleitung des Taktes und seinem analytischen Verfahren der Taktartbestimmung greift noch weiter. Kochs theoretische Begründung der Takteinheit setzt den Takt *de facto* mit dem metrischen Fuß gleich. Sie berücksichtigt nicht, dass im Takt statt den Werten der ersten Teilung auch jene der zweiten und dritten vorherrschen können, der Takt somit in mehrere kleine metrische Füße zerfallen kann. In jenem Takt, den Koch nicht als 4/4- sondern als 2/2-Takt ansehen möchte, ist genau dies der Fall. Da die Viertelnoten die Bewegung tragen, enthält er zwei schwere und zwei leichte Zeiten. Zäsuren fallen in ihm jedoch nur auf die erste schwere Zeit. Akzentverteilung und Verteilung der Kadenzpunkte kommen nicht zur Deckung. Kochs Neubegründung der Takteinheit lässt offen, ob sie mit jenen „Ruhpunkten“, die zum einigenden Haupt„gesichtspunct“ des Taktes werden, nur die Takteins meint, auf die die Zäsur fällt, oder auch jene akzentuierten Hauptnoten, die durch die Unterteilung von Thesis und Arsis im Innern des Taktes entstehen. Da sie Kadenzpunkt und Hauptakzent gleichsetzt, müsste aus ihr eigentlich folgen, dass die dritte Zählzeit im 4/4-Takt nur einen Nebenakzent erhält, der sich dem „Gesichtspunct“ des Hauptakzents auf der Takteins unterordnet. Doch Kochs Auffassung des 4/4-Takts als Notationsvariante des 2/4-Takts beweist, dass er mit dieser Möglichkeit gerade nicht rechnet.

⁶⁰ Auch Schwindt-Gross stellt einen Bezug zwischen Kochs Taktauffassung und seiner Periodenlehre her. Nach ihrer Deutung besteht die Entsprechung zwischen Takt- und Periodenlehre Kochs jedoch darin, dass Koch sowohl auf der Ebene des Takts wie der musikalischen Form kleine Elemente zu größeren Einheiten zusammenfügt. Seine Methode der Taktartbestimmung erweckt aber den Eindruck, dass er, von der primären Einheit des viertaktigen Satzes ausgehend, die nächst kleineren und die nächst größeren Einheiten durch unterschiedliche Verfahren gewinnt: den Takt durch Division, die Periode durch Addition.

4. Schluss

Auch Kochs Taktlehre weist somit manche Ungereimtheiten auf. Dennoch verdient sie als Versuch, auf der Grundlage von Sulzers Taktaufassung die Einheit des Taktes neu zu begründen, Beachtung. Sulzer selbst ist dies nicht überzeugend gelungen. Das hat bereits Seidel erkannt: Nach Sulzers Überlegungen im Artikel „Rhythmus“ in der *Allgemeinen Theorie* kommt dem Kontinuum der Schlagreihe mehr Realität zu als der sie gliedernden Unterteilung in Takte.⁶¹ Kochs These, dass wir die leichten Takteile unter den schweren subsumieren und den metrischen Fuß als Einheit empfinden, begegnet dieser Gefährdung der Takteinheit. Zugleich vermag sie den Widerspruch zwischen der Herleitung des Taktes aus der Schlagreihe und dem Lehrsatz von der Zweiteiligkeit aller Takte, unter dem Marpurgs dritte Taktlehre leidet, zu beheben.

Die Folgen, die aus dem Wandel der Taktaufassung im 18. Jahrhundert resultieren, sind also weniger weitreichend, als Seidel und Schwindt-Gross in ihren Darstellungen annehmen. Marpurg, und noch entschiedener Koch, versuchen, wesentliche Bestandteile des alten Taktbegriffes zu bewahren: die Vorstellung vom Takt als einer Einheit und die Gliederung aller Takte in Thesis und Arsis. Sie erreichen dieses Ziel freilich nur durch eine Umdeutung und Neubegründung beider Momente.

⁶¹ Seidel, S. 91: „Es wäre [...] falsch, die rhythmisierte Reihe als Summe selbständiger Takte zu verstehen oder anzunehmen, die Reihe werde durch die Takte in autonome Portionen zerschnitten.“

Pianistisches oder kompositorisches Exerzitium? Anmerkungen zu zwei späten Klavieretüden von Claude Debussy und Aleksandr Skrjabin

von Jürgen Brauner, Erlangen

I

Seit Beginn des 19. Jahrhunderts bezeichnet man als Etüde gemeinhin ein Musikstück, „das zur Bewältigung eines bestimmten spieltechnischen Problems geschrieben ist“,¹ wobei Begriffe wie „Studie“, „Übung“ oder „Exercice“ mitunter in gleicher Bedeutung verwendet werden. Zu unterscheiden ist die Etüde von der bloßen Fingerübung, bei der das Training einer bestimmten Spielfigur nicht einer schlüssigen kompositorischen Form unterliegt, sondern offen angelegt und gleichsam ins Unendliche reproduzierbar ist.²

Als Urbild der Gattung gelten in pianistischer Hinsicht Johann Baptist Cramers 1804 erschienenen *Études pour le pianoforte en 42 exercices dans les différents tons* [...], die zusammen mit 42 weiteren Etüden (1810) einen Teil seiner *Großen praktischen Pianoforte-Schule* darstellen.³ Die pädagogische Zielsetzung ist klar: Steigerung der manuellen Fertigkeit anhand ausgewählter spieltechnischer Aufgaben sowie Schulung des Vortragsvermögens und der klanglichen Differenzierungsfähigkeit, all das eingebettet in eine kompositorisch stringente und ansprechende Form. Dieser von Cramer entworfene Prototyp prägt die Etüdenliteratur des 19. Jahrhunderts nachhaltig, wobei sich, vergrößernd gesagt, zwei unterschiedliche Entwicklungsstränge herausbilden: Während Carl Czerny, Muzio Clementi oder Daniel Steibelt vorwiegend Beiträge zu den instruktiven, didaktisch motivierten Etüden liefern, schreiben Frédéric Chopin, Robert Schumann oder Franz Liszt Konzertstücke, die pianistisch wesentlich individueller und innovativer gestaltet sind, sich häufig nicht mehr auf ein spezielles manuelles oder vortragstechnisches Problem beschränken, sondern in die Sphäre allgemeiner Virtuosität oder des Phantasie- und Charakterstücks vordringen.⁴ Die Problemstellung bleibt aber prinzipiell gleich: Schulung oder effektvolle Demonstration spieltechnischen Vermögens in einem formal eng begrenzten Rahmen. Dieser Aspekt dominiert bis hin zu Sergej Rachmaninow und dem frühen Skrjabin.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wird eine Tendenz erkennbar, den Begriff der Etüde – analog zu den grundlegenden kompositorischen Innovationen dieser Zeit – zu erweitern und nicht mehr primär von einer manuellen, sondern von einer kompositionstechnischen Aufgabenstellung auszugehen oder zumindest beides gleichberechtigt mit-

¹ RiemannL, Sachteil, Mainz 1967, S. 266.

² Auch die 51 *Übungen für Klavier* von Johannes Brahms fallen in diese Kategorie. Zur Unterscheidung von Übung und Etüde vgl. Walter Georgii, *Klaviermusik*, Zürich 1976, S. 248.

³ Auf Johann Baptist Cramers Etüdenwerk folgte nur wenig später eine ähnliche Sammlung von Daniel Steibelt (op. 78, 1805). Der Begriff der Klavieretüde findet sich erstmals bei Anton Reicha (1801: *Études ou exercices pour le pianoforte dirigées d'une manière nouvelle* op. 30). Vgl. Thomas Menrath, Artikel „Etüde“, in: *MGG*₂, Sachteil 3, Kassel 1995, Sp. 199–207, hier Sp. 203.

⁴ Dies gilt vor allem für die Etüden Franz Liszts; vgl. dazu Georgii, *Klaviermusik*, S. 361.

einander zu kombinieren. Das bloße Training des Spielapparates und das Moment virtuoser Selbstdarstellung als auslösende Faktoren für die Entstehung einer Etüde scheinen an Bedeutung zu verlieren, während der kompositorische Anreiz, sich einer speziellen, oftmals sehr entlegenen strukturellen Beschränkung zu unterwerfen, an Bedeutung gewinnt.

Diese umfassendere Sichtweise ist nicht neu und findet sich im weitesten Sinne bereits bei Johann Sebastian Bach, der in seiner Vorrede zu den *Inventionen*, die ja als Übungsmaterial für den Unterrichtsgebrauch verfasst wurden, ausdrücklich darauf hinweist, dass die Stücke nicht nur der Schulung des polyphonen und kantablen Spiels dienen, sondern auch einen „starcken Vorschmack von der *Composition*“⁵ vermitteln sollen. Der Terminus „Klavierübung“, den Bach für sein vierteiliges klavieristisches Spätwerk wählt, dürfte sich weniger auf den didaktisch-manuellen Aspekt beziehen als vielmehr auf die Demonstration kompositorischer Kunstfertigkeit anhand exemplarisch ausgewählter Gattungen und Stile.

Auch Robert Schumann fasst den mit der Etüde eng verwandten Begriff der „Studie“ im Sinne einer primär kompositorischen Aufgabenstellung auf: Die *Studien für Pedalflügel* op. 56 aus dem Jahre 1845 sind kunstvolle kontrapunktische Arbeiten und bilden die Ergebnisse seiner intensiven Auseinandersetzung mit der Polyphonie Bachs. In den *Studien nach Capricen von Paganini* op. 3 (1832) verbindet sich größte spieltechnische Finesse mit der kompositorisch anspruchsvollen Aufgabe, genuine Violinmusik adäquat auf das Klavier zu übertragen. Schumann selbst sprach von einer „herkulisch[en]“⁶ Arbeit und einem „theoretische[n] Examen“, da die „Harmonien oft dunkel u. mehrdeutig“⁷ seien.

Im 20. Jahrhundert schließlich stößt man immer häufiger auf Etüden mit „Studiencharakter“ im schumannschen Sinne: Der rein spieltechnische Aspekt wird sekundär und geht in einer kompositorischen Aufgabenstellung auf. Der Zweck einer Etüde erschöpft sich jetzt nicht mehr allein in dem Erwerb und der virtuoson Präsentation manueller Fertigkeiten, sondern erstreckt sich vor allem darauf, ein spezielles kompositorisches Problem in konzentrierter, gleichsam unverwässerter Form zu bearbeiten. Dabei spielt die Idee des Innovativen und Experimentellen – weniger im Bereich der Spieltechnik als vielmehr im Hinblick auf die kompositorische Auslotung neuartiger rhythmisch-metrischer, klanglicher und harmonischer Möglichkeiten – eine besondere Rolle.⁸ Dieser Bedeutungswandel besagt jedoch nicht, dass die Stücke nun manuell leichter zu bewältigen wären oder ihren etüdenhaften Charakter verlören. Im Gegenteil:

⁵ Titelseite des Autographs der zwei- und dreistimmigen Inventionen, in: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, hrsg. von Werner Neumann u. Hans-Joachim Schulze (= Bach-Dokumente 1), Kassel 1963, Dokument Nr. 153.

⁶ Brief an Friedrich Wieck vom 8. Juni 1832, in: *Jugendbriefe von Robert Schumann*, hrsg. von Clara Schumann, Leipzig 21886, S. 181.

⁷ Brief an Castelli vom 6. Dezember 1832, in: Wolfgang Boetticher, *Robert Schumann in seinen Schriften und Briefen*, Berlin 1942, S. 65. In diesem Zusammenhang zu nennen sind auch die *Paganini-Variationen* op. 35 von Johannes Brahms, die von ihm im Untertitel ausdrücklich als „Studien“ bezeichnet wurden.

⁸ Vgl. dazu auch Klaus Wolters, *Handbuch der Klaviermusik zu zwei Händen*, Zürich 1985, S. 83, sowie Markus Bandur, Art. „Etüde“, in: *HmT* 1989, S. 10. Bandur schreibt, dass sich die Tendenz, den Begriff „Etüde“ für „ein PRODUKT KOMPOSITORISCHER EXPERIMENTE“ heranzuziehen, zum ersten Mal in Igor' Stravinskij's Pianola-Studie (*Ma-drid. Étude*) aus dem Jahre 1917 zeige.

Die virtuose Lösung des kompositorischen Problems korrespondiert mit der virtuoson Forderung an den Pianisten.

Zwei annähernd zeitgleich entstandene, stilistisch aber gegensätzliche Werke, in denen sich diese Tendenz wohl zum ersten Mal deutlich widerspiegelt, mögen das oben Gesagte veranschaulichen und seien nachfolgend genauer erläutert. Es handelt sich um Skrjamins *Nonen-Etüde* op. 65 Nr. 1 aus dem Jahre 1912 und um Debussys 1915 entstandene Etüde *pour les Quartes*. Beides sind Spätwerke, denen jeweils ein Intervall als Konstruktionsbasis dient, das in solcher Häufung vorher noch nicht aufgetreten ist.⁹ Es scheint, als wollten beide Komponisten über das Medium der Etüde zeigen, was trotz dieser strukturellen Beschränkung nicht nur spieltechnisch, sondern insbesondere auch kompositorisch machbar ist. Die Stücke zeigen aber noch mehr: Sie geben stilistisch gegensätzliche Antworten auf die Frage, wie man zu einer neuen Ordnung des Tonmaterials kommt, wenn die funktional-harmonischen Fesseln gesprengt sind. Beide Intervalle sperren sich, vor allem wenn sie zum Strukturprinzip werden, gegen den traditionellen Begriff der Dur-Moll-Tonalität. Beide Komponisten bieten unterschiedliche Lösungsmöglichkeiten an.

II

Im Winter 1914/15 war Debussy mit der Neuausgabe der Etüden Chopins für den Verlag Durand beschäftigt, und so dürfte dieses unmittelbare Vorbild auch der Auslöser für die Komposition einer eigenen Etüdensammlung gewesen sein, die im Sommer 1915 innerhalb von nur anderthalb Monaten entstand.¹⁰ Wenngleich Debussy stilistisch und spieltechnisch weit über Chopin hinausgeht, stehen beide Sammlungen doch in einer gemeinsamen Tradition: Die Etüden sind zum Dutzend zusammengefasst, und es werden spezielle manuelle Phänomene wie z. B. Arpeggien-, Terzen- und Oktavenspiel auf einem hohen pianistischen Niveau behandelt. Wie aus dem Briefwechsel mit Durand hervorgeht, war Debussy stolz auf die enormen Schwierigkeiten seiner Etüden, mit denen man „hübsche Rekorde aufstellen“ könne. Im Gegensatz zu Chopin, wo eine bestimmte Bewegungsform oftmals das gesamte Stück über weitgehend unverändert beibehalten wird – so etwa in op. 10 Nr. 1 oder op. 25 Nr. 12 –, ersinnt Debussy eine Fülle von Varianten, als ob er sämtliche Möglichkeiten, innerhalb der eng gesteckten Grenzen mit dem kompositorischen Material umzugehen, ausschöpfen wollte.¹¹ In einem Brief an Jacques Durand heißt es: „In jedem Falle lassen diese Etüden eine anstrengende Technik nicht merken, unter den Blumen der Harmonie [...]“¹². Der Anreiz, einer spieltechnischen Vorgabe kompositorisch größtmögliche Vielfalt abzurin-

⁹ Ob Schönbergs einige Jahre vorher entstandene *Kammersymphonie* op. 9 (1906) stärker vom Intervall der Quarte durchdrungen ist, mag dahingestellt bleiben.

¹⁰ Edward Lockspeiser, *Debussy*, New York 1949, S. 160; Debussy widmete seine Sammlung dem Gedenken Chopins.

¹¹ Man vergleiche z. B. die beiden Oktavenetüden, wo der Unterschied in der Materialbehandlung deutlich wird: Chopin hält in den Eckteilen bis auf wenige Ausnahmen das Prinzip der unisono verlaufenden Doppeloktaven bei, während Debussy diese im 19. Jahrhundert überstrapazierte Spielform kompositorisch äußerst facettenreich einsetzt und neu interpretiert.

¹² Brief vom 12. August 1915, in: *Claude Debussy. Dokumente seines Lebens und Schaffens*, hrsg. von Hans Rutz, München 1954, S. 160.

gen, gewinnt hier einen Eigenwert und drängt den romantischen Typus des ausschließlich brillanten Virtuosenstücks zurück.¹³

Die kompositorische Neuartigkeit und Kühnheit speziell der dritten Etüde *pour les Quartes* hebt Debussy seinem Verleger Durand gegenüber ausdrücklich hervor: „Die anderen [Etüden] beschäftigen sich mit besonderen Zusammenklängen, unter anderem mit den Quarten, worin Sie Nicht-Gehörtes finden werden, dennoch werden sich Ihre Ohren gut an diese ‘Kuriositäten’ gewöhnen“.¹⁴ Bereits die Wahl der Quarte als konstitutives Spielintervall erscheint im Vergleich zu den flankierenden Etüden *pour les Tierces* und *pour les Sixtes* neuartig und gewagt. Doch nicht nur im Rahmen der Etüden selbst nimmt dieses Stück eine Sonderstellung ein. In nur wenigen anderen Kompositionen dürfte sich Debussy so konsequent und strukturell genau geplant von überkommenen harmonischen und klanglichen Vorstellungen gelöst haben wie hier. Zwar ist eine zunehmende Auflösung und Verschleierung der traditionellen Funktionsharmonik – ohne sie dabei jemals ganz aufzugeben – im Allgemeinen für Debussys Werke der mittleren und späten Schaffenszeit charakteristisch,¹⁵ doch bleibt dort grundsätzlich das Prinzip der Terzschichtung gewahrt. Hier dagegen führt die spiel- und kompositionstechnische Vorgabe der Quarte zwangsläufig zu neuartigen klanglichen Lösungen. Sowohl in der Horizontalen wie auch in der Vertikalen durchdringt dieses Intervall die kompositorische Struktur. Wenngleich längere, ausschließlich aus Quarten zusammengesetzte Melodieverläufe fehlen,¹⁶ ist sie melodisch doch ständig präsent. Vier Erscheinungsformen lassen sich hier prinzipiell unterscheiden:

- Die Quarte dominiert, wird aber mit anderen Intervallen kombiniert, so zum Beispiel in Takt 1 mit der Sekunde, in den Takten 26–28 mit einer Folge von Vorschlagsnoten oder in den *pp*-volubile-Passagen am Schluss im Wechsel mit Sekunden und Terzen (T. 80 ff.).
- Die Quarte wird umspielt, ohne direkt zu entstehen, z. B. in den *Stretto*-Einwürfen (T. 7 ff., T. 37 ff.):

Notenbeispiel 1



¹³ Nach eigener Aussage hegte Debussy mit der Sammlung weder pädagogische noch konzertante Absichten, sondern schrieb sie nur „für sich selbst“. Auch auf Fingersätze verzichtete er. Siehe dazu seine Vorbemerkungen zur Ausgabe der Etüden.

¹⁴ Brief vom 28. August 1915, in: *Debussy. Dokumente*, S. 161.

¹⁵ Was die Harmonik von Debussys Klavierwerken anbelangt, wird in der *Suite pour le piano* ein deutlicher Einschnitt erkennbar, der in den folgenden Werken (*Estampes*, *Images*, *Préludes*, *Études*) zu einer Aufgabe der „funktionale[n] Harmonik zugunsten einer Klangharmonik“ führt, „die an funktionslose Farbklänge und absolute Klanglichkeit reicht“ (in: Ilse Storb, *Untersuchungen zur Auflösung der funktionalen Harmonik in den Klavierwerken von Claude Debussy*, Diss. Köln 1971, S. 121 ff.).

¹⁶ Vgl. dagegen Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9, deren Hauptthema auf einer längeren aufsteigenden Quartensfolge beruht.

- Die Quarte fungiert als eine Art Ostinato, der eine zusätzliche melodische Schicht beiträgt (T. 34–36, T. 53–63).
- Motive oder Melodieabschnitte bewegen sich im Ambitus einer Quarte oder ihres Vielfachen:

Notenbeispiel 2



T.4-5 (Verlauf der jeweils höchsten Stimme)



T.16-18



T.26-28



T.34-36

Der vertikal-harmonische Bereich ist wesentlich stärker von der Quarte beeinflusst. Ähnlich den Aliquot-Stimmen oder Mixturen bei der Orgel versieht Debussy fast alle wichtigen melodischen Verläufe mit einer Quartkoppel. Hier muss man zwei Verwendungsformen grundsätzlich unterscheiden:¹⁷ Werden ausschließlich reine Quartan benutz, so z. B. in den pentatonischen Passagen des Beginns (T. 1–2) oder in den Stretto-Einwürfen (T. 7–12, T. 37–42), kann man von „realen Mixturen“ sprechen. Als „modulierende Mixturen“ lassen sich dagegen Passagen bezeichnen, in denen ein willkürlicher Wechsel von reinen, verminderten oder übermäßigen Quartan erfolgt. Exemplarisch in dieser Hinsicht ist der Verlauf der beiden Oberstimmen in Takt 22, wo jeweils zwei übermäßige und verminderte Quartan alternieren, oder in den Takten 46–48 („sempre animando“), wo alle drei Arten der Quarte in vergleichsweise ungeordneter Form auftreten. Beide Mixturen-Typen beherrschen das Satz-bild, wobei der zuerst genannte überwiegt.¹⁸

¹⁷ Terminologie in Anlehnung an Diether de la Motte, *Harmonielehre*, Kassel 1976, S. 255–258.

¹⁸ Nur einmal findet man eine Stelle, in der die reine Quarte, ohne dass Akzidentien gesetzt würden, zu einer übermäßigen wird. Eine solche „tonale Mixturen“ entsteht zu Beginn des Mittelteils innerhalb eines ausgedehnten Ges-Dur-Feldes (T. 33, Zählzeit 1).

Unbegleitete Quartgänge sind selten. Sieht man vom Eröffnungstakt der Etüde ab, markieren sie nur die Anfänge der Stretto-Einwürfe (T. 7, 10, 37, 40), die sich aber schon bald in mehrfach geschichtete Quartan auffächern und so zum Stillstand kommen:

T. 8/9: *C-F-b-es'* T. 11/12: *des'-ges'-c''-f'''-B-Es*
 T. 38/39: *'B-Es-as-des'* T. 41/42: *Des-Ges-ces'-fes'-b''-es'''*

Normalerweise sind die Mixturen in mehrstimmige, sehr variabel gestaltete Verläufe integriert: In den Takten 13–17 beispielsweise wird eine langsam geführte Unterstimme von schnelleren Quartmixturen kontrapunktiert (vgl. auch T. 29 ff.). Häufiger sind Passagen mit Quartmixturen und einer melodisch selbstständigen, aber rhythmisch analog verlaufenden Unterstimme, die oftmals noch mit einem Orgelpunkt unterlegt ist (vgl. T. 22, T. 32–36). Stellenweise entstehen Folgen parallel verschobener Sext- oder Quartsextakkorde (T. 2–6, 44–48, 75/76), denen gelegentlich noch eine stützende Bass-Stimme beigelegt wird (T. 47–48). Zu Beginn des Stückes läuft diese in Quartan parallel mit, so dass sich kurzzeitig eine Überlappung von Sext- und Quartsextakkorden ergibt (T. 3–6). Abgesehen davon werden in der ersten Hälfte der Etüde noch nicht konsequent längere Quartverläufe übereinandergeschichtet, was jedoch nicht ausschließt, dass sich stellenweise, wie z. B. in den Stretto-Einwürfen, drei- oder mehrstimmige Quartanakkorde bilden. In der Regel ist die Oberstimme mit einer Quartmixturen versehen und in ein variables vielstimmiges Geflecht integriert.

Erst in der zweiten Hälfte der Etüde (T. 29 ff.) verdichtet sich das Geschehen derart, dass es zu einer Überlagerung mehrerer autonomer Quartstrukturen kommt. Im marschartigen Abschluss des Mittelteils (T. 49 ff.) verteilen sich diese zeitweise auf drei Ebenen: Das harmonische Gerüst besteht aus vierstimmigen Quartschichtungen, die in enger Lage gebündelt werden. Faltet man sie auseinander, so ergibt sich folgendes Bild:

Notenbeispiel 3

Der melodische Verlauf wird zunächst von einem burlesken Quartanmotiv im Bass bestimmt (T. 49–52). Wenn sich das Geschehen von Takt 53 an allmählich zuspitzt („poco a poco accel. e cresc.“), wechselt das Motiv in den Diskant, unterlegt von einem Quartan-Ostinato im Bass, der aus grifftechnischen Gründen gelegentlich unterbrochen wird (vgl. T. 55 ff.). Schließlich kommt eine dritte Ebene ins Spiel, die den pentatonischen Bereich repräsentiert: kaskadenartig fallende Quartanpassagen, die im

Verlauf des Mittelteils immer breiteren Raum einnehmen und mit dem Staccato-Marschmotiv alternieren.

Notenbeispiel 4



T.53-54

Im Schlussteil der Etüde (T. 65 ff.) wird die Quarte am konsequentesten strukturbildend eingesetzt. Sowohl der harmonische Hintergrund als auch der motivische Vordergrund sind vollständig von der Quarte durchdrungen, was bereits der erste optische Eindruck unmissverständlich klarmacht:

Notenbeispiel 5¹⁹

Tempo I

65

legg.

m.d. dolce sost.

p

più p

71

Calmato

pp

con tristezza

p

77

Più lento e perdendo

pp volubile

m.g.

più pp

m.g.

81

estinto

¹⁹ Aus Debussy, *Douze études*, hrsg. von Eberhardt Klemm (= Klavierwerke 5), Leipzig 1970.

Ähnlich wie in der Marschepisode bilden wieder vierstimmige Quartenaakkorde den Klanghintergrund, vor dem jetzt reminiszenzartig nochmals bedeutsame motivische Versatzstücke aufscheinen.²⁰ Die Quarten werden jedoch nicht mehr in einem relativ engen Bereich akkordisch verdichtet, sondern zunächst zu einem weitmaschigen Klangband in tiefer Lage verknüpft, bis sie sich schließlich von Takt 77 an zu einem noch weiter gespannten Klangrahmen auseinanderfalten, der die motivischen Reflexe im Mittelbereich umschließt.

Es stellt sich nun die Frage, welche Rolle der traditionelle Begriff der Funktionsharmonik in einer derart extrem von der Quarte durchdrungenen Komposition noch zu spielen vermag. Gleichzeitig ist zu fragen, wie Debussy trotz der strukturellen Fesseln, die er sich mit der Beschränkung auf dieses Intervall auferlegt, kompositorische Vielfalt und einen formalen Spannungsbogen erzeugt.

Die Tatsache, dass Debussy die Komposition mit wechselnden Generalvorzeichnungen strukturiert, lässt bereits erahnen, dass er die Dur-Moll-Tonalität nicht gänzlich aufgibt, sondern von Zeit zu Zeit tonale Fixpunkte schafft, um diese aber sofort wieder zu verschleiern und in Frage zu stellen. Die Grundtonart, sofern man von einer solchen noch sprechen kann, ist *F*-dur, und die formalen Hauptteile werden nicht zuletzt durch den Wechsel der Generalvorzeichnung markiert:

Teil I (T. 1–28) *F*-Dur: improvisatorisch-kontemplativ; motivisch und rhythmisch suchend, sich erst allmählich zu festen Gestalten verdichtend

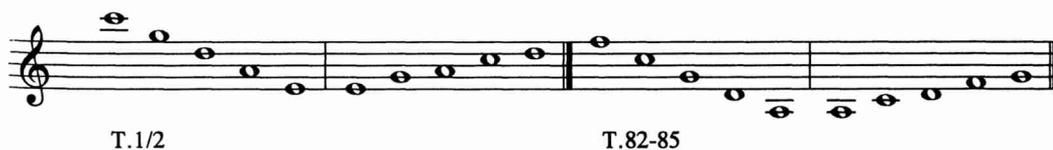
Teil II (T. 29–64) – *Ges*-Dur/*Ces*-Dur-Bereich: rhythmisch und motivisch gefestigter und belebter („Ballabile e grazioso“)

– ab Takt 49 keine Vorzeichnung mehr; Marschepisode, sich allmählich zu einem Höhepunkt steigernd, dann rasch wieder abflauend

Teil III (T. 65–85) *F*-Dur: improvisatorisch-kontemplativ, reminiszenzartige Wiederkehr charakteristischer Motive, sich allmählich verlierend

Es ist bezeichnend, dass Debussy weder in *F*-Dur beginnt noch in *F*-Dur schließt, sondern stattdessen mit pentatonischen Feldern, die das Geschehen harmonisch in der Schwebe halten. Darüber hinaus passen sie ausgezeichnet in das strukturelle Gesamtkonzept der Komposition, da halbtöne pentatonische Leitern normalerweise aus einer Schichtung von vier Quinten oder – komplementär gerechnet – vier Quarten entstehen:

Notenbeispiel 6



Auch im Verlauf der Etüde, so zum Beispiel in den Stretto-Einwürfen (T. 7–9, 37–39) und in den 32stel-Kaskaden des Mittelteils (T. 50), schaffen pentatonische Passagen immer wieder klangliche Orientierungspunkte und formale Bezüge. Gelegentlich sind

²⁰ Die drei wichtigsten seien hier kurz erwähnt: T. 65 ff. (Oberstimme) bezieht sich auf das Stretto-Motiv (vgl. z. B. T. 7), ab T. 74 erscheinen Fragmente des Mittelteil-Anfangsmotivs (vgl. T. 29 ff.), im Diskant unterbrochen von Anklängen an die einstimmige Überleitungspassage (vgl. T. 75/76 mit T. 26–28).

auch kürzere Melodieabschnitte pentatonisch geprägt (z. B. T. 23/24 und T. 65 ff. im Diskant).

Nicht zuletzt aufgrund des pentatonisch gefärbten Beginns entsteht der Eindruck, als kristallisiere sich die Grundtonart im improvisatorisch und zerklüftet wirkenden ersten Hauptteil erst allmählich heraus. In Takt 7, nachdem zuvor die Erwartung mit zwei dissonanten Quartenaakkorden gespannt worden ist, scheint erstmalig *F*-Dur erreicht (das *Stretto* beginnt mit den Tönen *c*"-*f*"'), doch eröffnet dieser Klang lediglich einen neuen pentatonischen Bereich. Wenig später (T. 13 ff.: in Tempo I) kündigt sich im Bass *F*-Dur an, während sich die beiden in Quartan geführten Oberstimmen aber in einem widersprechenden, kaum zu definierenden harmonischen Rahmen bewegen. Plötzlich öffnet sich dann das Geschehen sehr vehement und deutlich über eine plagale Kadenz in reines *F*-Dur (T. 18: ff., „*Risoluto un poco stretto*“), wird aber sofort wieder über dem Orgelpunkt *C* harmonisch unklar gemacht, um schließlich in Takt 24/25 in eine ähnliche, aber wesentlich verhaltenere und verklausuliertere *F*-Dur-Schlusswendung einzumünden:

Notenbeispiel 7

Notenbeispiel 7 zeigt die musikalische Notation für Takte 18/19. Die Notation ist in zwei Stimmen (Treble und Bass) für Klavier (Piano) dargestellt. Die Takte sind in 6/8 Taktart geschrieben. In Takt 18 beginnt die rechte Hand mit einer *f* (forte) dynamischen Markierung und spielt eine Serie von Achteln, die in eine Triade von Achteln übergehen. In Takt 19 wird die Dynamik auf *ff* (fortissimo) gesteigert, gefolgt von einer Triade von Achteln. Die linke Hand spielt in Takt 18 einen ruhigen Basslauf, der in Takt 19 durch eine Triade von Achteln verstärkt wird.

Notenbeispiel 7 zeigt die musikalische Notation für Takte 24/25. Die Notation ist in zwei Stimmen (Treble und Bass) für Klavier (Piano) dargestellt. Die Takte sind in 6/8 Taktart geschrieben. In Takt 24 beginnt die rechte Hand mit einer *p* (piano) dynamischen Markierung und spielt eine Serie von Achteln, die in eine Triade von Achteln übergehen. In Takt 25 wird die Dynamik auf *pp* (pianissimo) gesenkt, gefolgt von einer Triade von Achteln. Die linke Hand spielt in Takt 24 einen ruhigen Basslauf, der in Takt 25 durch eine Triade von Achteln verstärkt wird.

Entsprechend der Tonalität, die lange in der Schwebel bleibt und gewissermaßen erst zu sich selbst finden muss, wirkt auch die melodische Entwicklung zunächst zerklüftet und unentschlossen, scheinbar ziellos schweifend. Bei genauerer Betrachtung werden jedoch durchaus motivische Bezüge, Analogien und – im weitesten Sinne – Entwicklungslinien sichtbar. Es scheint eine Art freier assoziativer Logik zu walten, die ein weitmaschiges Beziehungsnetz entstehen lässt (vgl. dazu Notenbeispiel 8) und darüber hinaus im Verlauf des ersten Teils zu melodisch griffigeren Gestalten führt, welche sich im Schlussteil der Komposition (T. 65 ff.) gleichsam wieder dematerialisieren werden.

Notenbeispiel 8

The image displays ten musical fragments from piano etudes by Debussy and Scriabin, arranged in two columns. Each fragment is labeled with its measure range and includes specific performance markings.

- T. 1/2:** Treble clef, 6/8 time. Features a melodic line with a slur and a bracket labeled 'a' under the first two measures, and a bracket labeled 'b' over the last two measures.
- T. 4:** Treble clef. Features a melodic line with a slur and a bracket above it.
- T. 7/8:** Treble clef. Features a melodic line with slurs and brackets, and a '6' marking above the first two measures.
- T. 13:** Treble clef. Features a melodic line with a slur and a bracket, and a '3' marking above the final measure.
- T. 14/15:** Treble clef. Features a melodic line with slurs and brackets, and a '13' marking below the final measure.
- T. 16/17:** Treble clef. Features a melodic line with slurs and brackets.
- T. 18:** Treble clef. Features a melodic line with slurs and brackets, and a '3' marking above the final measure.
- T. 20/21:** Treble clef. Features a melodic line with slurs and brackets, and '3' markings below the final two measures.
- T. 24/25:** Treble clef. Features a melodic line with slurs and brackets, and a '3' marking above the final measure.
- T. 29/30:** Bass clef. Features a melodic line with slurs and brackets, and a '3' marking below the final measure.

So nimmt die unscheinbar-zerfließende Melodie, mit der das Stück anhebt, in doppelter Hinsicht Einfluss auf das Folgende (Notenbeispiel 8, S. 263): Zum einen entsteht aus ihrem Beginn (a) das prägnante, den weiteren Verlauf gliedernde Stretto-Motiv (T. 7 ff., T. 37 ff.), zum anderen geben vor allem die zwei Terzfälle (b), mit denen die Melodie ausschwingt, den Anstoß zu einem längeren motivischen Entwicklungsprozess, der in der plagalen *F*-Dur-Wendung kulminiert (T. 18) und den Beginn des zweiten Hauptteils melodisch vorbereitet (vgl. T. 24/25 und schließlich T. 29 ff.).

Der tänzerische Mittelteil („Ballabile e grazioso“), der in der oben bereits erwähnten Marschepisode seinen Höhepunkt findet, wirkt bündiger und weniger rhapsodisch als der erste. Zunächst bildet der Ton *Ces* einen Fixpunkt, sowohl als Ziel kadenzartiger Wendungen (T. 32, 36, 44) als auch in Form von Orgelpunkten (T. 30, 34/35). Im Gegensatz zum ersten Hauptteil ist dieses tonale Zentrum von Anfang an präsent. Auch motivisch erscheint der Beginn des zweiten Teils gefestigter. Er basiert auf einer weitergesponnenen Variante des Motivs aus Takt 18 (vgl. Notenbeispiel 8). Ab Takt 49 fällt die Generalvorzeichnung weg, was nicht zuletzt aus der harmonischen Struktur dieser Stelle resultiert: Nirgendwo sonst in dem Stück werden mehrere autonome Quartstrukturen so eng miteinander verwoben und entstehen so scharfe Dissonanzreibungen wie hier (vgl. z. B. T. 51–53). Ein tonales Zentrum im herkömmlichen Sinne gibt es nicht mehr. Lediglich das schreitende Quarten-Ostinato im Bass fungiert als rhythmisch-melodische Klammer.

Mit der *F*-Dur-Generalvorzeichnung, die den Beginn des Schlussteils markiert (T. 65 ff.), scheint sich der Kreis wieder zu schließen, doch im Gegensatz zum ersten Teil, der ja noch auf *F* endet, bleibt Debussy hier die Grundtonart schuldig: zu sehr ist der Satz von der Quarte dominiert. Man erahnt *F*-Dur zwar immer wieder, sei es in Form eines tiefen *F* als Grundton (T. 65, 68, 72/73) oder in Form eines umgekehrten *F*-Dur-Tonika-Dreiklangs am Schluss (T. 82 ff.), doch sind diese Klänge infolge beigefügter Quarten harmonisch nicht mehr eindeutig zu orten. So erweisen sich die Töne des abschließenden Dreiklangs lediglich als Teil eines harmonisch unbestimmten pentatonischen Feldes (vgl. Notenbeispiel 6), wobei ein *Tenuto-es* eine raffinierte zusätzliche Klangnuance erzeugt. Der letzte Ton – ein kurzes *C* im Bass – wirkt programmatisch: Debussy spart den möglichen Grundton *F* aus und macht damit deutlich, dass ein tonaler Fixpunkt im herkömmlichen Sinne eigentlich nicht mehr besteht. Analog dazu kehrt sich im Schlussteil auch die melodische Entwicklung um und wandelt sich in einen Zerfallsprozess, der den vorbeiziehenden Motiven den Charakter immer schwächer werdender und sich allmählich verflüchtiger Lichtreflexe verleiht.

III

Skrjabins nur wenige Jahre früher entstandenen *Drei Etüden* op. 65 (1911–12) – seine letzten Werke dieser Art – repräsentieren einen gänzlich anderen, aber nicht weniger bemerkenswerten Ansatzpunkt. Sie basieren auf seinem um 1910 entwickelten Verfahren, einer Komposition ein melodisch wie harmonisch verbindliches „Klangzentrum“ zugrunde zu legen.²¹ Prototypisch in dieser Hinsicht ist der berühmte „Mystische Akkord“ aus dem Orchesterwerk *Prométhée. Le poème du feu* op. 60 (1910), der auf

einer Schichtung von fünf Quarten beruht.²² Neben dieser systembedingten Determination des musikalischen Materials besitzt jede der drei Etüden ein bestimmtes Intervall als spieltechnische Konstruktionsbasis, das – wird es in solcher Ausschließlichkeit verwendet – ungewöhnlich ist: None, Septime und Quinte. Skrjabin selbst weist in einem Brief an den Musikkritiker und Komponisten Leonid Sabaneev im Juni 1912 auf die Gewagtheit dieser drei Stücke hin: „Ich gebe Dir nun Bescheid über eine Sache, die für mich erfreulich ist, für Dich vielleicht ohne Interesse, und sehr schmerzhaft für alle Verteidiger des klassischen Glaubens: ein Komponist, den Du kennst, hat drei Etüden geschrieben! In Quinten (Entsetzen!), in Nonen (wie pervers!) und ... in großen Septimen (das letzte Sakrileg!?). Was wird die Welt sagen ...?“²³ Das Verhältnis zwischen der None als spieltechnischer Vorgabe und Skrjamins von der Quarte geprägtem Kompositionssystem wird im Folgenden anhand der *Etüde* op. 65 Nr. 1 genauer untersucht.²⁴

Grundlegend für die *Etüde* ist eine Ganztonleiter (x), die auch transponiert erscheint (y), so dass das chromatische Total ausgeschöpft wird.²⁵ Beide Skalen resultieren aus einer regelmäßigen Schichtung von übermäßigen und verminderten Quarten, die die vertikal-harmonische Struktur beherrschen (x1, y1):

Notenbeispiel 9

The image shows a musical staff with a treble clef. It contains two scales and two chords. Scale x is a whole-tone scale starting on C: C, D, E, F#, G, A, B, C. Scale y is a whole-tone scale starting on C#: C#, D#, E, F, G, A, B, C#. Chord x1 is a triad of C, E, G. Chord y1 is a triad of C#, E, G. The scales are labeled 'x' and 'y' below them, and the chords are labeled 'x1' and 'y1' below them.

Die Struktur dieses Quartenakkords, der in der zweiten Form (y1) lediglich chromatisch verschoben ist, erinnert an den „Mystischen Akkord“. Dieser enthält allerdings, geht man vom Ton c aus, zwei reine Quarten anstatt einer verminderten und einer übermäßigen, was aus der Erniedrigung des *a* zum *as* resultiert (vgl. Notenbeispiel 9, Akkordstruktur x1). Skrjabin vermischt die beiden Klangfelder x und y nicht, sondern wechselt mehr oder weniger schnell zwischen ihnen ab, so dass ein zusätzliches Spannungsmoment entsteht.

Ist die *Etüde* in ihrer inneren Struktur von Quartenschichtungen geprägt, so erscheint dagegen rein äußerlich die große None als das konstitutive Intervall. In der

²¹ Zum Begriff „Klangzentrum“ vgl. Zofja Lissa, „Geschichtliche Vorform der Zwölftontechnik“, in: *AMI* 7 (1935), S. 15–21. Vgl. auch die Diskussion dieses Begriffs bei Gottfried Eberle, *Zwischen Tonalität und Atonalität. Studien zur Harmonik Alexander Skrjamins* (= Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 14), München 1978, S. 49–56.

²² Als frühestes Werk, das die Klangzentrentechnik etabliert, gilt das *Albumblatt* op. 58 für Klavier; vgl. Eberle, S. 56.

²³ Zit. nach Sigfried Schibli, *Alexander Skrjabin und seine Musik. Grenzüberschreitungen eines prometheischen Geistes*, München 1983, S. 89.

²⁴ Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Analyse der *Septimen-Etüde* op. 65 Nr. 2 bei Eberle, S. 86–89.

²⁵ Die Eckteile von Debussys *Prélude Voiles*, das ungefähr zur gleichen Zeit entstanden ist (1910), beruhen ebenfalls auf einer Ganztonleiter. Debussy verwendet aber nur eine der beiden möglichen Varianten (B-C-D-E-Fis-Gis) und versieht das Stück mit einem tonalen Zentrum, das durch den Orgelpunkt *B* markiert wird. Zudem ist die vertikale Struktur der Komposition nicht von Quartenschichtungen, sondern von Großterzverbindungen geprägt.

rechten Spielhand wird sie ununterbrochen gefordert, was den Pianisten vor nicht unwesentliche manuelle Probleme stellt. Links jedoch besitzt sie keinerlei Bedeutung: Dort dominieren die Quartstrukturen der Materialfelder x1 und y1. Aufgrund der besonderen diastematischen Struktur der Ganztonskala entsteht zwangsläufig eine große None, wenn man zwei beliebige benachbarte Töne der Skala miteinander kombiniert. Demzufolge lassen sich so viele große Nonen bilden, wie die Leiter Töne hat: sechs. Darüber hinaus sind innerhalb der beiden Materialfelder x und y kurzfristig auch skalenfremde Töne erlaubt, die schnelle chromatische Nonengänge ermöglichen, ohne das Klangzentrum wechseln zu müssen. Diese Varianttöne besitzen entweder den Charakter von Durchgangs- und Wechselnoten auf leichter Zählzeit (= D bzw. W) oder erinnern an chromatische Vorhaltsnoten auf schwerer Zählzeit (= V), wengleich solche an der funktionalen Harmonik orientierten Begriffe nur unter Vorbehalt zu verwenden sind. Die ersten acht Takte der *Etüde* lassen sich nun auf der Basis jener Überlegungen folgendermaßen analysieren:

Notenbeispiel 10

The image displays a musical score for 'Notenbeispiel 10', consisting of two systems of piano music. Each system has a treble and a bass staff. The first system is in 12/16 time and contains two measures. The second system is in 6/16 time and contains five measures. The notation includes various rhythmic values (eighth, sixteenth, and dotted notes) and accidentals (sharps, flats, and naturals). Labels 'x', 'y', 'D', 'W', and 'V' are placed above and below the notes to indicate specific musical characteristics or groupings. Brackets are used to group notes under these labels. In the first system, the first measure is labeled with 'x' and 'y' under the bass staff, and 'D' above the treble staff. The second measure is labeled with 'x' and 'y' under the bass staff, and 'W' above the treble staff. In the second system, the first measure is labeled with 'x' and 'y' under the bass staff, and 'D' above the treble staff. The second measure is labeled with 'x' under the bass staff, and 'V' and 'W' above the treble staff. The third measure is labeled with 'x' under the bass staff, and 'D' above the treble staff. The fourth measure is labeled with 'y' under the bass staff, and 'V' and 'W' above the treble staff. The fifth measure is labeled with 'x' under the bass staff, and 'D' above the treble staff.

Überblickt man die Komposition als Ganzes, so ist ein rondoartiger Aufbau auszumachen, der sich schematisiert so darstellt:

A	T. 1–23	[23]	Allegro fantastico
B	T. 24–35	[12]	Meno vivo
A1	T. 36–47	[12]	Tempo I
B _{transp. 1}	T. 48–59	[12]	Meno vivo
Rückleitung	T. 60–65	[6]	
A	T. 66–87	[22]	Tempo I
B _{transp. 2}	T. 88–99	[12]	Meno vivo
A2	T. 100–109	[10]	
B1	T. 110–114	[5]	reminiszenzartiger Epilog

Im Gegensatz zu den B-Teilen, wo sich Skrjabin auf die Skala *x* beschränkt, wechselt er in den A-Teilen wesentlich häufiger das Klangfeld. Es scheint, als schlage sich das deutlich schnellere Tempo („Allegro fantastico“) auch in einem schnelleren Wechsel des Tonmaterials nieder (vgl. Notenbeispiel 10). Gleich zu Beginn öffnet sich ein enormer Klangraum: Im Diskant eine chromatisch aufsteigende Nonentonleiter, die an ihrem höchsten Punkt in einer Folge von Tonrepetitionen ausschwingt, im Bass eine Akkordfolge, die sich in Kleinterschritten von der Septspanne bis zu einem Ambitus von annähernd drei Oktaven aufspreizt. Diese zwei Takte wirken wie ein Motto: Zum einen wird das gesamte Tonmaterial wie ein Fächer in der Vertikalen und Horizontalen ausgebreitet, zum anderen kennzeichnen Chromatik und Repetition auch den weiteren Melodieverlauf, und schließlich gibt die chromatische Nonentonleiter auch später immer wieder den Anstoß zu neuer melodischer Entwicklung (vgl. T. 9, 23, 36, 40 etc.). Diese gestaltet sich jedoch ganz im Gegensatz zur avancierten Harmonik relativ traditionell und beruht vor allem auf der Abfolge klassischer Zweitaktgruppen und einer motivischen Verarbeitung mittels Wiederholung und Sequenz.²⁶ Das beharrliche Festhalten an einem in der Folge nur leicht veränderten zweitaktigen Hauptmotiv (a) verleiht dem Stück etwas Insistierendes, verbunden mit einer gewissen Statik. Ein Melodie-Schema von A, der besseren Lesbarkeit halber eine Oktave tiefer notiert, möge das verdeutlichen:

²⁶ Vgl. dazu auch die Melodie des B-Teils (Nb. 12). Solche geradezu mathematisch genau vermessenen formalen Strukturen finden sich häufig bei Skrjabin.

Notenbeispiel 11

Motto

a a1 a1 (transp.)

Motto (verkürzt) a a2

a (transp.) a2 (transp.) a2 (transp.)

a3 a3 Motto (verkürzt)

Die ruhigen B-Teile sind strukturell identisch, erscheinen aber jeweils transponiert, ohne dass dabei ihr eigentliches Klangzentrum, die Skala *x*, verlassen würde. Wechsel mit der Alternativ-Skala, wie sie den A-Teil kennzeichnen, finden nicht statt, sieht man von kurzzeitig auftretenden Varianttönen ab.²⁷ Wie eine Zusammenstellung der Melodie-Anfangstöne zeigt, sind die zwei Transpositionen so gewählt, dass sämtliche zur Verfügung stehenden Möglichkeiten des Tonmaterials *x* ausgeschöpft werden:

Teil B: e'''/d''
 Teil B^{transp. 1}: c'''/b''
 Teil B^{transp. 2}: as'''/ges''

²⁷ Eine Ausnahme bildet, was den Teil B anbelangt, ein mehrmals angeschlagenes *dis'* in der Mittelstimme (T. 25–27), das nicht dem Material *x* zuzuordnen ist und auch nicht als Variation z. B. im Sinne eines kurzfristig auftretenden chromatischen Durchgangs angesehen werden kann (vgl. dazu auch die analogen Stellen B^{transp. 1}, T. 49–51, und B^{transp. 2}, T. 89–91). Bei der Wiederholung des Rahmenabschnitts (T. 32–35) wird dieses *dis'* jedoch ganz am Schluss in den regulären Ton *d'* „aufgelöst“ (vgl. auch die analoge Stelle in B^{transp. 2}, T. 96–99; in B^{transp. 1}, T. 56–59, besitzt der Begleitsatz aufgrund des sich anschließenden Rückleitungsteils eine leicht geänderte Struktur).

Stärker noch als A wirkt B formal konventionell: Es handelt sich um eine Folge von Viertaktgruppen (4+4+4) mit melodisch identischen Eckteilen (Notenbeispiel 12). Der epilogartige Teil B1 nimmt dagegen nur noch fünf Takte Raum ein und erscheint wie eine Reminiszenz, wo in gedrängter Form nochmals charakteristische Details von B erklingen („subito ppp, dolcissimo“). Als einziger dieser Teile beruht er auf der Skala y. Erst mit Erreichen des Schlussstons wechselt das Klangzentrum wieder.

Notenbeispiel 12

IV

Ein abschließender Vergleich der beiden Etüden zeigt, wie unterschiedlich sich die manuelle Vorgabe auf die kompositorische Struktur jeweils auswirkt. In Skrjamins *Etüde* op. 65 Nr. 1 erweist sich das spieltechnisch zentrale Intervall der None lediglich als Nebenprodukt eines umfassenderen und tiefergreifenden Systems, das letztendlich auf der Quarte beruht.²⁸ Dieses System ist in sich geschlossen und ersetzt die Dur-Moll-Tonalität vollständig. Spieltechnische Vorgabe und harmonisches Prinzip differieren zwar auf den ersten Blick, gelangen jedoch, wie die Analyse zeigt, nahtlos zur Deckung. Es ist erstaunlich und in der Musikgeschichte sicherlich einmalig, mit welcher unbeirrbarer Konsequenz Skrjabin am Intervall der großen None festhält und es scheinbar mühelos mit seinem neuartigen harmonischen System in Einklang bringt.

Dieser strukturelle Perfektionismus birgt jedoch auch Gefahren. In mehrfacher Hinsicht wirkt die Komposition konventioneller, glatter und starrer als die Debussys. Nicht zuletzt die genauen Vorgaben des Systems scheinen Skrjabin in der Verarbeitungsfreiheit einzuschränken, zumal er sich in erster Linie an der Faktur herkömmlicher Etüden orientiert: Die große None ist auf den Melodieverlauf und die virtuoson Spielfiguren der rechten Hand beschränkt und wird – anders als die Quarte bei Debussy – in ihrem Ambitus nie modifiziert. Man hat, pointiert gesagt, phasenweise den Eindruck, als handle es sich um eine harmonisch grotesk entstellte Oktavenetüde älterer Provenienz.²⁹

²⁸ Dies gilt auch für die beiden anderen Etüden aus op. 65.

²⁹ Vgl. dazu auch Schibli, S. 88.

Auch formal wirkt die *Etüde* im Vergleich zum vielschichtigen und zerklüfteten Gegenstück Debussys eher eindimensional und statisch. Sowohl die A- als auch die B-Teile bleiben, abgesehen von diversen Transpositionen, strukturell weitgehend gleich. Eine Entwicklung im engeren Sinne findet nicht statt. Die sehr starre, an wenigen Motiven festhaltende Taktordnung innerhalb der einzelnen Abschnitte tut ein Übriges. So entsteht ein deutlicher Widerspruch zwischen dem zunächst bestürzenden, geradezu provokanten klanglichen Eindruck und der sehr traditionellen Art, diesen zu formen und zu strukturieren.

Völlig anders die Lösung Debussys, dessen Quartenetüde nicht von einem prä-existenten System gestützt wird, sondern – ganz im Gegenteil – diesem zuwiderläuft. Das konstitutive Intervall, das im Gegensatz zu Skrjabin sowohl die manuelle als auch strukturell-kompositorische Disposition der Etüde bestimmt, fügt sich nicht nahtlos in das noch wirksame Dur-Moll-System ein, sondern tritt in eine spannungsvolle Wechselbeziehung zu ihm. Entsprechend facettenreich und undogmatisch wird das Intervall kompositorisch verarbeitet und genutzt, was gleichzeitig auch originelle spieltechnische Varianten nach sich zieht. Aus der Reibung zwischen der latent noch wirkenden funktionalen Harmonik und der sich dagegen sperrenden Quarte entsteht ein wesentlicher Teil der dem Stück innewohnenden Spannung.

Auch die Form ist letztlich ein Resultat dieses Zwiespalts: Das improvisatorische Suchen des ersten Teils, der nach pentatonischem Beginn schließlich doch noch auf *F* endet, das am Ende insistierende Festhalten des zweiten Teils an einem tonalen Fixpunkt, und schließlich die Aufgabe der Tonalität im letzten Teil, die mit einer allmählichen Zersetzung der motivischen Gestalten einhergeht. Das Studium eines geschmeidigen und virtuosen Quartenspiels, worauf die Etüde ja vordergründig zu zielen scheint, ist hier gänzlich von der kompositorischen Idee und ihrer klanglichen Realisation verdrängt worden.

Stellt man beide Kompositionen nochmals vor dem Hintergrund der ursprünglichen Problemstellung nebeneinander, so zeigen sie in exemplarischer, aber gegensätzlicher Weise, wie der überkommene Begriff der Etüde transzendiert wird, indem sich spiel- und kompositionstechnische Aufgabenstellungen durchdringen und zu neuartigen klanglichen und formalen Lösungen führen. Skrjabins Stück gewinnt seinen Reiz aus der atemberaubenden Perfektion und Konsequenz, mit der das Intervall der None aus einem geschlossenen kompositorischen System logisch hervorgeht und in diesem angewandt wird. Formal wirkt sie jedoch vergleichsweise konventionell. Debussys Etüde dagegen erhält ihren Reiz aus dem spannungsvollen Gegeneinander von herkömmlicher Tonalität und einer alles durchdringenden Quarte, die diesem System zuwiderläuft. Auch die Form wird maßgeblich von diesem Gegensatz beeinflusst. So stellen beide Kompositionen erste Musterbeispiele für einen neuen Etüdenstil dar, der die virtuose Bearbeitung und Lösung neuartiger kompositorischer Problemstellungen miteinbezieht und sich von der einseitig manuell ausgerichteten Virtuosen-Etüde romantischer Prägung abhebt.

In der Folgezeit begegnet man solchen unter einem erweiterten Blickwinkel zu sehenden Etüden immer häufiger. Genannt seien hier nur Karol Szymanowskis *Zwölf Studien* op. 33 aus dem Jahre 1916, deren zweite Nummer auf Sekundintervallen beruht, Béla Bartóks *Drei Studien* op. 18 für Klavier (1918), in denen er sich sehr

konsequent mit der Atonalität auseinandersetzt, Darius Milhauds *Cinq Études* für Klavier und Orchester (1920), die polytonale Phänomene behandeln, sowie Olivier Messiaens *Quatre études de rythme* (1949/50), wo erstmalig in der Musikgeschichte mehrere musikalische Parameter durchgängig festgelegt sind. In den elektronischen Studien und Etüden eines Pierre Boulez, Herbert Eimert und Karlheinz Stockhausen aus den fünfziger Jahren verweist der Begriff gänzlich in die Sphäre des kompositorischen Experiments, „deren innovativer Wert zunächst in der Erschließung neuartigen Klangmaterials liegt“.³⁰ In diesem Zusammenhang zu nennen sind auch Conlon Nancarrow (1912–1997) *Studies for Player Piano* (seit 1947), die aufgrund der Verwendung eines selbstspielenden, mit Lochstreifen funktionierenden Klaviers (Pianola) gar keinen Pianisten mehr benötigen, wodurch der traditionelle Begriff der Etüde endgültig obsolet erscheint.³¹ Aberwitzige Griffkombinationen und Sprünge, extreme Tempi und die Überlagerung verschiedener, voneinander unabhängiger Tempoebenen lassen sich damit in größter Präzision realisieren und führen, wie es Ulrich Dibelius formuliert, zu einer „Super-Virtuosität des kompositorisch Komplexen und klavieristisch Exakten“.³² Auch in John Cages' *Études australes. 32 pieces* für Klavier (1975), die nach Sternkarten komponiert worden sind, dominiert der experimentelle Charakter.³³ Im Vergleich dazu wirken György Ligetis in drei Bänden veröffentlichten *Études pour piano* (1985–1995) eher konventionell, zumal der auslösende Umstand ihrer Entstehung nach Aussage des Komponisten vor allem seine „ungenügende pianistische Technik“ war.³⁴ Dennoch stoßen Ligetis *Études*, indem sie Anregungen aus der afrikanischen und mittelalterlichen Musiktradition, der fraktalen Geometrie und des Jazz sowie rhythmische und metrische Ideen Nancarrow aufgreifen und hochkomplex weiterverarbeiten, auch kompositorisch in Neuland vor.³⁵ Das Gleichgewicht zwischen taktil-motorischen und kompositorisch-intellektuellen Momenten erscheint in ihnen wiederhergestellt: „Es sind virtuose Klavierstücke, Etüden im pianistischen und kompositorischen Sinn“.³⁶ So hat es den Anschein, als schließe sich hier wieder der Kreis und man kehre zurück zu einer im bachschen Sinne umfassenderen Auffassung des Begriffs der „Übung“, die über den rein manuellen Aspekt hinaus insbesondere auch das kompositorische Moment miteinbezieht.

³⁰ Menrath, Sp. 206; vgl. dazu die umfangreiche Auflistung von Tonbandkompositionen, die den Titel „Etüde“ oder „Studie“ tragen, bei Bandur, S. 10.

³¹ Conlon Nancarrow greift eine Idee auf, die man bereits in Stravinskis Studie (Etüde) für Pianola aus dem Jahre 1917 findet.

³² Ulrich Dibelius, *Moderne Musik II. 1965–1985*, München 1988, S. 232.

³³ Vgl. auch John Cages' *Freeman Etudes* für Violine (1977) sowie die *Études borealis* für Klavier und Violoncello (1979).

³⁴ Booklet-Text des Komponisten zur Compact-Disc *György Ligeti Edition 3. Works for piano*, Sony Classical 1996 (SK 62308; 01-062-308-10), S. 14.

³⁵ Vgl. z. B. die Analyse der Etüde Nr. 2 *Cordes Vides*, die ausschließlich auf dem Intervall der Quinte beruht, bei Hannes Schütz, „Wiedergeburt der Ars subtilior? Eine Analyse von György Ligetis Klavieretüde Nr. 2 ‚Cordes Vides‘“, in: *Mf* 50 (1997), S. 205–214.

³⁶ Booklet-Text des Komponisten, S. 19.

KLEINE BEITRÄGE

Ein Tabulaturfragment aus Hennstedt (Norderdithmarschen)

von Konrad Küster (Freiburg im Breisgau)

Im Pastoratsarchiv des Ortes Hennstedt, etwa 10 km nordöstlich von Heide (Holstein) gelegen, befindet sich unter den normalen kirchlichen Akten ein kleiner Varia-Bestand, der Einblicke in das Musikleben dieser kulturell scheinbar abgelegenen Region bietet. Er umfasst zwei Fragmente zur Musik des 17. Jahrhunderts und eine Quelle der Zeit um 1800.

Bei der letzteren handelt es sich um handschriftliche Stimmen zu drei anonymen Duos für Violinen, deren erstes mit einer Bearbeitung der Ouvertüre zu Vicente Martín y Solers Oper *Una cosa rara ossia bellezza ed onestà* beginnt (fortgesetzt mit einer „Aria con [2] Variatione [!]“). Zwar sind eine Reihe von Bearbeitungen dieses Satzes nachweisbar (auch mit konzertantem Ouvertürenschluss¹), keine allerdings in dieser Besetzung und dieser Satzzusammensetzung. Die Titelformulierung („[... O]pera: Una cosa rara“) verweist auf eine Quelle, die von der italienischen Originalversion abhängig ist; weder die frühe deutschsprachige Hamburger Produktion (Erstaufführung am 9. Januar 1788) noch der Kopenhagener Klavierauszug des Werkes, dessen Titel dänisch formuliert ist,² können also als direkte Bezugspunkte dieser Bearbeitung gesehen werden.

Daneben sind einzelne Druckseiten aus Melchior Francks *Evangelium Paradisiacum* (Coburg 1629)³ vorhanden, schließlich das Fragment einer Orgeltabulatur. Erhalten ist ein unregelmäßig beschnittenes Blatt (ca. 31,5 × 22 cm, Hochformat; festes Papier, Wasserzeichen: Gekrönter Lilienschild); nur die Vorderseite ist beschrieben. Es handelt sich um die linke Hälfte eines Bogens, der – wie in Orgeltabaturen üblich – als Auflagestimme (durchgehend über beide Seiten hinweg beschriftet) angelegt war. Von den acht Akkoladen enthalten die drei oberen die Hälfte einer ersten Komposition; es fehlen also zwei Binnenglieder und der Schluss. Von der anderen Komposition ist in den drei nächsten Akkoladen Anfang, Mitte und Ende überliefert; der überlieferte Notentext läuft in einem mit Fermaten bezeichneten Akkord aus, so dass wohl nicht nur die gesamten beiden unteren Akkoladen leer waren, sondern auch die rechte Hälfte der drittuntersten.⁴ Damit wird zugleich deutlich, dass das Manuskript nicht mehr als diese beiden Kompositionen enthalten hat; sie mögen – da genau diese beiden in der Quelle zusammengefasst sind – in irgendeiner Form aufeinander bezogen sein.

Der Schreiber der Quelle ist vorrangig unter den Hennstedter Organisten zu suchen, dem Schriftbild zufolge vorrangig im 17. Jahrhundert. Weil der Posten – wie für jene Gegend typisch⁵ – mit der Funktion des Kirchspielschreibers gekoppelt war, finden sich zahlreiche Dokumente, die einen Schriftvergleich ermöglichen. Allerdings war der Posten über mehrere

¹ Die Originalversion der Ouvertüre geht direkt in die erste Szene der Oper über, vgl. die Edition des Werkes, hrsg. von Gerhard Allroggen (= Die Oper 5), München 1990. Zu den Bearbeitungen der Ouvertüre vgl. RISM A/I/5, M 881–898.

² Zu Hamburg vgl. Joachim E. Wenzel, *Geschichte der Hamburger Oper 1678–1978*, Hamburg 1978, S. 37; der hier gebrauchte Titel „Lilla oder Schönheit und Tugend“ ist der in zeitgenössischen deutschen Aufführungen gebräuchliche. Vgl. auch die Nachweise in RISM A/I/5 (der *Forkortet Klaveerudtog af Lilla, eller Sielden er: Skionhed og Dyd* als M 877).

³ RISM A/I/3, F 1746; 2 Bogen der Tenorstimme. Bislang ist kein vollständiger Stimmensatz bekannt. Für Angaben über den Inhalt des ebenfalls fragmentarischen Exemplars aus der Coburger Moritzkirche danke ich der Landesbibliothek Coburg.

⁴ In den Transkriptionen sind die Lücken mit Leertakten bezeichnet, deren Taktstriche im Fettdruck erscheinen.

⁵ Vgl. Arnfried Edler, *Der nordelbische Organist. Studien zu Sozialstatus, Funktion und kompositorischer Produktion eines Musikerberufes von der Reformation bis zum 20. Jahrhundert* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 23), Kassel 1982, S. 63.

Generationen in den Händen einer Familie namens Nieman,⁶ und die charakteristischen Elemente der Buchstabenschrift im Tabulaturblatt finden sich in Dokumenten mehrerer ihrer Angehörigen⁷ – gleichermaßen in denen des ältesten nachweisbaren Familienmitgliedes (Jürgen, Organist zwischen etwa 1609 und 1629)⁸ und des jüngsten, Daniel d. J., der den Posten vor 1671 antrat⁹. Die Datierung muss folglich bis zur Betrachtung stilistischer Details offen bleiben.

Auch die Klärung der Autorschaft beider Werke bereitet Probleme. Zwar wird für die erste Komposition als Verfasser ein „J. Weber“ genannt, aber er lässt sich nicht identifizieren. Weder handelt es sich um eine Person, die an einer der traditionsreicheren Orgeln oder Schulen im Küstengebiet ungefähr zwischen Itzehoe und Husum Dienst tat,¹⁰ noch um einen Organisten in den Städten der weiteren Umgebung.¹¹ Die Komposition kann also im 17. Jahrhundert nur über eine relativ große Entfernung an ihren Aufbewahrungsort gelangt sein und muss zudem von einem Musiker stammen, der in einem relativ kleinen, von der Forschung bislang nicht berücksichtigten Ort tätig war.¹² Die wenigen Korrekturen, die sich als einfache Schreibversehen verstehen lassen, bestätigen, dass es sich um eine Abschrift handelt.

Grundlage für die Betrachtung der anonym überlieferten zweiten Komposition ist es, die Gattung zu bestimmen: Auffällig ist die Führung zweier korrespondierender Bassstimmen, von denen in der ersten Werkhälfte die eine stets mit den beiden Oberstimmen gekoppelt ist, so dass das Musizieren der anderen stets von Pausen aller übrigen Stimmen begleitet wird. Dies deutet darauf hin, dass nur die obligaten Orgelanteile einer Komposition aufgezeichnet sind, an der auch Singstimmen mitwirken. Die ersten Pausen der Oberstimmen wären demnach mit einem Abschnitt zu füllen, der dem homophonen Satzblock in der instrumentalen Eröffnung entspricht, wobei zunächst offen bleibt, ob die Pausen auf ein Alternieren von Orgel und Vokalsatz hindeuten oder mit Einwüfen von Melodieinstrumenten zu füllen sind (sodass die von der Orgel gespielten Satzanteile als Stützung des Vokalsatzes zu verstehen wären). Diese zweite Möglichkeit wird schon angesichts der unmittelbaren Fortführung unwahrscheinlich: Da für eine Orgel der Zeit Chortonstimmung anzunehmen ist, übersteigt der Ambitus beider

⁶ Die Wirkungsdaten lassen sich anhand der Pastoratsakten (keine eigenen Organistenakten überliefert) lediglich erschließen. Dem ersten ihrer Mitglieder war zwischen etwa 1591 und 1619 Johann Offen vorausgegangen, dem letzten folgte Marcus Tilman (trat 1695 in Ruhestand). Tilman kommt eindeutig nicht als Schreiber des Blattes in Frage.

⁷ Auch bei Nichtmusikern, etwa in einer Eingabe des Schusters Jürgen Nieman an den Schleswiger Herzog mit der Bitte um eine Lizenz zur Ausübung des Schusterberufs in der Residenzstadt (7. Dezember 1655; Pastoratsarchiv Hennstedt, Nr. 39). Kriterien können die auffällige Neigung des kleinen f im Gegensatz zum sonstigen Schriftduktus, die Setzung des u-Bogens sowie die Graphie des Schluss-b und der Wörter mich/sich sein.

⁸ Pastoratsarchiv Hennstedt, Nr. 40: undatiertes Konzept eines Schreibens in zittriger Altersschrift.

⁹ Er ist der am 14. August 1642 geborene Sohn eines gleichnamigen weiteren Familienmitgliedes, der zumindest in den 1640er- und 1650er-Jahren auf dem Posten nachweisbar ist, dessen Handschrift aber andere Züge aufweist; Schrift-nachweise für Daniel d. J. in Pastoratsarchiv Hennstedt Nr. 39, für Daniel d. Ä. ebd., Nr. 76 (Kirchenrechnung 1641/42). Der Rang der örtlichen Position spiegelt sich darin, dass zwei der Organisten als Stifter der Kirchengestaltung nachweisbar sind (an dieser namentlich genannt): Daniel Nieman d. Ä. stiftete 1651 eine Apostelfigur am Kanzelkorb, Marcus Tilman beteiligte sich 1687 an der Aufstellung des Taufgitters; zu beiden Gegenständen vgl. *Kunst-Topographie Schleswig-Holstein*, hrsg. von Hartwig Beseler, Neumünster 1969, S. 466 f.

¹⁰ Verwiesen sei etwa auf die Antonius-Wilde-Orgel in Wöhrden (1591–93), auf die Hans-Scherer-Orgel in Meldorf (1596/97), die Instrumente Johann Lorentz' in Schwabstedt (1615), Gottfried Fritzsches in Husum (1629–32), Joachim Richborns in Tönning (1681–83) und Christian Kochs in Itzehoe (1685–89; Vorgängerinstrument möglicherweise von Hans Bockelmann); an keinem dieser Instrumente ist eine Person dieses Namens nachzuweisen. In Børge L. Barløses Personallisten *Lærerstanden i Sydslesvig fra reformationen til 1864. Personalhistoriske undersøgelser* (= Skrifter, udgivne af Historisk samfund for Sønderjylland 53), Åbenrå 1981, sowie in den Quellen für Heide, Meldorf und Itzehoe ist kein Kantor dieses Namens nachgewiesen.

¹¹ Die Durchsicht lokaler bzw. musikhistorischer Darstellungen für den Raum zwischen Ostfriesland und dem westlichen Mecklenburg führten ebenso wenig zu einem Nachweis dieses Namens wie ergänzende Archivuntersuchungen für kleinere Orte der Hennstedter Umgebung, in denen im 17. Jahrhundert Orgeln vorhanden waren.

¹² Georg Weber, 1674–1676 Organist an der Hamburger Georgenkirche (vgl. Liselotte Krüger, *Die Hamburgische Musikorganisation im XVII. Jahrhundert* [= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 12], Straßburg 1933, Nachdr. Baden-Baden 1981, S. 183) kommt als Komponist nicht in Betracht. Dass die gesuchte Person sein Vorfahr war, ist zwar nicht auszuschließen, vgl. jedoch die auch andernorts bestehenden Probleme, eine Person mit dem Namen „J. Weber“ zu identifizieren: Liesbeth Weinhold, Art. „Wircker, Johann“, in: *MGG*, Bd. 14, Kassel 1968, Sp. 729, zu einem gleichnamigen Rektor in Mittweida (dort tätig 1585–88); auch dieser kann nicht Autor der vorliegenden Komposition sein.

erhaltener Oberstimmen hier unzweifelhaft den einer Singstimme (sie erreichen als notierten Spitzenton ein *a*“); dass diese Parts auch gesungen vorgetragen werden sollten, ist daher auszuschließen, ebenso dass die dokumentierten homophonen Blöcke und der zu ergänzende Vokalsatz aufeinander als wörtliche Echos bezogen waren. Die Verhältnisse im Schlussabschnitt bestätigen diese Beobachtungen (beide Oberstimmen erreichen erneut den Spitzenton *a*“) und konkretisieren das Bild noch weiter: Die klare Trennung der beiden musizierenden Chöre wird aufgehoben; der Satz wird in einer harmonisch gängigen Weise (Exposition von Material auf der II. Stufe, Abwärtstransposition und IV-I-Schluss) und unter Auflösung der Chorgruppierungen verdichtet. Klar zu erkennen ist dabei, dass die Anteile der Orgel (sie steuert über den beiden Basslinien zwei gleich lautende Oberstimmen zum Satz bei, greift also in jeden der Chorblöcke ein) genügend Raum für weitere, ebenfalls paarweise miteinander korrespondierende Stimmen lassen, die besonders in der plagalen Schlusskadenz in tieferer Lage als die beiden überlieferten Parts geführt wären. Die tiefste aufgezeichnete Stimme schließlich ist als Generalbass zu verstehen, der um eine Aussetzung zu erweitern ist.

Allerdings ist denkbar, dass die Oberstimmen des Orgelparts ursprünglich Melodieinstrumenten zugewiesen waren, also hier lediglich als Ergebnis einer Bearbeitung an die Orgel fielen. Darauf deutet die Verschränkung der beiden dokumentierten Parts hin, die in dieser Version mit der noch engeren Verwandtschaft der beiden Basslinien konkurriert. Denn entweder sind diese beiden im Vortrag zu trennen (eine als Manual-, die andere als Pedalstimme); dann greifen die beiden Oberstimmen klanglich ineinander. Oder die Darbietung träge eine Unterscheidung zwischen diesen beiden; dann allerdings wäre insbesondere die Notation der Bässe im Schlussabschnitt fragwürdig, und der Chorverbund im Anfangsteil wäre nicht nachvollziehbar (weil die Musik beider Stimmen in unterschiedlichen Baukörpern der Orgel erklänge).

Bei diesem zweiten Werk handelt es sich also weder um die Intavolierung einer Motette (als deren rein instrumentale Bearbeitung) noch um ein vollständig in Tabulatur abgesetztes Werk, mit der das Musizieren eines Gesamtsatzes gestützt würde,¹³ sondern um einen ausdrücklichen Orgelpart, der die Komposition nicht vollständig erfasst. In jedem Fall lässt sich die dokumentierte Musik problemlos mit dem als Incipit vermerkten Text „Wie sich ein Bräutigam freuet“ versehen (bei Teilung der Schlussnote im 3. bzw. 5. Takt), einem Ausschnitt aus Jesaja 62 Vers 6. Denkbar ist ferner eine Unterlegung des zweiten erhaltenen Abschnitts mit der Fortsetzung in Luthers Übersetzung („über der Braut“), schwieriger hingegen die Textierung des verbleibenden Abschnitts mit dem Versschluss (aus Gründen der Silbenbetonung; „so wird sich dein Gott über dir freuen“).

Mit der Identifizierung des Dokumentierten als Instrumentalanteil einer Vokalkomposition wird deutlich, dass es sich auch hier um eine Reinschrift handelt, da die übrigen Stimmen an anderer Stelle entwickelt worden sein müssen. Die großflächige Verschreibung in der Werkmitte (notdürftige Rasur des zu früh eingezeichneten Wechsels des Metrums und des nachfolgenden Akkords) spricht nicht prinzipiell dafür, dass der Schreiber das Material seiner Vorlage bearbeitet hätte, da an dieser Stelle ein Eingriff die harmonische Disposition des Werkes in Frage stellte.

*Liebe du mich*¹⁴ hat eine völlig andere Satzstruktur; prinzipielle Freiräume für weitere Stimmen wie im anderen Werk sind nicht zu erkennen – trotz der gelegentlichen terzlosen Klänge. Der Anfang des Werkes ist geprägt von einem Wechselspiel zwischen Ober- und Bassstimme, in dem diese bald einzelne Figuren aus dem anderen Part übernimmt, ihn bald aber auch nur in schlichter Parallelführung begleitet. Der Einsatz einer dritten Stimme liegt offenbar im ersten der drei verlorenen Abschnitte, also erst im zweiten Sechstel des Werk-

¹³ Die Colla-parte-Führung zwischen Orgel und mit Obligatinstrumenten ist der Normalfall beispielsweise in den Tabulaturen der Sammlung Düben, vgl. z. B. die Wiedergabe aus Dietrich Buxtehudes *Der Herr ist mit mir* in: Bruno Grusnick, „Die Dübensammlung. Ein Versuch ihrer chronologischen Ordnung [Teil I–II]“, in: *STMf* 47 (1964), S. 27–82, Tafel XII.

¹⁴ Nicht: „Liebe, die du mich ...“, das Dur-Lied auf einen Text von Johann Scheffler (1657). Für die Umschreibung „à 2 voc.“ bleibt offen, ob sie sich auf die beiden freien Stimmen (Ober- und Unterstimme) bezieht oder auf die beiden Melodiestimmen (also unter Aussparung des Bassparts).

bestandes. Auch im erhaltenen Teil der zweiten Akkolade pausiert die Mittelstimme über weite Strecken. Zu Beginn läuft ein Abschnitt, zu dem sie größere Notenwerte beiträgt als ihre Begleitstimmen, mit einer Kadenz in der Grundtonart aus; da diese von den Außenstimmen am Ende des ersten erhaltenen Abschnitts verlassen worden ist, muss bis zum Einsatz der dritten Stimme noch eine Rückmodulation stattgefunden haben.

Bis hierhin verweisen die Gestaltungsformen auf diejenigen einer Choralbearbeitung (in einer ‚streng stimmigen‘ Anlage ohne akkordische Erweiterungen), deren Melodie in der Mittelstimme liegt. Dass die Außenstimmen mit ihrem gleichermaßen über eine Quinte aufsteigenden Einsatzmotiv die figurierte Variante eines Liedincipits vortragen, ist denkbar. Dennoch gibt es in norddeutschen Orgelchorälen kein Parallelbeispiel für eine so offene Gestaltung, mit der der Einsatz der Melodiestimme so weit hinausgezögert erschiene wie hier: sowohl in den Zeitabläufen als auch darin, wie weit sich der Komponist dabei von der Grundtonart entfernt. Typisch im Umkreis sowohl der Sweelinck-Schüler als auch etwa Buxtehudes ist hingegen, in der Eröffnungsphase einer Choralbearbeitung den Begleitsatz als Vorausimitation des betreffenden Melodieabschnitts¹⁵ anzulegen; auch dies ist hier nicht der Fall. Jedenfalls ist ein Lied dieses Textes nicht nachzuweisen¹⁶ (da die Mittelstimme erst im verlorenen Anteil der Komposition einsetzt, lässt sich auch das Melodieincipit nicht bestimmen). Dies spricht jedoch nicht prinzipiell gegen die Annahme einer Liedbearbeitung;¹⁷ offen bleibt allenfalls, ob hier die Melodie einer Aria, die nicht über Gesangbuchpraxis gleichsam kanonisiert wurde, in einer eigenen Orgelkomposition aufgegriffen wurde (als Verarbeitung eines Cantus prius factus in einem neuen Kontext) oder ob die Vertonung eines Aria-Textes intavioliert worden ist (also mitsamt dessen originaler Einbettung).

Die Vermutung, die Mittelstimme präsentiere eine Liedmelodie, erhärtet sich angesichts der folgenden erhaltenen Werkanteile. Gegen Ende des zweiten Abschnitts füllt die Oberstimme als offenkundig nachgeordnete Stimme Lücken, die im Melodievortrag der Mittelstimme entstehen; ein Taktwechsel wie der, der hier im zweiten verlorenen Abschnitt notiert war, spricht nicht prinzipiell gegen die Annahme, dass es sich um eine Choralbearbeitung handle.¹⁸ Und im letzten erhaltenen Abschnitt ist der Phrasenbau in dem als Mittelstimme notierten Part¹⁹ so regelmäßig, dass er einen in Versen gehaltenen Text, der syllabisch vertont ist, direkt zu spiegeln scheint. Allerdings prägt an dieser Stelle, die vom Prinzip der Quintschrittsequenz getragen ist, auch ein gerade nicht primär liedhaftes Gestaltungselement den Satz.

Somit handelt es sich bei dem Werk von „J. Weber“ wahrscheinlich um eine Komposition für Orgel allein (vielleicht sogar von vornherein als Choralbearbeitung in dieser Besetzung). Kaum dürfte es sich um ein Werk des frühen 17. Jahrhunderts handeln; gegen eine allzu späte Datierung des Blattes (nach 1700) sprechen sowohl die vergleichsweise einfachen Figurationsmuster dieses Satzes als auch die Musiksprache der Jesaja-Vertonung. Die Datierung ins späte 17. Jahrhundert lässt allerdings den Eindruck entstehen, dass hier – etwa im Vergleich mit den Kompositionen Nicolaus Bruhns‘ im nahe gelegenen Husum – ein eher konservatives Musik-

¹⁵ Vgl. Fritz Dietrich, *Geschichte des deutschen Orgelchorals im 17. Jahrhundert* (= Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 1), Kassel 1932, S. 29 f. Grundsätzlich unterscheidet er im Hinblick auf die Werkeröffnungen nur zwischen Eng- und Weitführung; ebenso zur Bildung von Imitationen in einzelnen Satzgruppen vgl. S. 41.

¹⁶ Herangezogen wurden: Johannes Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, 6 Bde., Gütersloh 1889–93, Nachdr. Hildesheim 1963; Albert Friedrich Wilhelm Fischer und Wilhelm Tümpel, *Das deutsche evangelische Kirchenlied des 17. Jahrhunderts*, 6 Bde., Gütersloh 1904–16, Nachdr. Hildesheim 1964; *Das deutsche Kirchenlied. Kritische Gesamtausgabe der Melodien*, Abteilung III, Bd. 1 (Die Melodien bis 1570), Teil 1–3, Kassel 1993–98. Für ergänzende Recherchen danke ich Dr. Markus Rathey (Graduiertenkolleg „Geistliches Lied und Kirchenlied interdisziplinär“ an der Universität Mainz) und dem Deutschen Volksliedarchiv Freiburg.

¹⁷ Auch für Heinrich Scheidemanns Variationen über „Betrübet ist zu dieser Frist“ ist nicht zu klären, aus welcher Quelle das Lied stammt; vgl. Katrin Kinder, „Ein Wolfenbütteler Tabulatur-Autograph von Heinrich Scheidemann“, in: *Schütz-Jb.* 10 (1988), S. 86–103, besonders S. 93.

¹⁸ Dietrich, *Geschichte des deutschen Orgelchorals* (wie Anm. 15), S. 42.

¹⁹ Im Klangbild die Oberstimme des Satzes; um diese Linien in ihrer notierten Relation wahrzunehmen, müssten sie auf zwei verschiedenen Manualen gespielt werden. Demnach wäre der Basspart pedaliter auszuführen (zumindest in den Abschnitten, an denen die Mittelstimme mitwirkt).

leben gespiegelt wird. Dies ist aber für die Dokumentation von Tastenmusik nicht ungewöhnlich²⁰ und erklärt sich daher auch nicht unbedingt aus der abgelegenen Ortslage Hennstedts. Weil auf dem Blatt diese Kompositionen trotz ihrer Gattungsunterschiede vereint sind, wird der Gedanke, beide Werke seien aufeinander bezogen, noch plausibler; denkbar ist, dass es sich um Musik handelt, die anlässlich einer Hochzeit aufgeführt wurde, die erste Komposition in jedem Fall als reines Orgelwerk, die zweite als Vokalkomposition.

Das Hennstedter Fragment wirft Fragen auf, die – im Wechselspiel mit den Franck-Fragmenten des gleichen Quellenbestandes – weit über das Lokale hinausreichen. Dokumentiert ist hier an einem von den Handelswegen und Herrschaftsstrukturen abgerückten Ort ein souveräner Umgang mit deutscher Orgeltabulatur, der sich sowohl auf solistische Orgelpraxis als auch auf tastenmusikalische Begleitung eines Vokalensembles bezieht. Dass ein solches existierte, ist ebenso durch das Fragment des Franck-Druckes belegt; allerdings ist nicht erkennbar, mit welchen Kräften die Kompositionen aufgeführt worden sein mögen. Als das für fünf Stimmen angelegte *Evangelium Paradisiacum* im Druck erschien, standen in Hennstedt neben Pastor, Diaconus und Organist lediglich ein „Schulmeister“ (auch als „Cüster“ oder „Cantor“ bezeichnet) auf den Besoldungslisten, erst seit 1650 außerdem ein „Rector“;²¹ dass das – somit erst allmählich von zwei Lehrern getragene – Schulleben die Bildung eines Vokalensembles ermöglicht hätte, das zur Aufführung der fünfstimmigen Kompositionen Francks getaugt hätte, ist ebenso schwer vorstellbar wie der Gedanke, dass Thomas Selles Schuldienst als Rektor im rund 20 km entfernten Wesselburen ihm das Ensemble zur Verfügung stellte, das er 1625 zur Aufführung des 22-stimmigen *Christ lag in Todesbanden* benötigte²². Es ist folglich davon auszugehen, dass im 17. Jahrhundert an sehr viel mehr Orten zumindest des norddeutschen Raumes ein größeres und profiliertes Kirchenmusikensemble zur Verfügung stand, als Stellenpläne und Schulstrukturen es vermuten lassen; dass musikalische Dilettanten in der Kirchenmusik mitwirkten, ist aber nur in den seltensten Fällen dokumentarisch fassbar.²³

Das Tabulaturfragment ist eine der ältesten bekannten Notenhandschriften nach-reformatorischer Zeit aus Schleswig-Holstein. Es erweitert Kenntnisse über das Musikleben im Westen dieses Raumes, die sich bislang nur mit den Kompositionen Nicolaus Bruhns' und einer Canzona des Meldorfer Organisten Marcus Olter²⁴ umschreiben ließen; im Gegensatz zu den Werken des Hennstedter Fragments handelt es sich bei diesen zwar um Werke aus dieser Gegend, doch sind sie nicht auch in dieser selbst überliefert worden. Damit ist *Liebe du mich* (vorausgesetzt, die Gattungsbestimmung erweist sich als richtig) zudem wohl die älteste Komposition für Orgel, deren Quelle im nordwestdeutsch-dänischen Raum außerhalb Lüneburgs und Kopenhagens sowohl aufgezeichnet als auch erhalten geblieben ist.²⁵ Das Bild der

²⁰ Auch die Lüneburger Tabulaturen reichen darin, welche Werke erfasst wurden, weit zurück (dies gilt besonders für die ebenfalls erst aus dem späten 17. Jahrhundert stammenden Sammlungen Heinrich Baltzer Wedemanns); zu Detailfragen der Datierung vgl. Curtis Lasell, Art. „Lüneburger Tabulaturen“, in: *MGG*, Sachteil, Bd. 5, Kassel 1996, Sp. 1514.

²¹ Pastoratsarchiv Hennstedt, Nr. 57 und 76 (Kirchenrechnungen).

²² Zur Datierung vgl. Siegfried Günther, *Die Geistliche Konzertmusik von Thomas Selle nebst einer Biographie*, Diss. Gießen 1935, S. 6. Daneben belegt bereits der Anspruch seines *Hagio-deca-melydrion* von 1627 („Zehen Geistliche Concertlein ... Auff ietzo hin und wieder gebräuchliche Italiänische Invention“) eine Kunstentfaltung, die mit der Bindung an den Schulposten allein kaum zu erklären ist.

²³ Vgl. Garding, Kirchenkreisarchiv Eiderstedt, Bestand Oldenswort 102a (Totenbuch), Doppelseite 72 (24.8.1652, im Eintrag zur Beisetzung des „Gastgebers“ Christian Lorentz): „Diese 7 mk [Mark lübisch, Begräbniskosten] sind seiner Wittiben von den Alterlauten [Gemeindevorstand] verehret, weilln Er vorhin bey seinem Leben, in der Kirchen mit *Musirciren* so *vocaliter* alß *Instrumentaliter* aufgewartet.“ Oldenswort verfügte seit 1512 über eine Orgel; Teile des Neubaus von 1592 sind erhalten.

²⁴ Zu Olters Canzona in der Lüneburger Handschrift KN 207,15 vgl. Lydia Schierming, *Die Überlieferung der deutschen Orgel- und Klaviermusik aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Eine quellenkundliche Studie* (= Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel 12), Kassel 1961, S. 41.

²⁵ Der Überlieferungsraum der Orgelmusik lässt sich ähnlich wie derjenige der Vokalmusik beschreiben („Die wesentlichen Quellen stammen aus Orten nahe der Ostseeküste“), vgl. Friedhelm Krummacher, *Die Überlieferung der Choralbearbeitungen in der frühen evangelischen Kantate* (= Berliner Studien zur Musikwissenschaft 10), Berlin 1965, S. 88. Auch die „Clausholmer Fragmente“ beziehen sich auf Kopenhagener Überlieferungsverhältnisse – nicht nur deshalb, weil der Erbauer der Orgel, in dem die Fragmente verarbeitet wurden, außerhalb Jütlands, unter den Mitglie-

norddeutschen Orgelkultur wird folglich an einer Stelle erweitert, an der ein differenziertes Musikleben (zumal gegen Ende des 17. Jahrhunderts) kaum für möglich gehalten wird; dass dieses hingegen auch noch in der Zeit um 1800 bestand, belegen die in kirchlichem Besitz überlieferten Violinduos.

Die Gattungsvielfalt des in Hennstedt erhaltenen (wenn auch nur wenige Werkauschnitte umfassenden) Materials macht somit deutlich, dass Quellen, die ein solches Musikleben belegen könnten, auch andernorts wohl lediglich nicht überliefert wurden, aber einst bestanden. Die Situation ist leicht verständlich: Die Dokumentation von Musik des 17. Jahrhunderts ist, soweit diese nicht gedruckt wurde, wesentlich davon abhängig, dass eine staatliche Obrigkeit die einschlägigen Quellen bewahrte; der gesamte Traditionsraum der norddeutschen Orgelmusik (mit seiner geringen Dichte an Herrschaftszentren und – allerdings bedeutenden – Städten) wurde aber von diesen Erfassungstechniken weithin ausgespart, die kapitalkräftigen Agrargebiete an der Nordseeküste²⁶ vielleicht noch mehr als andere Regionen. Im Wissen um jene Musik und die ihr nahe stehenden Ensemblekompositionen ist die Nachwelt hingegen in überproportionaler Weise auf die Sammeltätigkeit von Einzelpersonen und die ebenso individuelle Bewahrung entsprechender Quellen angewiesen; wo genau diese beiden Bedingungen zusammentrafen,²⁷ scheint von einer Anzahl von Zufällen abhängig gewesen zu sein, die den Umfang des einst tatsächlich Vorhandenen nicht zu spiegeln vermögen.²⁸

dem der Kopenhagener Orgelbauerfamilie Botzen, zu suchen ist (Henrik Glahn und Søren Sørensen, *The Clausholm Fragments*, Kopenhagen 1974, S. 71 f., im orgelkundlichen Ergänzungsbeitrag von Poul-Gerhard Andersen), sondern auch wegen der Schreibervermerke: Ein hier überliefertes Werk von Melchior Schildt wird 1634 in Kopenhagen datiert; ebenso viel Beweiskraft liegt in den anscheinend autographen Namenszügen des Organisten der Vor Frue Kirke, Antonio Schuler (vgl. hierzu ebd., S. 24 und 26).

²⁶ Vgl. exemplarisch Rolf Kuschert, „Landesherrschaft und Selbstverwaltung in der Landschaft Eiderstedt unter den Gottorfern (1544–1713)“, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Schleswig-Holsteinische Geschichte* 78 (1954), S. 50–138, hier S. 135.

²⁷ Verwiesen sei etwa auf Heinrich Bokemeyer (vgl. Harald Kümmerling, *Katalog der Sammlung Bokemeyer* [= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 18], Kassel 1970), Gustav Düben (vgl. Anm. 13), Thomas Ihre, Gottfried Lindemann und Johann Christian (?) Ryge (zu diesen vgl. im Überblick Kerala J. Snyder, *Dieterich Buxtehude. Organist in Lübeck*, New York 1987, S. 326 f.); umfassend und unter Hinweis auf die Zusammenhänge Krummacher, *Überlieferung* (wie Anm. 25), Kapitel II. Zu Franz Schaumkell und Heinrich Baltzer Wedemann in Lüneburg vgl. Anm. 20.

²⁸ Für Unterstützung danke ich Frau Gabriele Baus, Nordelbisches Kirchenarchiv Kiel, für die Übermittlung des Wasserzeichens Herrn Johannes Ring, Glüsing.

The image displays a musical score for the piece "Liebe du mich" by J. Weber. The score is organized into four systems, each consisting of three staves. The top staff in each system is in the treble clef, the middle staff is in the alto clef, and the bottom staff is in the bass clef. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth, quarter, and half notes, as well as rests and accidentals. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the fourth system.

Beispiel 1: J. Weber, *Liebe du mich*

The first system of music consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The time signature is 3/4. The music features a melody in the upper voice with some rests, and a bass line with eighth and quarter notes.

The second system continues the piece with three staves. It includes a double bar line. The melody in the upper voice has some sixteenth-note passages, and the bass line continues with rhythmic accompaniment.

The third system features three staves. The upper voice has a prominent sixteenth-note run. The bass line provides a steady accompaniment with some rests.

The fourth system is the final system on the page, consisting of three staves. It concludes with a double bar line. The upper voice has a final melodic phrase, and the bass line ends with a sustained note.

Beispiel 2: Anonym, *Wie sich ein Bräutigam freuet*

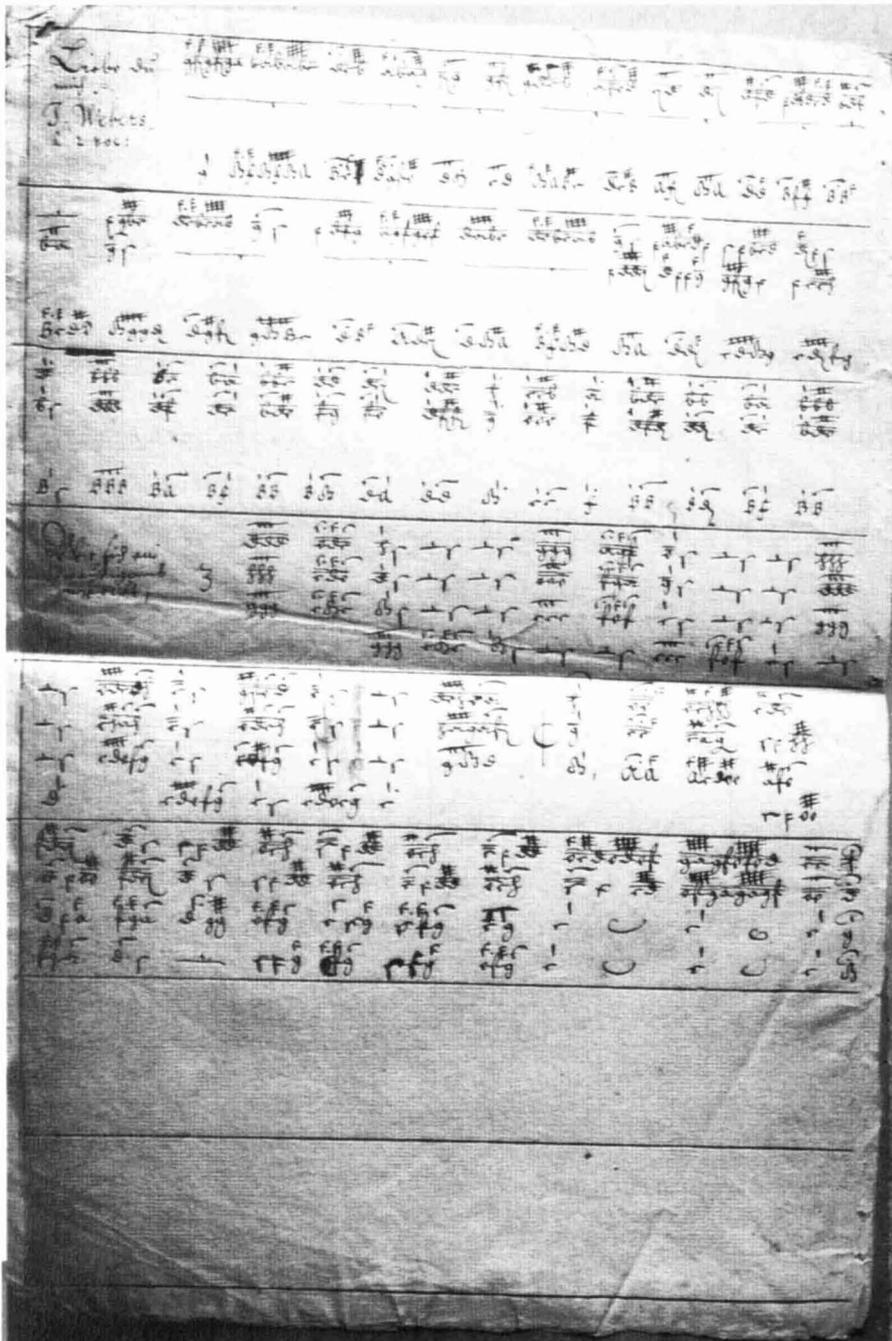


Abb.: Hennstedt, Pastoratsarchiv, Fragment einer Orgeltabulatur

Ein Zitat in Ferruccio Busonis *Arlecchino* und seine Herkunft

von Thomas Seedorf, Freiburg im Breigau

Gleich zwei Zitate, ein literarisches und ein musikalisches, prägen die Eröffnungsszene von Ferruccio Busonis „theatralischem Capriccio“ *Arlecchino*. Wenn der Vorhang sich öffnet, sieht der Zuschauer den Schneidermeister Sèr Mattèo del Sarto, der in die Lektüre seines Lieblingsbuches, Dantes *Divina Commedia*, vertieft ist:¹

Mattèo. ... Es bleibt doch die schönste,
Die ergreifendste Stelle!
„Questi, che mai da me non fia diviso,
La bocca mi baciò tutto tremante;
Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse...“
(Er unterbricht sich.)
... Symbole, ach, Symbole!
Unkeuschheit, Du,
Bist der wahre Galeotto
Und endest in der Hölle. Da!
(Er tippt mit dem Finger auf das Buch. Oben, am Fenster, Küssen und Lachen.)
Bei diesen Worten denk' ich –
Ich weiß nicht wie –
An die Musik der Oper! ...
O Du, mein Mozart!

Mattèo rezitiert aus der Francesca-Episode des Inferno-Teils (V, 135–37), jener schaurigen Geschichte von der verhängnisvollen Liebe zwischen Paolo Malatesta und Francesca. Bei der gemeinsamen Lektüre eines Buches, des altfranzösischen Romans vom Ritter Lancelot und seiner Liebe zu Guenièvre, der Frau des Königs Arthur, in dem der Ritter Galahot als Vermittler zwischen den beiden Liebenden auftritt, weckte die Schilderung eines Kusses bei Francesca und Paolo das Verlangen, es den Romanfiguren gleich zu tun und damit Ehebruch zu begehen, der dann von Francescas Mann Gianciotto, dem Bruder Paolos, blutig gerächt wurde. Die Verse Dantes setzen bei Mattèo Assoziationen frei: Nicht das Buch sei „der wahre Galeotto“ [= Galahot], der Verführer, sondern die Unkeuschheit, die moralische Unzulänglichkeit des Menschen. Von hier aus führen Mattèos Gedanken weiter zur Musik einer Oper, deren Titel ihm nicht einfällt, dessen Komponisten er aber zumindest zu nennen weiß: „Oh Du, mein Mozart!“ Die Musik, die Mattèo durch den Kopf geht, erklingt als wörtliches Zitat im Orchester. Es sind die Takte 57 bis 69² aus Don Giovannis Arie „Fin ch'han dal vino“, eine Partie, in der Don Giovanni sich auf den für das kommende Fest geplanten Eroberungstreifzug einstimmt³ – das Lippenbekenntnis eines chronischen Verführers und „erotischen Anarchisten“.⁴

Die Verbindung von Dante und Mozart, die sich gleichsam im Vordergrund des Geschehens ereignet, wird in vielfältiger Weise durch andere Verknüpfungen und Verweise teils ergänzt, teils konterkariert. Während Mattèo Dantes Verse von Francescas Ehebruch liest, sind durch ein Fenster seine Frau Annunziata und Arlecchino bei einem Schäferstündchen zu beobachten. Sein Versunkensein in der ästhetischen Betrachtung hindert Mattèo zu erkennen, dass sich die Ereignisse des Buches in seinem eigenen Haus wiederholen. Arlecchino wiederum, der

¹ *Arlecchino oder die Fenster. Ein theatralisches Capriccio*. Worte und Musik von Ferruccio Busoni, Textbuch (= Breitkopf & Härtels Textbibliothek 413), Wiesbaden o. J., S. 4. Hier und im Folgenden wird der Name des Schneidermeisters nach der Orthographie des Textbuchs wiedergegeben; in Partitur und Kl.A. heißt er nur Matteo (ohne *accento grave*).

² Nur am Ende des Zitats weicht Busoni leicht von Mozarts Vorlage ab, indem er die Takte 68 und 69 zu einem Dreitakter dehnt.

³ Der Text lautet (nach dem Libretto der Prager Uraufführung 1787): „Ed io fra tanto / Dall'altro canto / Con questa, e quella / Vo' amareggiar.“ (in der deutschen Übersetzung von Cesarina Drescher und Friedrich Dieckmann: „Indessen will ich beiseite gehen und dieser und jener Liebe erweisen.“ Friedrich Dieckmann, *Die Geschichte Don Giovannis. Werdegang eines erotischen Anarchisten*, Frankfurt am Main 1991, S. 457).

⁴ Friedrich Dieckmann (wie Anm. 3).

Titelheld von Busonis Werk, gleicht in vielen Zügen der Gestalt Don Juans, die in Mozarts Oper ihre eindringlichste Ausprägung erhalten hat, denn auch er akzeptiert nur die Regeln, die er sich selber gibt und nach Belieben bricht. Mit diesen wenigen Andeutungen sind indessen nur die oberen Schichten eines „multiplizierten Zitatgeschehens“ benannt, dessen faszinierende Komplexität Albrecht Riethmüller eindringlich dargelegt hat.⁵

*

Die Tatsache, dass literarisches und musikalisches Zitat in der Ersten Szene auf vielschichtige Weise miteinander verknüpft sind und das drastische Komödiengeschehen mit einer komplexen Schicht von Bezügen und Anspielungen unterlegen, muss Anlass zur Vermutung geben, dass auch das einzige andere Zitat, das Busoni in seiner Partitur explizit als fremdes Material kenntlich macht, Teil eines ähnlichen Netzes von Verweisen ist.⁶ Es handelt sich um den Mittelteil von 4. *Marsch und Szene*, einen mit „Trio“ überschriebenen Abschnitt, zu dem Busoni in einer Fußnote notiert: „Tema di Gaetano Donizetti, Bergamasco“ (vgl. Notenbeispiel 1, S. 283). So wenig Probleme das Erkennen des Zitats aus Mozarts *Don Giovanni* bereitet, so viel Ratlosigkeit hat Busonis Hinweis bei jenen Forschern hinterlassen, die sich bemüht haben, das Thema in einem der Werke Gaetano Donizettis ausfindig zu machen – sofern sie sich überhaupt der Mühe einer Durchsicht der zahlreichen Partituren unterzogen. Hans Heinz Stuckenschmidt etwa ging in seiner Busoni-Biographie von 1967 einfach davon aus, dass das Thema einer Oper „Bergamasco“ entstamme.⁷ Eine Donizetti-Oper dieses Titels gibt es allerdings nicht, und auch der Versuch einer Ehrenrettung Stuckenschmidts, den Franz Backhaus in seiner Dissertation über Busonis *Arlecchino* unternimmt, indem er eine mögliche Verwechslung mit dem Melodrama giocoso *Il borgomastro di Saardam* (1827) suggeriert,⁸ führt ins Leere. Backhaus diskutiert auch Edward J. Dents Deutung des Zitats als „distorted reminiscence of the march in *La Figlia del Reggimento*“,⁹ ohne aber auf einen sinnvollen Bezugspunkt zu gelangen. „Not even Donizetti experts have succeeded in identifying this theme“, stellte Antony Beaumont 1985 fest¹⁰ und formulierte damit einen Erkenntnisstand, der durch keine der nachfolgenden Arbeiten über Busoni und seinen *Arlecchino* revidiert wurde.

Dent, der in engem persönlichen Kontakt zu Busoni stand und auch die englische Übersetzung des *Arlecchino* besorgte, hätte es besser wissen können. Als „Appendix II“ ist seinem Busoni-Buch eine Liste mit „Ferruccio Busoni's Pianoforte Repertory“ beigegeben, in der sich unter der Rubrik „DONIZETTI-LISZT“ auch ein Hinweis auf eine *Grande paraphrase sur la marche de Donizetti* befindet, ein Werk, das Busoni nach Auskunft Dents erstmals 1908 in Berlin öffentlich spielte.¹¹ Dass weder Dent noch andere diesem auffälligen Hinweis nachgegangen sind, mag u.a. darin begründet sein, dass die Notenausgaben von vielen der unbekannteren Werke Liszts nur schwer zugänglich sind. Auch die große Werkausgabe, die von 1907 bis 1936 bei Breitkopf & Härtel erschien und zu deren Herausgebern im übrigen auch Busoni, ein Liszt-Interpret von außerordentlichem Rang, gehörte, hat sich auf eine Auswahl der bekannteren Klavierkompositionen beschränkt. In einem 1999 erschienenen Band der neuen Liszt-Ausgabe ist die von Dent aufgeführte Paraphrase enthalten und mit ihr tatsächlich das Werk, dem Busoni sein Thema entnommen hat.¹²

⁵ Albrecht Riethmüller, „Mozart – Don Juan – Arlecchino – Busoni. Fragmente zu einem Rollenspiel“, in: *Mozart in der Musik des 20. Jahrhunderts. Formen ästhetischer und kompositionstechnischer Rezeption*, hrsg. von Wolfgang Gratzer und Siegfried Mauser (= Schriften zur musikalischen Hermeneutik 2), Laaber 1992, S. 149–169, vor allem S. 156.

⁶ Unberücksichtigt bleiben müssen hier verzerrte Zitate wie das des Marsches aus Beethovens *Fidelio* zu Beginn der Nr. 4; vgl. Franz Backhaus, „*Arlecchino*“ – *Ein theatrales Capriccio von Ferruccio Busoni mit einem Beitrag zur Geschichte der Parodie in der Oper*, Diss. Innsbruck 1977, S. 192–194.

⁷ Hans Heinz Stuckenschmidt, *Ferruccio Busoni. Zeitafel eines Europäers*, Zürich 1967, S. 95: „Die Zitate aus Mozarts ‚Don Giovanni‘ und Donizettis ‚Bergamasco‘ treffen genau.“

⁸ Backhaus, S. 194, Fußnote 2.

⁹ Edward J. Dent, *Ferruccio Busoni. A Biography*, Oxford 1933, Nachdr. London 1974, S. 234.

¹⁰ Antony Beaumont, *Busoni the Composer*, London 1985, S. 230, Fußnote.

¹¹ Dent, S. 323.

Trio

Lo stesso Tempo
Arlecchino 4 (wendet sich heftig gegen die Sbirren)

(turns on the Sbirros protestingly)

Matteo (touching his head)
(greift sich an den Kopf).

O - ra in - co - min - cian le do - len - - ti

Lo stesso tempo *)
quasi trombe, ma piano 4

*)Tema di Gaetano Donizetti, Bergamo.

Ar. Glotz nicht! Ich will das dik.ke Blut euch krei.sen ma.chen, plat.te
Don't stare! I mean to set your thick blood cir-cu-la-ting la-zy

M. (zieht sich zurück) (withdrawing)
no - te.

m. s.

5

Ar. Schildkröt! aufgespöste Heuschreck; Dul Po-si-tion!
tortoise! You look like a scarecrow, You! At-ten-tion!

legg.

6 (Sie rennen) (they run)

Ar. Kehrt, er.stürmt mir je.nes Weinhaus, Marsch!
March! and cap-ture me the ta-vern, March!

Notenbeispiel 1: Busoni, *Arlecchino*

Die Suche im Operschaffen Gaetano Donizettis musste zwangsläufig ohne Erfolg bleiben, denn der von Liszt paraphrasierte Marsch stammt nicht von Gaetano Donizetti, sondern von seinem älteren Bruder Giuseppe, der in den meisten Musiklexika nicht einmal erwähnt und schon gar nicht ausführlich behandelt wird.¹³ Giuseppe Donizetti wurde am 6. November 1788 in Bergamo geboren und erhielt, wie sein Bruder Gaetano, wesentliche musikalische Anregungen durch Simon Mayr. 1808 schloss er sich den Truppen Napoleons an, folgte diesem ins Exil auf die Insel Elba und war schließlich auch an der Schlacht von Waterloo beteiligt. Nach dem Ende der napoleonischen Kriege kehrte er nach Italien zurück und war als Militärkapellmeister in Casale tätig. Ende 1827 wurde er zum „Istruttore generale delle musiche imperiali ottomane“ ernannt, im folgenden Jahr schließlich trat er sein Amt als oberster Leiter der Musik am Hof des türkischen Sultans Mahmud II. in Konstantinopel an. Zu seinen Aufgaben zählte eine grundlegende Neuorganisation des Musiklebens am türkischen Hof nach westlichem Vorbild (unter Einbeziehung auch der italienischen Oper), der sich Giuseppe Donizetti bis zu seinem Tod am 1. Februar 1856 ebenso engagiert wie wirkungsvoll widmete.¹⁴

Der vollständige Titel von Liszts Werk, dem Busoni sein Thema entnahm, lautet: „Grande / PARAPHRASE DE LA MARCHE / de J. Donizetti / composée / pour Sa Majesté le Sultan / ABDUL MEDJID-KHAN / pour le piano“.¹⁵ Auf einer seiner letzten Konzertreisen hatte Liszt im Juni 1847 in Konstantinopel Station gemacht, wo auch diese Paraphrase entstand – wohl als unmittelbarer Reflex einer Vorführung des im Titel erwähnten Marsches. Busoni übernimmt nicht nur die Tonart und den diastematischen Verlauf des Triothemas der Vorlage (vgl. Notenbeispiel 2, S. 285), sondern auch Liszts Vortragsanweisung „quasi trombe“, die er durch die Besetzung mit einer Klarinette instrumentatorisch realisiert, und nicht zuletzt auch die formale Funktion des Abschnitts, der bei Liszt wie bei Busoni als Trieteil fungiert. Anders als im Fall des Zitats aus Mozarts *Don Giovanni* geht die Vorlage allerdings nicht wörtlich in Busonis Partitur ein. Busoni schreibt einen 2/4-Takt vor, ohne den Rhythmus der im 4/4-Takt notierten Vorlage zu verändern, so dass also zwei Takte bei Busoni einem Takt bei Liszt entsprechen. Im Gegensatz zu Liszt, der dem Thema einen triolischen Marschrhythmus unterlegt, beschränkt Busoni sich – zunächst wenigstens – auf eine schlichte akkordische Akzentuierung, die mit den ursprünglichen Taktschwerpunkten der Vorlage zusammentrifft.¹⁶ Der Hinweis „Tema di Gaetano Donizetti“ charakterisiert die Art und Weise, in der Busoni auf Donizetti-Liszt zurückgreift, demnach sehr genau, denn nur das Thema, nicht der gesamte Tonsatz des Marsches, so wie er in Liszts Paraphrase vorliegt, wird von Busoni übernommen.

*

Busonis Fußnote kann in mehrfacher Weise als Ausgangspunkt einer Deutung des Donizetti-Zitats im musikdramatischen Gefüge des *Arllecchino* dienen. Auffällig ist bereits die Sprachform: Im Kontext eines in deutscher Sprache verfassten musikalischen Bühnenwerks mit deutschen Regie- und Vortragsanweisungen wirkt der italienische Wortlaut fast wie ein Fremdkörper. Die Fußnote hätte, wäre es Busoni lediglich um eine sachliche Mitteilung gegangen, auch „Thema von Gaetano Donizetti aus Bergamo“ heißen können, doch war es offenkundig

¹² Franz Liszt, „Grande paraphrase de la marche de Giuseppe Donizetti [...]“, in: *Freie Bearbeitungen* 8, hrsg. von Adrienne Kaczmarczyk und Imre Sulyok (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke II, 8), Budapest 1999, S. 81–94.

¹³ Vgl. zum Folgenden den Giuseppe Donizetti betreffenden Abschnitt bei Raoul Meloncelli, Art. „Donizetti, Gaetano“, in: *Dizionario biografico degli italiani*, Bd. 41, Rom 1992, S. 199.

¹⁴ Vgl. Ralf Martin Jäger, Art. „Janitscharenmusik“, in: *MGG*₂, Sachteil, Bd. 4, Kassel 1996, Sp. 1318; Ursula Reinhard, Art. „Türkei, VII.2.“, in: ebd., Bd. 8, Kassel 1998, Sp. 1068.

¹⁵ Zit. nach der in Fußnote 12 genannten Ausgabe, S. 195. Das Werk erschien 1848 in Berlin bei A. M. Schlesinger, und zwar sowohl in seiner Originalgestalt wie auch in einer „version facilitée“. Busoni, ein leidenschaftlicher Sammler alter Notendrucke, hatte ein Exemplar der Originalausgabe in dem Wiener Antiquariat Aichwalder erworben. Es befindet sich heute in Bd. 50 der Liszt-Sammlung des Busoni-Nachlasses der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz. Für freundliche Auskünfte danke ich – wieder einmal – Frau Dr. Jutta Theurich.

¹⁶ Für die Wiederholung des Themas (ab 5 Takte nach Ziffer 5) greift Busoni allerdings die kanonische Stimmführung der Takte 93 ff. bei Liszt auf.

Trio

61 *Tempo di marcia animato* *quasi tromba*

p *f*

p leggiero

66

71 *sempre stacc.*

leggiero brillante

76 *vibrato assai*

f

Notenbeispiel 2: Liszt: „Grand Paraphrase de la Marche de J. Donizetti“, T. 61–80¹⁷

seine Absicht, die Herkunft des Themas, das von einem Komponisten aus der genannten italienischen Stadt stammt, auch in der italienischen Sprachform der Fußnote anklingen zu lassen. Bergamo, der Geburtsort beider Donizettis, ist zugleich auch die Heimat der Arlecchino-Figur, und so zeigt sich hier, auf einer ersten Deutungsebene, eine Reverenz an diese Stadt, die von Busoni als ein ideeller, d.h. die Normen der realen Welt im Sinne der *Commedia dell'arte* aufhebender Ort verstanden wurde.¹⁸ (Dass die italienische Formulierung zudem eine Verbin-

¹⁷ Aus der in Anm. 12 angeführten Edition, S. 86–87.

dung zu den im italienischen Original zitierten Versen Dantes schafft, mag eine Nebenabsicht gewesen sein.)

Auf einer Skizze zum *Arlecchino* notierte Busoni lediglich „Tema di Donizetti“,¹⁹ ohne Vornamen also, so dass, zumindest theoretisch, zunächst auch Giuseppe Donizetti gemeint gewesen sein könnte. Erst in der autographen Partitur²⁰ erscheint die Fußnote im Wortlaut der späteren Druckfassung und damit die Zuweisung des Zitats an den berühmten Opernkomponisten. Dass Busoni für den Leser eine falsche Fährte legen wollte, ist, zumal in einem an Gedankenspielen und bewussten Irritationen so reichen Werk wie diesem, zwar durchaus denkbar, wenn auch nicht sehr wahrscheinlich. Da die von Busoni benutzte Schlesinger-Ausgabe der Lisztschen Paraphrase den Vornamen des Marschkomponisten lediglich mit J. (für Joseph als französisches Pendant zu Giuseppe) wiedergibt, war ein Missverständnis oder unreflektiertes Zurechtlesen zugunsten Gaetanos leicht möglich. Und ob Busoni überhaupt etwas von der Existenz des Donizetti-Bruders Giuseppe gewusst hat, ist ungewiss.²¹ Entscheidend für seine Wahl des Werks dürfte die bizarre Kombination zweier Welten gewesen sein, die in dem zitierten Marsch zusammentreffen: Jene der Türken, repräsentiert durch den Widmungsträger des Marsches, und jene der westlichen Kultur, hier vertreten durch die italienische (Opern-) Musik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die den musikalischen Stil des Marsches prägt. Diese beiden Welten sind die Bezugspunkte einer weiteren Deutungsebene: In seinem ersten Textentwurf aus dem Frühjahr 1914 ließ Busoni die von *Arlecchino* fingierte Bedrohung Bergamos noch von den „Türken“ ausgehen, der Ausbruch des ersten Weltkriegs „bewirkte, dass die ursprünglichen ‚Türken‘ des Libretto in ‚Barbaren‘ verwandelt wurden.“²² Der Donizetti-Marsch begleitet bei seinem ersten Erscheinen die Rekrutierung des Sèr Mattèò, der unter der Führung *Arlecchinos* in den Kampf gegen die vermeintlichen Barbaren ziehen soll. Auch wenn mit den „Barbaren“ in der endgültigen Fassung des Werks die Deutschen gemeint sind,²³ so scheint sich Busoni in seiner musikalischen Konzeption dennoch seiner ursprünglichen Idee entsonnen zu haben. Der Kampf gegen die Eindringlinge wird zu patriotischen Klängen, eben jenen der italienischen Opernmusik abgeläuteten des Bergamaskers Donizetti vorbereitet, zu einer Musik also, die gleichsam als Dokument einer musikalischen Eroberung verstanden werden kann, denn der Donizetti-Marsch, der für einige Zeit sogar die offizielle Hymne des osmanischen Reiches war, zeigt deutlich, wie stark sich ein westlicher Einfluss am Hof in Konstantinopel gegen türkisch-nationale Traditionen wie die Janitscharenmusik durchsetzen konnte. Im Marsch siegt die italienische über die türkische Kultur.

Auch die Wahl des Wortes „Tema“ ist wohlbedacht, und das nicht nur deshalb, weil damit der oben bereits skizzierte Unterschied zum wörtlichen Zitat aus Mozarts Oper angedeutet wird, sondern auch aufgrund der mit ihm zu assoziierenden Begriffsprägung „Thema mit Variationen“. Donizettis Marsch ist in *Arlecchino* eng verknüpft mit Sèr Mattèò und seinem Geschick, er ist gleichsam sein musikalischer Begleiter auf seinen Irrwegen durch das weitläufige Bergamo,

¹⁸ Vgl. Ferruccio Busoni, „*Arlecchino*. Sein Werdegang“, in: *Blätter der Staatsoper* 1 (1921), H. 7, S. 9; Nachdr. in: *Von der Einheit der Musik. Verstreute Aufzeichnungen*, Berlin 1922, S. 299.

¹⁹ Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, Busoni-Nachlass Nr. 296, Blatt 30 (nach einer Mitteilung von Frau Dr. Jutta Theurich).

²⁰ Busoni-Nachlass Nr. 298, Blatt 82.

²¹ Nicht auszuschließen ist allerdings, dass Busoni, der ein begeisterter Büchersammler und -leser war, zufällig auf Giuseppe Donizettis postum veröffentlichte *Ricordi di Gaetano Donizetti*, Bergamo 1897, gestoßen ist, die als Anhang eine Autobiographie Giuseppe enthalten.

²² Busoni, „*Arlecchino*‘ Sein Werdegang“, S. 8 f.; auch in: *Von der Einheit der Musik*, S. 298.

²³ *Arlecchino* (schnell und eindringlich).

Ernstlich, Sèr Mattèò,
Indessen Ihr den Dante in Musik setzt,
Rückt der Barbar vor die Tore, –
Bald ist er da und nimmt unsere Weiber.
So ein Tudesker
Zieht im Handumdrehen seinen Spieß ...
(*Arlecchino*, Textbuch, S. 5).

die ihm wie ein Durchwandern fremder Regionen erscheinen. Das Thema erfährt dabei erhebliche Veränderungen. Während der Marsch zunächst, wie der Ausschnitt aus Don Giovanni Arie, als ein vom Kontext abgehobenes „dissimilierendes“ Zitat erscheint, wird er, im Gegensatz zum Mozart-Zitat, im weiteren Verlauf „assimiliert“, d.h. integriert in den dramatisch begründeten Entwicklungsgang der Musiksprache Busonis.²⁴ In der Coda der Nr. 4 erscheint das Marschthema nach Moll gewendet, in verlangsamtem Tempo („Andante alla breve, in modo di marcia funebre“) und zudem mit einer sich an den weitgehend beibehaltenen Vordersatz anschließenden freien Fortführung. Bei Mattèos Wiederauftreten gegen Ende des Werks (8. Monolog) erklingt das Thema ein letztes Mal, jetzt in einer zwischen Dur und Moll changierenden und durch einen scharf dissonierenden Begleitsatz geprägten Fassung, die wie die Coda von Nr. 4 eine freie Weiterentwicklung des Vordersatzes umfasst. Am Ende dieses Abschnitts (2 Takte vor Ziffer 41) kombiniert Busoni das Marschthema (in C-Dur) mit jener Melodie, die in der Eingangsszene Mattèos entzückte Dante-Lektüre begleitet. Das Donizetti-Zitat wird auf diese Weise mit einem Eigenzitat verknüpft, was ebenso als struktureller Höhepunkt seiner variativen Entwicklung innerhalb des Werks wie auch als ein formstiftender Verweis auf dessen erste Szene verstanden werden kann.

Damit sind einige Deutungsmöglichkeiten des Donizetti-Zitats zumindest angedeutet. Dessen Beziehungsreichtum kann indessen nur eine umfassende, das komplexe Interagieren von textlichen und musikalischen Schichten reflektierende Analyse von Busonis *Arlecchino* zu Tage fördern. Die aber steht noch aus.

²⁴ Zur Unterscheidung zwischen dissimilierendem und assimilierendem Zitieren vgl. Gernot Gruber, Art. „Zitat“, in: *MGG*₂, Sachteil, Bd. 9, Kassel 1998, Sp. 2407 f.

Ein verlorenes Werk. Die Erste Sinfonie von Sándor Veress

von Andreas Traub, Bietigheim

I

Die *Erste Sinfonie* von Sándor Veress wurde 1940 unter dem Titel *Hungarian Greetings on the 2600th Anniversary of the Japanese Dynasty* in Tokio unter der Verlagsadresse Kigen 2600-nen Hoshukukai gedruckt. Der Verlag ist unterdessen inexistent; die Rechte am Werk werden von Japan nicht mehr beansprucht.¹ Wieviel Exemplare des Druckes sich erhalten haben, ist unbekannt; wichtig sind allein eine Dirigier- und eine Taschenpartitur aus dem Nachlass des Komponisten, in denen zahlreiche Korrektur eintragungen die teils sinnentstellende Fehlerhaftigkeit des Druckes verdeutlichen. Veress hatte mit dem Werk an einem Wettbewerb teilgenommen, der zum 2600-jährigen Bestehen des japanischen Kaiserhauses ausgeschrieben war und an dem sich auch Richard Strauss, Ildebrando Pizzetti und Jacques Ibert beteiligten. Ausreichend dokumentiert ist allein die *Festmusik* op. 84 von Richard Strauss; sie wurde am 7. Dezember 1941 unter Helmut Fellmer in Tokio aufgeführt und bei Johannes Oertel in Berlin gedruckt.² Anders als Strauss hatte Veress keine anlassbezogene „Festmusik“ eingereicht – obwohl sich diese Bezeichnung auf der gedruckten Partitur findet – sondern eine vollständige Sinfonie, deren Komposition er gerade abgeschlossen hatte.³ Das Werk erhielt beim Wettbewerb den ersten Preis und wurde in Japan aufgeführt; ein abenteuerliches Tondokument (Schellackplatten) zeugt von dieser (oder einer späteren?) Aufführung.

Wohl auf Grund der äußeren Umstände hat Veress die *Erste Sinfonie* beiseite gelegt. Fragen nach dem Werk wich er aus, und er hatte keine Partitur in seinem Studio. Erst bei der Haushaltsauflösung nach dem Tode seiner Frau (Januar 1994) fanden sich auf dem Dachboden mehrere fest verschnürte Pakete, deren eines alles Material zur *Ersten Sinfonie* enthielt.⁴ Schon auf den ersten Blick zeigt sich die Bedeutung des Werkes: Es ist nach der *Klaviersonate* (1929) und der *Violinsoloparte* (1935) einerseits und den beiden Streichquartetten (1931 und 1936–37) andererseits der dritte Schritt zur Bewältigung der großen Formen der Instrumentalmusik.⁵ Es ist zu bedauern, dass das Werk so lange unbekannt blieb, denn erst jetzt lässt sich etwa die Bedeutung der *Zweiten Sinfonie* (1952–53) recht einschätzen; in gewisser Weise bilden sie ein Paar wie bei Igor Strawinskij die *Sinfonie in C* (1938–40) und die *Sinfonie in drei Sätzen* (1942–45).

¹ Brief des Japanese Copyright Council an den Verf.

² Erich H. Mueller von Asow, *Richard Strauss. Thematisches Verzeichnis*, Bd. 2, Wien 1962, S. 1052 f. Vgl. Ernst Krause, *Richard Strauss. Gestalt und Werk*, München 1988, S. 283. Für hilfreiche Auskünfte bei dem – insgesamt wenig ertragreichen – Versuch, die Umstände des Wettbewerbs zu klären, danke ich Frau Dr. Eva Maria Meyer vom Institut für Japanologie der Universität Tübingen.

³ Einzelheiten bei Demény János, „Veress Sándor – életmű-vázlat“, in: Bérlasz Melinda, Demény János u. Terényi Ede, *Veress Sándor*, Budapest 1982, S. 12–52, v. a. S. 27 f. (Der Text liegt dem Verf. in einer privaten Übersetzung von Gizella Betzel-Doráti vor.) Der Aufsatz von Demény János, „Veress Sándor szimfóniája Japánban“, in: *Magyar út* 10 (1941), S. 3, ist in deutschen Bibliotheken offenbar nicht greifbar.

⁴ Das Material befindet sich heute in der Paul Sacher Stiftung Basel, der für ihre Hilfsbereitschaft herzlich gedankt sei. Wie ein erst jetzt aufgefundenes Dokument zeigt, kam die Sinfonie nochmals im Mai 1953 in einem Volks-Sinfoniekonzert in Bern unter der Leitung von Walter Kägi zur Aufführung. Bei der Vorbereitung dieser Aufführung werden die Korrekturen in die erwähnte Dirigierpartitur eingetragen worden sein.

⁵ Vgl. Andreas Traub, „Zum instrumentalen Frühwerk von Sándor Veress“, in: *AfMw* 45 (1988), S. 224–247. Damals war die *Klaviersonate* noch unbekannt. Es sei nochmals angemerkt, dass das tonale Zentrum des Kopfsatzes des *Ersten Streichquartetts* in dem Aufsatz falsch bestimmt wurde (S. 228); er steht in G, nicht in C.

II

Die Sinfonie hat drei Sätze: Preludio (in *C*, 118 Takte), Andante (in *E*, 200 Takte) und Finale: Allegro vivace (in *C*, 253 Takte). Wie der Titel sagt, vermeidet Veress im Kopfsatz die Auseinandersetzung mit der Sonatenhauptsatzform. Vielleicht befürchtete er, dem Kopfsatz des *Zweiten Streichquartetts* keine gleichgewichtige Lösung zur Seite stellen zu können.⁶ Die Aufgabe findet ihre eigenwillige Lösung erst im Kopfsatz der *Zweiten Sinfonie*.⁷ Das Preludio ist zweiteilig angelegt (T. 1–48, T. 49–118). Tragende Satzschicht ist eine in Takt 15–16 einsetzende, den Streichern zugewiesene zweistimmige Invention. Im zweiten Teil erscheint sie zunächst in Umkehrung (T. 63–75 wie T. 17–29) und verdichtet sich später zu Terzparallelen (T. 78–82, T. 93–99); den Satz beschließt eine zurückgenommene – „un poco più quieto, piano“ – Reminiszenz an ihren Beginn (Viola in T. 106–111 wie Violine I in T. 17–20). Der Linienbeginn (Notenbeispiel 1) zeigt den weitgehend diatonischen Charakter des Tonsatzes. Der Wechsel *fis/f* erscheint eher beiläufig als Verdeutlichung der Bewegungsrichtung im Kleinterzraum; er ist aber ein Strukturmoment, das im Hauptthema des Mittelsatzes wiederkehrt (vgl. Notenbeispiel 4) und dort durch die Nachbarschaft zum Zentralton *E* ein entscheidendes Gewicht gewinnt. Die gewisse Hervorhebung des Tons *e'* in der Linie im ersten Satz kann als Andeutung der die Sinfonie durchdringenden Großterzspannung verstanden werden.



Violine I, T. 17-22

Notenbeispiel 1: Vl. 1, T. 17–22

Konstanten und Veränderungen in der Musik von Veress können an einem Vergleich dieser Linie mit dem Beginn der *Musica concertante* für zwölf Solostreicher (1965–66) abgelesen werden (Notenbeispiel 2).⁸ Hier herrscht reihengebundene Zwölfstufigkeit, und in der Linie folgen der Krebs und dann eine abgeleitete zweite zwölfstufige Struktur. Dabei kommen Tonfolgen mit einem Halbton und vier aufeinander folgenden Ganztönen wie hier *e'–g'* auch in der Durchführung im Finale der Sinfonie vor (s. u.); Veress sprach oft von einer „Drehung des Prismas“ und lehnte die Vorstellung eines „Fortschritts“ in der Kunst ab.⁹



Violine I, T. 1-5

Notenbeispiel 2: Vl. 1, T. 1–5

Der dem Einsatz der Invention vorausgehende Beginn des Satzes mit ganztaktigen Akkorden auf *C*, zwischen denen sich Figuration in den Holzbläsern entfaltet, hat ein unverkennbares

⁶ Vgl. Wolfgang Rathert, „Zum Zweiten Streichquartett von Sándor Veress“, in: *Sándor Veress. Festschrift zum 80. Geburtstag*, hrsg. von Andreas Traub, Berlin 1986, S. 157–192.

⁷ Andreas Traub, „Sándor Veress – Zur Biographie, zur Sinfonia Minneapolinana“, in: *Zwischen Volks- und Kunstmusik. Aspekte der ungarischen Musik*, hrsg. von Stefan Fricke, Saarbrücken 1999, S. 146–154.

⁸ Vgl. Andreas Traub, „Zur Geschichte der ‚Musica concertante‘“, in: *SMZ 122* (1982), S. 228–237.

⁹ *Sándor Veress. Aufsätze, Vorträge, Briefe*, hrsg. von Andreas Traub, Hofheim 1998, S. 127.

Vorbild, Stravinskij 1930 entstandene *Symphonie de Psaumes*.¹⁰ Die Übereinstimmung ist so deutlich, dass ein Zufall auszuschließen ist: Die Akkorde stehen in den Takten 1, 4 und 8, dann differierend bei Veress in Takt 11 und bei Stravinskij in Takt 14, und in Takt 15 setzt mit einem Basston das Hauptmoment des Satzes ein, bei Stravinskij mit *E* die Vorbereitung des „Exaudi“, bei Veress mit *C* die Invention. Auch die Tempoangabe ist ähnlich: Stravinskij Viertel = 92, Veress Viertel = 92-96. Veress bestätigte 1986, dass Stravinskij Einfluss auf ihn gehabt habe, schränkte dies aber auf dessen „russische Periode“ ein; auf Grund dieser Beobachtung muss man den Einfluss aber weiter fassen, und auch die vermutete Nähe des *Psalmus S. Augustini* (1943–44) von Veress zur *Symphonie de Psaumes* wird wahrscheinlicher.¹¹

In den Akkorden zeigt sich aber ein wesentlicher Unterschied: Bei Stravinskij sind sie als Achtel mit folgender Pause artikuliert, bei Veress füllen sie einen 3/4-Takt aus und werden, abgesehen vom ersten, von Pauke und kleiner Trommel vorschlagartig eingeleitet. Diese „innere Breite“ der Akkorde ermöglicht es Veress, sie zu Beginn des zweiten Teils, wo sie auf *G* erklingen (T. 49–62), auf vier Viertel auszudehnen und durch den Rhythmus aus 3+2+3 Achteln sowie Blechbläserfanfaren zu beleben. Dieser Rhythmus erscheint auch in der Durchführung im Schlusssatz der Sinfonie (vgl. Notenbeispiel 3), was man als strukturelle Klammer ansehen kann. Die Möglichkeit zur Entfaltung von Tonsatzmomenten prägt auch den Höhepunkt des Kopfsatzes (T. 100–105): Über einem *Gis*-Klang zeichnet sich die Linie *c*“-*h*“-*a*“-*g*“-*f*“-*es*“-*des*“-*ces*“ ab, eine ganztönige Entfaltung der die Figuration in Takt 2–3 bestimmenden Linie *c*“-*h*“-*a*“-*g*“-*f*“-*e*“, in der übrigens zum ersten Mal die erwähnte Großterzspannung ermesen wird. Mit dem *Gis*-Klang baut Veress eine ergänzende Großterzbeziehung zum Zentrum *C* auf; der Großterzzirkel *E-Gis-C* bestimmt auch das *Zweite Streichquartett*.¹²



Violine I/Bässe, T.1-11

Notensbeispiel 4: I, T. 1-11 (Vl. I / Bässe)

Im zweiten Teil des Satzes entfällt die Wiederholung des Hauptthemas; es folgt gleich die neue Wendung. Ihre Wiederholung erfolgt nun aber auf *h''* (statt auf *e''*) und wird rhythmisch aufgebogen: Aus dem Rhythmus in Notensbeispiel 5a wird der Rhythmus in Notensbeispiel 5b, was die Expansion unmittelbar verdeutlicht. In Takt 113 erscheint die Wendung auf *fis'*, wird also weiter in die Oberquinte gerückt, und auf *fis''* setzt in Takt 125 eine groß entfaltete Variante des Hauptthemas ein, die sich bis zu Takt 140-141 hinzieht und dort mit dem Quartgestus *a'-g'-f'-e'* schließt. Die Ebene des Seitenthemas ist nun *E*, und die Hauptthemenvariante dreht sich auch hier um einen Ganzton, allerdings einen fallenden.

Notensbeispiel 5a-c

Oboe/Violine II, T.38-46

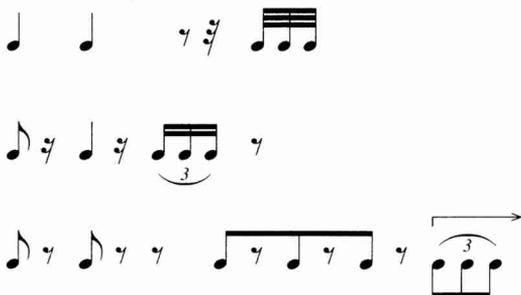
Notensbeispiel 6: Ob., Vl. 2, T. 38-46

Das Seitenthema (Notensbeispiel 6) hat die Form eines vierzeiligen Liedes der – im ungarischen Volkslied allerdings seltenen – Form ABAC.¹³ Sie erlaubt es Veress aber, in der zweiten und vierten Zeile die „Silbenzahl“ zu erweitern, d. h. das Formschema komponierend aufzubrechen. So entsteht die Form von 7+8+7+11 „Silben“, d. h. Achteln (bei der Binnenzäsur der zweiten Zeile ein Viertel), und die zweite und vierte Zeile erhalten einen Auftakt. Bei der Wiederholung bricht Veress im dritten Viertel der vierten Zeile ganz aus der Strophenform aus, indem er die Wendung *d''-e''-f''* zur Figur von Notensbeispiel 5c umformt und diese sequenziert (T. 54-56 *d''-f''/c''-es''/h'-d''*). Das diesen Teil abschließende Violinsolo (T. 74-83/84) beginnt mit dieser Figur und um eine kleine Terz höher (*f'''-as'''/es'''-g'''/d'''*...). Das Violinsolo geht in Takt 84 in ein Solo der Bassklarinette über (T. 84-86/87), das sich als Entfaltung des Beginns des Hauptthemas erweist und zu diesem zurückleitet. Der Ansatzpunkt dieses Solos ist der Ton *c'*, der Zentralton von erstem und drittem Satz der Sinfonie; die tonale Verklammerung ist offenkundig.¹⁴

¹³ Béla Bartók, *Das ungarische Volkslied. Versuch einer Systematisierung der ungarischen Bauernmelodien*, Berlin 1925 (Nachdruck Mainz 1965), S. 29 und Nr. 37.

¹⁴ Beim Übergang vom Violin- zum Bassklarinettensolo folgen die diatonische Wendung *g-a-h-c'* und die ganztönige *c'-b-as-ges* aufeinander.

Im zweiten Teil des Satzes wird zunächst der unscheinbare Ansatztakt des Seitenthemas, in dem vor Beginn der Melodie der Klang pulsiert (T. 37), zu einem wuchtigen Grave entfaltet (T. 141–144), in dem das Pulsieren in einen mächtigen Sarabanden-Rhythmus umschlägt, der in zwei Wiederholungen subtil verändert wird, bevor eine Triole im Schlagzeug (Tamtam) zum Klanggrund des Seitenthemas hinführt (Notenbeispiel 7). Der Klang ist aus den Quinten *E-H* und *f-c'* zusammengesetzt, d. h. aus den Zentraltönen *E* und *c'* mit der Ober- bzw. Unterquinte; man kann hier ein Zentrum des wie in ein Emblem gefassten Ausdrucks des ganzen Satzes erkennen.¹⁵ Nach diesem Ausbruch kommt das Seitenthema als geschlossene Gestalt nicht mehr zustande. Ab Takt 164 zerbröckelt es in Einzelteile, und schließlich bleiben nur die leeren Quartan *D-G* und *A-E* übrig. Takt 193 ist eine Generalpause. Dann beschließt eine Reminiszenz an das Hauptthema den Satz.



Notenbeispiel 7

Das Finale ist ein Sonatensatz (Exposition T. 1–99, Durchführung T. 100–158, Reprise T. 159–253). In der Exposition folgen auf den mit einer Schlagzeug-Einleitung beginnenden ersten, vom Hauptthema bestimmten Formteil in *C* (T. 1–56) das Seitenthema in *D* (T. 57–66) und ein dritter, in *B* stehender Formteil (T. 67–99); in der Reprise sind Reihenfolge und Gewichtung verändert: Auf den verkürzten ersten Formteil (T. 159–183) folgen zuerst der Formteil auf *B* (T. 184–207) und dann ein durch mehrfache Wiederholung des Seitenthemas entfalteter Schlussteil in *C* (T. 208–253). Bestimmende Distanz ist also der Ganzton. Haupt- und Seitenthema (Notenbeispiel 8) sind in Bewegungsrichtung und Innenspannung der Melodien einander entgegengesetzt und zugleich durch den „synkopischen“ Rhythmus miteinander verbunden. In dem Formteil auf *B* erklingen in Exposition und Reprise gegensätzliche Gebilde, in der Exposition ein mächtiges Orchestertutti und in der Reprise ein espressivo vorzutragendes und ritardando – poco rubato abzuschließendes Solo von Oboe und Flöte, in dem sich allerdings eine ähnliche Kontur wie in der Exposition andeutet. Diese Kontur lässt sich in der Exposition vorsichtig vereinfachen (Notenbeispiel 9),¹⁶ und dann zeichnet sich eine Art dreistrophiges Lied ab, dessen erste und verkürzte dritte Strophe mit *b'* beginnen, während die mittlere Strophe, in der die Zeilengliederung unklar bleibt, um einen Ganzton höher steht. Man kann hier den volksmusikalischen Kern des Satzes erfassen, und zugleich spiegeln sich auf engstem Raum die Strukturmomente: Die beiden in Quartdistanz stehenden Haupttöne der Melodie, *b'-f'* und *c''-g'*, weisen dieselbe doppelseitige Ganztonbeziehung auf, die die formale Disposition des ganzen Satzes bestimmt. Solche Spiegelung des Großen im Kleinen entspricht dem Denken von Veress.¹⁷

¹⁵ Im Zusammenhang mit dem ausgedehnten Sinfoniesatz scheint die Bezeichnung „Emblem“ problematisch; es zeigt sich jedoch hier eine Ausdrucksgestaltung, die in anderen Zusammenhängen durchaus emblematisch erscheint. Vgl. Thomas Gerlich, „Sándor Veress' Klaviertrio über drei Gemälde alter Meister“, in: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 9 (1996), S. 30–34, zum Mittelsatz, der sich auf das Gemälde „Et in Arcadia ego“ von Nicolas Poussin bezieht. Michael Kunkel, *Sándor Veress. „Memento“ (1983) für Viola und Kontrabaß (= fragmen 26)*, Saarbrücken 1998.

¹⁶ In Notenbeispiel 9 sind die Töne, die als Haupttöne einer Sechzehntelfiguration erscheinen, in eckige Klammern gesetzt.

¹⁷ Von der Geigerin Gabriella Márffy, die noch zum Freundeskreis von Veress zählte, erhielt ich den Hinweis darauf, hier könne sich auch ein Zitat aus einem kirchlichen Gesangbuch verbergen. Leider führten entsprechende Nachforschungen bislang zu keinem Ergebnis. Der Hinweis ist aber wichtig genug, um veröffentlicht zu werden.

Notensbeispiel 8: T. 7–13 u. T. 209–215 (Fg.)

Notensbeispiel 9

Den beiden Formteilen auf *B* ist die Durchführung zuzuordnen, die ebenfalls in *B* beginnt und dieselbe Anlage zeigt: Nach zwei Takten rhythmischen Pulsierens folgt der Einsatz der Melodik. Diese ist aber in der Durchführung jener Volksmusikkontur genau entgegengesetzt; es sind aufsteigende Linienzüge, die zu kontrapunktischem Satz verdichtet werden. Die Intervallik der Linien, die bis zum zweiten Ton der jeweils zweiten rhythmischen Einheit durchweg gleichbleibt, ist durch die Folge von vier Ganztonschritten charakterisiert; es kann sich dabei um eine Form der von Lajos Bárdos beschriebenen „Heptatonia secunda“ handeln (vgl. Notensbeispiel 3).¹⁸ Es ist möglich, dass Veress direkt von Bárdos, der seit 1928 an der Musikhochschule in Budapest lehrt, in dessen Forschungen eingeführt wurde. Der letzte Einsatz dieses Linienzuges erfolgt von *e* aus (T. 141), so dass man eine Tritonus-Polarität erkennen kann, die zur Strukturstufe *E* führt. Dies ist aber noch nicht der Schluss der Durchführung. Zur Reprise führt ein in Takt 149 auf *as* einsetzender Linienzug, der mit fünf Ganztonschritten und einem Halbtonschritt beginnt. Diese Intervallik taucht schon in Takt 119–121 auf, und dort folgt auf den Halbtonschritt die Drehfigur *e'-fis'-g'-f'-e'*, hier die Figur *g'-fis'-e'-fis'*: Man vergleiche den Beginn des Hauptthemas im Mittelsatz (Notensbeispiel 4). Der Linienzug führt in Takt 158/159 nach *A* (*a*-Moll), während der Paukeneinsatz auf *c* die Ebene des Hauptthemas markiert; Veress führt die Linie nicht direkt nach *C*, sondern fügt die Ebenen in dem gleichen Intervall zusammen, das im Hauptthema selber „synkopisch“ artikuliert ist (Notensbeispiel 8).

Zwei ergänzende Anmerkungen: Der im ersten und dritten Satz auftauchende Rhythmus aus 3+2+3 Achteln gehört in den Bereich des sog. „bulgarischen Rhythmus“, wie ihn Bartók beschrieben und in seinem *Mikrokosmos* (Heft VI, Nr. 148–153, v. a. Nr. 151) sowie im Mittelsatz des *Fünften Streichquartetts* verwendet hat.¹⁹ Er gehört zu den für die Volksmusik des südosteuropäischen Raums allgemein bezeichnenden additiven Rhythmen, mit denen Veress von Beginn an arbeitet.²⁰ Die Anlage des Sonatensatzes im Finale mit stufenmäßig abgesetzten Themenbereichen und der Tritonusdistanz in der Durchführung lässt sich mit

¹⁸ Vgl. Ferenc László, „Béla Bartóks neun Violinduos über rumänische Volksweisen“, in: *Festschrift Sándor Veress*, S. 129–156, v. a. S. 136 f.

¹⁹ Béla Bartók, „Der sogenannte bulgarische Rhythmus“, in: ders., *Musiksprachen. Aufsätze und Vorträge*, hrsg. von Bence Szabolcsi, Leipzig 1972, S. 94–105.

²⁰ Thrasylulos Georgiades, *Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik*, Hamburg 1958, S. 11–18. Im Werk von Veress ist etwa das Hauptthema im Schlusssatz der *Klaviersonate* zu nennen, vgl. Andreas Traub, „Zur Klaviersonate von Sándor Veress“, in: *Mf* 47 (1994), S. 275–280, Notensbeispiel 3.

Sonatensätzen Paul Hindemiths aus derselben Zeit vergleichen, so mit den Kopfsätzen der *Klarinettensonate* (1939)²¹ und vor allem mit der *Bratschensonate* (1939).²² Diese Beobachtung kann hier nicht vertieft werden; sie betrifft aber einen wesentlichen Punkt der Formkonstitution.

III

Die Perspektive erweitert sich wesentlich durch die Tatsache, dass unter den Materialien zur *Ersten Sinfonie* eine wenn auch unvollständige Frühfassung aufzufinden war. Sie ist viersätzig angelegt; vom Schlusssatz ist allerdings nur eine Skizze von 36 Takten vorhanden, die nichts mit dem Finale der Endfassung gemein hat. Der erste Satz der Frühfassung ist mit 108 Takten unwesentlich kürzer (insgesamt 67 Takte sind identisch). Drei Differenzen sind von Gewicht: Im Anfangsteil werden die Akkorde auf *C* nicht als eigene Takte notiert, sondern in einen durchlaufenden 4/4-Takt integriert – die anzunehmende Auseinandersetzung mit Stravinskij muss also während der Umarbeitung stattgefunden haben –,²³ das klangliche Element der Terzparallelen im zweiten Satzteil fehlt, und der Höhepunkt (T. 100–105) fehlt ebenfalls.

Ganz anders der zweite Satz: Mit 141 Takten um gut ein Viertel kürzer, ist er bei gleicher thematischer Substanz formal völlig anders angelegt, nämlich als dreiteilige Form, in der zwischen erstem und zweitem Teil ein Doppelstrich steht: Takt 1–53, Takt 54–99, Takt 100–141.²⁴ Bis zu Takt 43 entspricht der Satzverlauf im Ganzen dem der Endfassung (dort T. 46), doch steht das Seitenthema (T. 34) auf der Untersekundstufe *D* statt auf *H*. Diese Ganztondistanz, die die ganze Satzkonzeption bestimmt, kann als deutlich „phrygisches“ Strukturmoment verstanden werden. Die Wiederholung des Seitenthemas mit ihrer Expansion fehlt; stattdessen führt eine Variante des Hauptthemas zum Abschluss des Formteils auf *D*. Der Mittelteil beginnt mit jener „neuen Wendung“ nach dem Hauptthema, die ebenfalls in *D* erklingt und zu einer weitgespannten melodischen Linie entfaltet wird.²⁵ Ab Takt 66 taucht die Kontur des Hauptthemas auf und verdichtet sich zum Grave (T. 78). In Takt 100–103 erklingt das Hauptthema in *E* über dem Basston *D*; an der formal entscheidenden Stelle des Satzverlaufs wird die bestimmende Sekundspannung unmittelbar hörbar. Der Schlusstakt des Hauptthemas (T. 108) wird mit dem – melodisch „leeren“ – Anfangstakt des Seitenthemas verschmolzen, das nun in *E* steht. Der Satzschluss in *E* wird gegenüber dem Schluss des ersten Formteils in *D* ausgeweitet. Die Melodie schließt dabei auf dem Quartton *a*, der mit dem Gestus *d'-c'-b-a* aus dem zweiten Takt des Hauptthemas erreicht wird (Notenbeispiel 4); in imitatorischer Verdichtung prägt er bereits den Wiedereintritt des Hauptthemas in Takt 100.

Der dritte Satz ist ein Menuett in *A* (46 Takte) mit einem Trio mit der Bezeichnung Presto (77 Takte), beide in traditioneller Weise angelegt.²⁶ In der Thematik und im Tonsatz stehen Menuett und Trio der *Sonatine* für Violoncello und Klavier (1933) nahe, jenes dem ersten und dieses dem dritten Satz. Es ist nicht ersichtlich, warum Veress von der Viersätzigkeit Abstand genommen hat; er hat allerdings sonst nur die dreisätzigste und seit dem *Violinkonzert* (1937/1939) die dem für die ungarische Musik bezeichnenden Paar *Parlando rubato* – *Tempo giusto* entsprechende zweisätzigste Form verwendet.

Der skizzierte Befund zeigt, dass Veress sich lange und intensiv mit der *Ersten Sinfonie* befasst hat. Keineswegs ist sie ein „Nebenwerk“, und es ist bedauerlich, dass sie durch die äußeren Umstände unbekannt geblieben ist.

²¹ T. 1–21 erstes Thema auf *B*, T. 21–53 zweites Thema auf *Ces*, T. 54–108 Durchführung von *A* nach *Es*, T. 109–139 zweites Thema auf *Es*, T. 140–173 erstes Thema auf *D/B*.

²² T. 1–31 erstes Thema auf *F*, T. 32–55 zweites Thema auf *E*, T. 56–71 drittes Thema auf *Cis*, T. 72–101 Durchführung von *C* nach *Fis*, T. 102–119 zweites Thema auf *Fis*, T. 120–181 erstes Thema auf *B*, T. 182–198 drittes Thema auf *F*.

²³ An drei Skizzen zum Satzbeginn ist zu erkennen, wie die Akkorde zunächst fehlen und dann „eingebaut“ werden, wodurch sich schrittweise die Gewichtung der Tonsatzmomente verändert.

²⁴ Die Wiederholung des Hauptthemas zu Beginn wird durch Wiederholungszeichen gefordert, so dass der Satz insgesamt 132 notierte Takte enthält.

²⁵ Offenkundig fehlen in Takt 54 f. einige *b*-Vorzeichen in der Melodielinie.

²⁶ Ein unvollständiges Trio zum Menuett, in *D* stehend, befindet sich unter den Skizzen.

BERICHTE

Thurnau, 10. bis 13. Juni 1999:

Internationales Symposium „Hans Pfitzner und das musikalische Theater“

von Arnold Jacobshagen, Bayreuth

Das Thurnauer Symposium über Pfitzners musikalisches Theater bildete die bislang vierte dem Komponisten gewidmete wissenschaftliche Konferenz. Waren die früheren Pfitzner-Symposien in Berlin 1981, Hamburg 1989 und Rudolstadt 1993 allgemeinen Aspekten, den Liedern sowie dem Spätwerk gewidmet, so wurde nun mit dem Musiktheater erstmals jener Schaffensbereich in seiner gesamten Breite zusammenfassend untersucht, dem der Komponist im frühen 20. Jahrhundert seine Reputation als einer der führenden Exponenten zeitgenössischer Musik in erster Linie verdankte. Keineswegs lässt sich Pfitzners Beschäftigung mit dem Musiktheater auf seine Kompositionen für die Oper reduzieren. Er schrieb die Textbücher für *Palestrina* sowie *Das Christelflein* selbst und setzte sich intensiv auch mit allen Aspekten der Inszenierung und Bühnenpraxis auseinander, wie Reinhard Wiesend (Bayreuth) in seiner Untersuchung über die Regiebemerkungen zum *Armen Heinrich* deutlich machte. Daneben komponierte er Schauspielmusiken und Melodramen, deren Analyse und Interpretation sich Wilhelm Killmayer (Frasdorf) und Peter Cahn (Frankfurt) annahmen. Nicht zuletzt verhalf der Komponist zentralen Werken der deutschen romantischen Oper zu einer Wiederbelebung. Hansjörg Ewert (Würzburg), Peter Pachl (Hagen), Frank Heidlberger (Würzburg) und Hermann Dechant (Wien) würdigten Pfitzners Rolle als Bearbeiter von Robert Schumanns *Genoveva*, von Heinrich Marschners *Templer und Jüdin* und *Vampyr* sowie E. T. A. Hoffmanns *Undine*.

Liegen die Anfänge von Pfitzners Operschaffen mit dem *Armen Heinrich* (1895) in der unmittelbaren Wagner-Nachfolge, so wird in der letzten Oper *Das Herz* (1931) eine Annäherung an den Neoklassizismus vollzogen. Während sich Christina Strelakowskaja (Pskow) Pfitzners Wagner-Rezeption von der literarischen Seite her näherte, untersuchte Jens Malte Fischer (München) in einer dramaturgisch ausgerichteten Studie Pfitzners Opernerstling und stellte ihn jenem des Rivalen Richard Strauss unter dem bezeichnenden Titel „Der arme *Guntram* und der reiche *Heinrich*“ gegenüber. Barbara Overbeck (Münster) rekonstruierte den Entstehungskontext der Spieloper *Das Christelflein* und interpretierte das Werk auch im Hinblick auf etwaige künftige Wiederaufnahmen. Erwartungsgemäß bildeten die Beiträge zu Pfitzners „musikalischer Legende“ *Palestrina* das Zentrum des Tagungsprogramms. Dabei standen die analytischen Ansätze von Timothy Jackson (Denton/Texas) zum Verhältnis zwischen dem frühen *Cis-Moll-Quartett* und dem ersten Akt der Oper, von Owen Toller (Northwood) zur Rolle des Chores sowie von Jürgen Maehder (Berlin) zu Aspekten der Instrumentation neben drei rezeptionsgeschichtlichen Untersuchungen von Suzanne Summerville (Fairbanks/Alaska), Frieder Reininghaus (München) und Hans Rectanus (Wilhelmsfeld), die allerdings nur geringfügig die Mutmaßung relativierten, dass von einer Pfitzner-Rezeption in den Opernhäusern außerhalb des deutschen Sprachraums bis heute kaum die Rede sein kann. Rectanus beleuchtete die Hintergründe der bisher einzigen Produktion des Werkes in Frankreich, die 1942 in Paris während der deutschen Besatzung stattfand (eine Aufführung der Oper *Das Herz* war kurz darauf in Bordeaux geplant, konnte jedoch in Anbetracht des Kriegsverlaufs nicht mehr realisiert werden). Sieghart Döhrings (Thurnau) Analyse von *Das Herz* zeigte auf, wie der Komponist in der Vertonung der dämonischen Sphäre in dieser Oper eine „Anti-Musik“ zu schaffen versuchte und gerade hierbei den kompositorischen Trends der zwanziger Jahre so nahe wie nie wieder sonst in seinem Schaffen kam. Aspekte des Gesangsstils wurden von Wolfgang Osthoff und Werner Häußner (beide Würzburg) untersucht, Pfitzners Opernästhetik galt Sabine Henze-Döhrings (Marburg) Vortrag über die Schrift „Werk und Wiedergabe“ (1929).

Mit der Veröffentlichung des Tagungsberichts dürfte eine wesentliche Lücke in der bisherigen Pfitzner-Literatur geschlossen werden.

Orff-Zentrum München, 21. bis 23. Juli 1999:

Richard Strauss und die Moderne – Internationales Symposium zum 50. Todestag

von Jens-Peter Schütte, Bochum

Der 50. Todestag von Richard Strauss war dem Institut für Musikwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München ideeller Anlass, ein internationales, hochkarätig besetztes Symposium zu veranstalten. Mit diesem ersten großen Richard-Strauss-Kongress in Westdeutschland wurde einerseits die Linie fortgesetzt, die 1989 mit dem Leipziger Gewandhaus-Symposium „Richard Strauss – Leben, Werk, Interpretation, Rezeption“ und dem vielbeachteten Kongress in Durham, Duke University, 1990 begonnen worden war, andererseits aber ein weithin sichtbares Signal für einen Neuanfang in der geisteswissenschaftlichen Forschung über Richard Strauss gegeben. Dafür stand auch das Leitmotiv des Symposiums – „Richard Strauss und die Moderne“ –, das von den Teilnehmern auf verschiedene Weise variiert wurde.

Nach den herzlichen Begrüßungsworten des Bayerischen Kultusministers Hans Zehetmair, von Siegfried Mauser musikalisch-pianistisch umrahmt, eröffnete Reinhold Schlötterer (München) die erste Sitzung zu „Richard Strauss und die Idee der Moderne“. In seinem Referat über Hugo von Hofmannsthals Vorstellung von Moderne und ihre Auswirkung auf die Musik von Richard Strauss entwickelte er die originelle These, die für Strauss' Operschaffen charakteristische Stilvielfalt sei zu deuten als eine differenzierte Reaktion auf verschiedene Strömungen der Moderne: Berliner, Wiener und Münchner Moderne. Hermann Danuser (Berlin) widmete sich in seinem Beitrag der Frage musikalischer Selbstreflexion bei Richard Strauss, wobei in seiner expliziten Distanzierung von einer eng an den Maximen Theodor W. Adornos orientierten Musikwissenschaft schlaglichtartig die geänderten Vorzeichen der neuen Strauss-Forschung erhellt wurden. Um eine genauere Bestimmung des schwierigen Begriffs der Moderne, auch im Sinne einer zeitlichen Eingrenzung, bemühte sich Walter Werbeck (Greifswald), indem er Richard Strauss' Moderne mit dem Konzept der musikalischen Moderne bei Carl Dahlhaus vermittelte.

Nachdem Hans Jörg Jans als Leiter des Orff-Zentrums München eine kurze Vorstellung seines Hauses und der für diese Tagung idealen Räumlichkeiten gegeben hatte, standen in der zweiten Sitzung die Beziehungen zwischen Strauss und drei seiner Zeitgenossen zur Diskussion. Bernhold Schmid (München) erläuterte Thomas Manns Einstellung zu Strauss' Moderne, die in der 1909 gemachten Äußerung „Straussens Fortschritt ist Gefasel“ kulminierte; Wolfgang Osthoff (Würzburg) befasste sich in ästhetischen Spekulationen mit der Idee der Wahrheit und Authentizität im Spätwerk von Strauss und Hans Pfitzner; und Sabine Fröhlich ging den Parallelen und Differenzen in Leben und Werk von Carl Orff und Strauss nach.

Die dritte Sitzung behandelte den Werkbereich Orchesterkomposition. Manfred Hermann Schmid (Tübingen) stellte die gedanklichen und satztechnischen Zusammenhänge des *Rheingold*-Schlusses und des *Zarathustra*-Beginns überzeugend in den Kontext zeitgenössischer Vorstellungen eines neuen Menschentums. Reinhard Gerlachs (Stuttgart) „Frage nach dem Satzbau“ richtete sich ganz auf seine umstrittene Deutung der meisten Strauss-Werke als Doublefunction sonata. In Sonatenform (!) hatte Bernd Edelmann (München) seinen Vortrag angelegt, mit welchem er am Beispiel der Ganztonleiter bei Strauss, Claude Debussy und Arnold Schönberg ein kritisches Licht auf das fragwürdige musikphilosophische Diktum vom „objektiven Geist des Materials“ warf.

Strauss' Kammermusik und Vokalwerk galt die vierte Sitzung, die Rainer Cadenbach (Berlin) anhand eines detaillierten Werküberblicks mit einer Darstellung von Strauss' kompositorischer Entwicklung im Bereich der Kammermusik einleitete. Siegfried Mauser (Salzburg) deutete die

Stellung der Klaviermusik von Richard Strauss als Vorstadien seiner Orchesterwerke an. Birgit Lodes (München) behandelte mit dem *Notturmo* ein wenig bekanntes Orchesterlied des mittleren Strauss, dem sie eine vermittelnde Stellung zwischen symphonischer Dichtung und Oper zuerkannte. Ulrich Konrad (Würzburg) bot eine quellengesättigte Darstellung der „rückertschen Schnörkel“ und „formalen Orgien“ in einem neu zu entdeckenden Hauptwerk von Richard Strauss, der *Deutschen Motette*.

Die fünfte Sitzung war dem Musiktheater gewidmet. Neue Perspektiven auf die Zerbinetta-Arie aus *Ariadne auf Naxos* eröffnete Anne Shreffler (Basel) mit einem Blick auf historische Tonaufnahmen von Koloratursängerinnen, für die jene Arie offensichtlich konzipiert wurde. Jürgen Schläder (Ratingen) wies auf die spezifisch filmische Dramaturgie in der Oper *Intermezzo* hin und vertrat die strittige These eines Auseinanderklaffens von musikalischer und dramaturgischer Konzeption in diesem Werk. Die Theaterreformbewegung und Richard Strauss' Versuche, authentische Inszenierungen seiner Bühnenwerke festzuschreiben und so den Inszenierungen selbst Werkcharakter zu verleihen, war Gegenstand des Referats von Julia Liebscher (Bochum). Monika Woitas (Bochum) schließlich deutete das Ballettschaffen als letzten Endes misslungenen Versuch eines modernen Tanztheaters, das doch noch den ästhetischen Prämissen des 19. Jahrhunderts verhaftet blieb.

Den Blick auf Person und Werk richtete die sechste und letzte Sitzung des Symposiums. Bryan Gilliam beleuchtete die schwierige Dialektik von Strauss' innerer und äußerer Persönlichkeit in den 30er-Jahren, wobei er auf unausgeführte Werkprojekte wie ein programmatisches Cellokonzert mit bezeichnend resignativer Grundhaltung einging. Vladimir Zvara stellte Überlegungen zu Werk und Kommentar in den Selbstinterpretationen von Strauss und Hofmannsthal an und plädierte für einen umfassenden Werkbegriff, der Kontext und Kommentar mit einschließt. Leon Botstein bot einen Beitrag eines musikalischen Praktikers zu der Moderne und Richard Strauss zwischen *Rosenkavalier* und *Intermezzo*. Und John Deathridge formulierte in seinem Abschlussreferat kritische Gedanken über Richard Strauss und den nicht zuletzt durch den Nationalsozialismus zerstörten Traum der Moderne, nicht ohne noch einmal, in Anlehnung an Gerhard Splitt, einige schon klassische Vorbehalte gegen Richard Strauss und sein Werk zur Sprache zu bringen.

Das Symposium „Richard Strauss und die Moderne“ war sichtbarer Ausdruck einer neuen Aktualität, die das Werk dieses Komponisten heute gewonnen hat. Diese Aktualität spiegelte sich nicht nur darin wider, dass im Rahmen des Kongresses durch Julia Liebscher und Heike Lammers die Richard-Strauss-Forschungsstelle an der Ruhr-Universität Bochum mit ihrem Projekt eines Verzeichnisses sämtlicher Strauss-Briefe vorgestellt werden konnte. Auch Gespräche am Rande der Tagung zeigten, dass Strauss für eine junge Generation von Forschern in erstaunlichem Maße zeitgemäß zu werden beginnt – so zeitgemäß, dass man sich bald vielleicht kaum mehr wird erinnern können, welches Schattendasein Richard Strauss in den vergangenen fünfzig Jahren Musikwissenschaft geführt hat.

Freiburg im Breisgau, 16. bis 19. September 1999:

Symposium „Tasteninstrumente der Schütz-Zeit und ihre Musik“

von Eva Lichtenberger, Freiburg i. Br.

Die Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft lud im vergangenen September zum 36. Internationalen Heinrich-Schütz-Fest nach Freiburg ein. Das Fest, das eine gelungene Mischung aus Wissenschaft und musikalischer Praxis und viel Freiraum zu intensivem Austausch bot, wurde von Konrad Küster (Freiburg) und Sieglinde Fröhlich, der Geschäftsführerin der Heinrich-Schütz-Gesellschaft, geleitet.

In der Aula der Albert-Ludwigs-Universität fand das wissenschaftliche Symposium „Tastensinstrumente der Schütz-Zeit und ihre Musik“ statt, dem sich sechs Referenten aus unterschiedlichen Richtungen näherten. Dort steht auch die Praetorius-Orgel von 1955, die ein wichtiges Dokument der Orgelbewegung und der Erforschung historischer Tastensinstrumente ist. Konrad Küster betrachtete in seinem Eröffnungsvortrag das Problem der fehlenden Überlieferung eigenständiger Tastenmusik Heinrich Schütz', der nachweislich auch als Organist tätig war, im Kontext der allgemeinen Überlieferungspraxis zeitgenössischer Tastenmusik. Zwei Vorträge beschäftigten sich mit Fragen der Modalität: Werner Breig (Erlangen) stellte das Tonartenverständnis im frühen 17. Jahrhundert, z. B. in der Verwendung der zwölf Glareanischen Modi, dar. Christian Berger (Freiburg) spannte in seinem Vortrag „Modalität und Kontrapunkt. Girolamo Frescobaldis *Toccata cromatica* den Bogen zum süddeutsch-italienischen Raum – der modalen Basis von Frescobaldis expressiver Chromatik.

Eine weitere Einheit widmete sich Fragen des Repertoires; so gab Michael Belotti (Freiburg) einen Überblick über die „Mitteldeutsche Orgelmusik der Schütz-Zeit“ und nahm eine Abgrenzung von niederländischer und italienischer Schreibart im Spannungsfeld „Mitteldeutschland“ vor. Mit der norddeutschen *Toccata* in der Folge Jan Sweelincks befasste sich Pieter Dirksen (Wadenoijen, Niederlande) in seinem Vortrag „Samuel Scheidt, Heinrich Scheidemann und die *Toccata*“, in dem er den Rückbezug der beiden Schüler zu Sweelinck, aber auch deren Emanzipation von ihrem Lehrer zeigte. Die im Vortrag behandelten Werke trug Pieter Dirksen am darauffolgenden Tag in einem Cembalokonzert vor.

Uwe Droszella (Rinteln) präsentierte in einem orgelwissenschaftlichen Beitrag Ergebnisse der Restaurierung historischer Orgeln der Schütz-Zeit in den letzten zwanzig Jahren. Dabei ging er auf die Rekonstruktion sowohl der Bauweise durch noch vorhandene Originalteile als auch des ursprünglichen Klangcharakters ein. Ein Orgelworkshop von Klaus Eichhorn (Berlin), in dem vor allem Fragen der Aufführungspraxis und der historischen Registrierung lebhaft diskutiert wurden, die sich aus einem vorangegangenen Konzert („Orgelmusik um Schütz“) an der Praetorius-Orgel ergaben, ergänzte das Symposium. Die Beiträge des Freiburger Symposiums werden im *Schütz-Jahrbuch* 2000 publiziert. Begleitet wurde das Freiburger Schütz-Fest von mehreren Konzerten, unter anderem der Erstpräsentation von Motetten des Gabrieli-Schülers Gallus Guggemos durch das Orlando di Lasso-Ensemble.

Lüneburg, 6. bis 9. Oktober 1999:

14. Internationales Studentisches Symposium des DVSM: „Musik im Spiegel ihrer technologischen Entwicklung“

von Sabine Beck, Frankfurt

Der Dachverband der Studierenden der Musikwissenschaft traf sich im Oktober letzten Jahres zu seinem jährlichen Symposium in Lüneburg, das zum ersten Mal nicht an einem musikwissenschaftlichen Institut durchgeführt wurde. Die studentische Gruppe der angewandten Kulturwissenschaften (Fach Musik) richtete das Programm der Tagung entsprechend interdisziplinär und anwendungsbezogen aus. Thema war die wechselseitige Abhängigkeit von technologischer und musikalischer Entwicklung, die unter verschiedenen Gesichtspunkten und in unterschiedlichen Sektoren betrachtet wurde. Neueste Medien und ihre Auswirkungen auf den Kompositionsprozess kamen ebenso zur Sprache, wie das Verhältnis von einzelnen Instrumenten, ihrer technischen Fortentwicklung und die Ausformung spieltechnischer Virtuosität.

Zum abwechslungsreichen Programm eingeladen waren Musikwissenschaftler, Komponisten und Fachleute der Musikwirtschaft. Einige wenige seien stellvertretend für alle erwähnt: Der Komponist Jay Chiarito Mazarrella (New York) thematisierte veränderte Möglichkeiten und Bedingungen des Komponierens durch den technologischen Wandel. Jochen Stolla (Frankfurt),

gelernter Tonmeister und Musikwissenschaftler, stellte Kriterien für das Klangbild von Aufnahmen ins Zentrum seiner Untersuchung. Den Bereich anwendungsbezogener Musikwissenschaft rundete ein Themenblock zum Urheberrecht, vor allem unter den Bedingungen der Neuen Technologien ab. Die engagierte Podiumsdiskussion mit Vertretern der Musikwirtschaft und -wissenschaft verdeutlichte Diskrepanzen und den Bedarf an Austausch beider Sektoren und war daher eine lehrreiche Erfahrung. Weitere Vorträge zielten zum einen auf das Verhältnis von „posthistoire“, Pop und neuer Verfügbarkeit durch Technologie. Zum anderen wurden grundlegend musiktheoretische bzw. ästhetische Überlegungen zur Interdependenz von Musik und Technik angestellt.

Eine zweite Podiumsdiskussion unter dem vielsagenden Titel „Wer stört meinen Schlaf? – Verpasst die Musikwissenschaft den Anschluss?“ behandelte die aktuelle Lage der Musikwissenschaft in Deutschland. Wolfgang Marx (Hamburg) und Jan Hemming (Bremen) lieferten als Ausgangspunkt der Debatte eine statistische Auswertung des Lehrprogramms, das regelmäßig in der *Musikforschung* veröffentlicht wird. Untersucht wurden die Anteile von Systematischer und Historischer Musikwissenschaft sowie Musikethnologie am Lehrangebot (Veröffentlichung in Planung). Die Ergebnisse regten eine lebhaft Diskussions an, die die grundlegende Problematik des Faches wieder einmal deutlich machte. Der ausführliche Tagungsbericht wird voraussichtlich Ende dieses Jahres erscheinen.

In der langjährigen Tradition der studentischen Symposien stellte auch Lüneburg wieder Themenfelder in den Vordergrund, die die Studierenden ansonsten in der Lehre vermissen: Auseinandersetzung mit neuen Methoden, Interdisziplinarität und Praxisbezug. Dem Thema entsprechend stellte das Symposium neueste Vermittlungstechnik zur Verfügung – alle Vorträge und Diskussionen wurden live über das Internet übertragen, so dass sich Interessierte von außerhalb an den Gesprächen in Lüneburg online beteiligten. Das nächste Symposium zum Thema „Musik und kulturelle Identität“ wird vom 11. bis 14. Oktober 2000 in München stattfinden.

Berlin, 10. Oktober 1999:

Späte Reger-Uraufführung?

von Martin Weyer (Marburg)

Am 10. Oktober 1999 spielte das bekannte Duo Yaara Tal und Andreas Groethuysen im Berliner Konzerthaus am Gendarmenmarkt Regers *Orgelsuite* op. 16 in der (vom Komponisten 1896 geschaffenen) Version für Klavier vierhändig. Kann man von „später Uraufführung“ sprechen? Das Arrangieren bekannter und unbekannter Werke für das vierhändige Klavierspiel hatte im späten 19. Jahrhundert hauptsächlich zwei Funktionen: Entweder wurde das anerkannte klassische Erbe auf diese Weise, hausmusikalisch zubereitet, für das klavierspielende Publikum „greifbar“ – eine Art der Aneignung, die unserer heutigen High-tech-Verfügbarkeit in mancher Hinsicht überlegen war; oder noch nicht etablierte Komponisten (wie Reger auch, der in der Mitte der 1890-er Jahre seine „Sturm- und Trank“-Zeit durchlitt) hofften, sich per vierhändigem Arrangement einen Platz auf dem Pianoforte, in den Herzen der Spielenden und nicht zuletzt auf dem musikalischen Markt zu erobern. Regers Opus 16 (1895 vollendet) kam dabei eine Sonderstellung zu, hatte er doch die Orgelfassung (*Den Manen Joh. Seb. Bach's*) an Johannes Brahms gesandt und – immerhin – keine der bissigen Abfuhren erhalten, zu denen dieser fähig war. Mit leicht ironischem Unterton hatte Brahms ihm gestattet, ihm demaleinst eine Sinfonie zu widmen (die Reger aber nie geschrieben hat). – Die Uraufführung der Orgelfassung des Opus 16 durch Karl Straube (4. März 1897 in Berlin) brachte dem Interpreten hohes Lob ein, dem Autor aber nur das Epitheton, ein „Sozialdemokrat unter den jetzigen Komponisten“ zu sein ... Die vierhändige Klavierversion wurde zunächst nicht veröffentlicht,

obwohl Arrangements auch von Orgelmusik durchaus üblich waren (Rheinberger zum Beispiel bearbeitete 15 seiner 20 Orgelsonaten für Klavier vierhändig, Reger verdiente seine ersten Honorare mit der Bearbeitung bachscher Orgelwerke).

Was Regers damaliger Verleger Augener 1896 nicht wagte, „riskierte“ 1999 der G. Henle-Verlag: Michael Kube besorgte die Erstausgabe nach der Kopie des Autographs (Max Reger-Institut) und versah sie mit einem informativen Vorwort. Der Gewinn ist ein doppelter, ja dreifacher: Die Organisten können von der reich phrasierten Klavierfassung das meiste in ihre (unphrasierten) Orgelnoten übertragen; die Klavierduos mögen sich über eine gehaltvolle Novität freuen und die Hörer – das ist vielleicht der „Hauptgewinn“ – haben nun die Chance, op. 16 endlich zu „kapieren“: Die sehr dicht geflochtene, gestrüpphafte Tripelfuge im ersten Satz lässt sich auf der Orgel nur unbefriedigend herausbringen; desgleichen das kanonbelastete Intermezzo (3. Satz), in dem kontrapunktische Gelehrsamkeit die Anflüge scherzoser Heiterkeit gnadenlos plant. Hier also ist die Klavierbearbeitung dem Original überlegen. Die Passacaglia (4. Satz) dürfte ihr ebenbürtig sein, einzig der langsame 2. Satz mit seinen „sprechenden“ c.f.-Zitaten ist orgelfreundlicher. Späte Uraufführung? Zweifellos ja!

Rom, Deutsches Historisches Institut, 27. bis 29. Oktober 1999:

Kongress: „Musik in Rom im 17. und 18. Jahrhundert: Kirche und Fest“

von Saverio Franchi, Rom/Perugia

Der singuläre Charakter Roms als Zentrum der katholischen Welt, als Knotenpunkt der Diplomatie und urbaner Organismus einer Vielzahl von „Nationen“ hat auf Kultur und Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts einen prägenden Einfluss ausgeübt. In zahlreichen Aufführungen wurden ideologische Werte religiösen wie politischen Ursprungs ritualisiert, in Allegorien zur Anschauung gebracht, und im Sinne des „Urbi et orbi“ fanden derartige Ereignisse umgehend ihre emphatische Würdigung in gedruckten Berichten, in handschriftlichen Mitteilungen, in den Briefen, die Diplomaten und Handeltreibende an ihre Herren in Italien und ganz Europa schrieben. Auch unter musikgeschichtlichen Gesichtspunkten stellt das römische Fest, das sich mit seinen spezifischen Eigenschaften im Zeitalter der Gegenreformation ausgebildet hat, einen besonders ergiebigen Forschungsgegenstand dar, denn Musik war ein wesentlicher Bestandteil der religiösen wie politischen Feste und besonderer Feierlichkeiten. „Musiche straordinarie“ ist das Stichwort für jene besonderen Gelegenheiten, zu denen eine in einer Kirche oder einem Palast bestehende Musikkapelle um eine stattliche Zahl von Sängern und Instrumentalisten erweitert werden konnte.

Zum hier kurz umrissenen Gegenstand veranstaltete die Musikgeschichtliche Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom einen Kongress, der unter italienischer und deutscher Beteiligung auf vielfältige und aufschlussreiche Weise den Versuch einer näheren Bestimmung der musikgeschichtlich relevanten Elemente des barocken Festes im Kontext der Kirche unternahm. Waren mit Carolyn Gianturco (Rom), Hans Joachim Marx (Hamburg), Arnaldo Morelli (Rom), Giancarlo Rostirolla (Rom) und Wolfgang Witzemann (Rom) gleich mehrere herausragende Repräsentanten und verdiente Namen der Forschung zur Musik des 17. und 18. Jahrhunderts vertreten, so gab es gerade auf deutscher Seite auch eine beachtliche Präsenz des musikwissenschaftlichen Nachwuchses.

Den Prolog zur Tagung bildete der Vortrag von Maurizio Fagiolo dell'Arco (Rom) „La festa barocca a Roma: sperimentalismo, politica, meraviglia“, der die kunsthistorischen Aspekte des Festes im barocken Rom mit Bildern und Drucken der Zeit eindrucksvoll erhellte. Das Phänomen Fest ist seit vielen Jahren zentraler Gegenstand der Forschungs-, Publikations- und Ausstellungstätigkeit Fagiolo dell'Arcos, der hier einen genuinen Forschungsbereich begründet,

neue Untersuchungskriterien entwickelt und mit seinen Erkenntnissen das Wissen um eine künstlerisch überaus produktive Epoche wesentlich bereichert hat.

Nach der Begrüßung durch den Direktor des Deutschen Historischen Instituts, Arnold Esch, folgten einführende Vorträge von Carolyn Gianturco, der Präsidentin der Società Italiana di Musicologia, und von Markus Engelhardt (Rom). Die weiteren vierzehn Referate behandelten die Musik der Feste im barocken Rom und seinen Kirchen im engeren Sinn – Siegfried Gmeinwieser (Regensburg), „Aspekte sakraler Festmusik in Rom zwischen 1650 und 1750“, Wolfgang Witzemann, „Das Fest der Heiligen Lucia zu Ehren Frankreichs an S. Giovanni in Laterano“, Giancarlo Rostirolla, „Musiche e apparati per le festività dei SS. Pietro e Paolo e della Dedicazione della Basilica Vaticana tra Cinque e Seicento“ – sowie daran angrenzende Themenbereiche wie die von der deutschen Nation in Rom veranstalteten Feste (Rainer Heyink, Halle, „Ad honorem nostrae nationis Germanicae ac decorem almae Urbis Romae. Fest und Musik als Mittel kaiserlicher Machtpolitik“) oder die Zeremonien mit Musik der Heiligen Jahres 1650 (Juliane Riepe, Halle, „Das heilige Jahr 1650 im Spiegel der Diarien“). Andere Beiträge waren musikalischen Gattungen gewidmet wie der Litanei (Magda Marx-Weber, Hamburg, „Römische Vertonungen der Lauretanischen Litanei: Palestrina – Cifra – Graziani – Cesarini“), Psalmvertonungen (Benedikt Poensgen, Göttingen, „Die römischen Psalm- und Vesperkompositionen Alessandro Scarlatti unter besonderer Berücksichtigung der „Caecilienvesper“ von 1720–21“) oder dem Oratorium (Christian Speck, Koblenz-Landau, „Konkurrenz zur Oper? Römische Oratorien um 1650“). Hans Joachim Marx illustrierte die Realisation der Apparate für Oratorien und Serenaten, Arnaldo Morelli entwarf eine historische Typologie der Sängerkanzeln und Podien wie sie für die „musiche straordinarie“ errichtet wurden, und Klaus Pietschmann (Münster) stellte seine Untersuchungen vor, die er an von Sängern der Cappella Sistina hinterlassenen Graffiti durchgeführt hat. Einzelne Komponisten standen im Blickpunkt der Beiträge von Benedikt Poensgen (Alessandro Scarlatti), Bernhard Schrammek, Berlin („Musik für jedes Fest: profane und sakrale Musikspektakel der Barberini mit Kompositionen von Virgilio Mazzocchi“) und Michael Lamla (Blieskastel), der ein biografisches und künstlerisches Portrait Romano Michelis zeichnete. Facettenreich hinsichtlich der Unterschiedlichkeit ihrer Ansätze wie der Präsentation ihrer Gegenstände traten neben Ausführungen zu übergeordneten musikhistorischen Entwicklungszügen (Gmeinwieser, Marx) auf bestimmte Archive (Witzemann, Rostirolla), auf die Diarien (Riepe) oder auf ikonographische Quellen bezogene Untersuchungen (Morelli). Das abschließende Referat von Jürgen Heidrich (Göttingen) war der Rezeption des „Miserere“ der Päpstlichen Kapelle in der Romantik gewidmet.

Der von Markus Engelhardt effizient organisierten Tagung im Vortragssaal des Deutschen Historischen Instituts folgte ein zahlreiches, aufmerksames und auch an den Diskussionen sich rege beteiligendes Publikum. Die Publikation der Kongressakten ist als Band 35 der Reihe *Analecta Musicologica* für nächstes Jahr vorgesehen. Bereichert wurde das Kongressprogramm durch ein Konzert in SS. Trinità dei Monti über der Spanischen Treppe. Der Kammerchor „Festina Lente“ unter der Leitung von Michele Gasbarro (Rom) brachte Werke Giovanni Palestrinas, Tomás Luis de Victorias und Gregorio Allegris zu Gehör sowie das von Bernhard Schrammek edierte *Magnificat* aus den posthumen *Psalmi Vespertini* (1648) von Virgilio Mazzocchi.

Mannheim 4. bis 7. November 1999:

Internationaler Kongress „Mannheim – ein Paradies der Tonkünstler? Musik und Musiker am Hof Carl Theodors (1743–1778)“

von Rüdiger Thomsen-Fürst, Heidelberg

Anlässlich des 200. Todestages des Kurfürsten Carl Theodor von der Pfalz veranstaltete die „Forschungsstelle Mannheimer Hofkapelle“ der Heidelberger Akademie der Wissenschaften in Zusammenarbeit mit der Mannheimer Kongress- und Touristik GmbH (MKT) einen internationalen musikwissenschaftlichen Kongress. Die Tagung, die unter der Präsidentschaft des Forschungsstellenleiters Ludwig Finscher stand, fand im Mannheimer Kongresszentrum Rosengarten statt.

Mit einem Grundsatzreferat zur historischen und strukturellen Entwicklung der Hofkapelle und den sozialen Bedingungen ihrer Tätigkeit eröffnete Bärbel Pelker (Heidelberg) die Tagung. Es schlossen sich Vorträge zur Wohnsituation der Hofmusiker (Friedrich Teutsch, Mannheim) und zur Bedeutung der Kurfürstin für die Hofmusik (Stefan Mörz, Ludwigshafen) sowie zur Ikonographie der Mannheimer Hofmusik (Roland Würtz, Weisenheim am Berg) an. Zwei Referate waren der zeitgenössischen Rezeption der Mannheimer im Ausland gewidmet: Michele Calella (Marburg) schilderte das Bild der deutschen Musik im Frankreich des späten 18. Jahrhunderts, und Eva Zöllner (Hamburg) ging auf die Rolle von Mannheimer Hofmusikern im Musikleben Londons ein. Eugene K. Wolf (Philadelphia) lieferte mit seinem Beitrag einen Werkstattbericht über die Erforschung der erhaltenen Mannheimer Manuskripte. David J. Rhodes (Waterford) untersuchte den Orchestersatz mit geteilten Bratschen in der Orchestermusik des 18. Jahrhunderts. Nicole Schwindt (Reutlingen) ging auf das vergleichsweise kleine Repertoire an Violinsonaten der Mannheimer Komponisten ein. In seinem Referat präsentierte Joachim Veit (Detmold) die Ergebnisse einer vergleichenden Analyse von langsamen Sätzen Mannheimer Sinfonien. Leben und Werk des Flötenvirtuosen Johann Baptist Wendling stellte Emily Gunson (Clackline) vor.

Die geistliche Musik am Mannheimer Hof war das übergeordnete Thema dreier Referate: Karl Böhmer (Mainz) zu Vertonungen des Oratoriums *Gioas, Re di Giuda* von Johannes Ritschel und Pompeo Sales; Silke Leopold (Heidelberg) zu Abbé Vogler und seinem Oratorium *Die Auferstehung Jesu* und Rüdiger Thomsen-Fürst (Heidelberg) zu den Messen von Anton Fils.

Einen breiten Raum nahmen die Vorträge zum Themenkomplex Mannheimer Hofoper ein: Paul Cornelson (Madison) sprach über die Mannheimer Jahre Ludwig Fischers, Marita McClymonds (Charlottesville) über Mattia Verazi und Marco Coltellini and the Mannheim-Vienna Connection; Herbert Schneider (Saarbrücken) äußerte sich zu Aufführungen französischer Opern und ihre Übersetzungen in Mannheim, Thomas Betzwieser (Southampton) zu André Ernest Modeste Grétrys *Zemire et Azor* in der Fassung von Verazi und Ignaz Holzbauer und Ernest Warburton (St. Albans) zu Johann Christian Bachs Serenata *Endimione*. Norbert Dubowy (Heidelberg) behandelte Holzbauers *Il Figlio delle Selve* im Kontext des Drama pastorale, Nicole Baker (Los Angeles) Gian Francesco de Majos *Ifigenia in Tauride*. Manfred Hermann Schmid (Tübingen) erörterte Mozarts Mannheimer Arie *Ah non lasciarmi, no* KV 295a, und Hermann Jung (Mannheim) sprach zur Antike-Rezeption in Mannheim.

Das umfangreiche musikalische Rahmenprogramm enthielt zahlreiche Erst- bzw. Wiederaufführungen: Ausgewählte Bravourarien der Mannheimer Hofoper (Stadttheater Heidelberg), Kammermusik (Trio Echnaton), Sinfonien der Mannheimer Schule (Concerto Köln) und die erstmalige szenische Umsetzung von Ignaz Holzbauers Oper *Tod der Dido* und Christian Cannabichs Melodram *Electra* nach über 200 Jahren (Schwetzinger Schlosstheater).

Der Bericht über die Tagung soll in absehbarer Zeit als Einzelband in der Schriftenreihe der Forschungsstelle *Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle im 18. Jahrhundert* erscheinen.

Warszawa (Warschau), 8. bis 10. November 1999:

Internationales Musikwissenschaftliches Symposium:

„Johann Adolf Hasse in seiner Zeit und in der Gegenwart. Quellen- und Stilanalyse“

von Zenon Mojzysz, Hamburg

Das Symposium wurde vom Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Warschau organisiert und fand in ausgesprochen freundlicher und kollegialer Atmosphäre statt. Die Beiträge zum Leben und Schaffen des damals wohl berühmtesten Komponisten Europas zeigten einen Querschnitt durch die aktuellen Themen und den neuesten Stand der Hasse-Forschung.

Zum Auftakt des Symposiums beleuchtete Katrin Keller (Wien) aufgrund der neueren Forschungserkenntnisse die politischen und wirtschaftlichen Hintergründe der sächsisch-polnischen Union (1697–1764) und somit das historische Umfeld von Hasses Wirken. Danach sprach Irena Poniatowska (Warszawa) über Tradition und Historismus in den musikwissenschaftlichen Untersuchungen. Reinhard Wiesend (Bayreuth) beschrieb die gesellschaftliche Position Hasses, wobei die herausragende, und für die damalige Zeit durchaus ungewöhnliche Stellung des Komponisten am Dresdner und später am Wiener Hof deutlich wurde. Mit unbekanntem Hasse-Quellen aus Osteuropa beschäftigten sich Ernest Harris (Tennessee) und Jolanta Byczkowska-Sztaba (Warszawa). In den Ländern des ehemaligen Ostblocks wurde in den letzten Jahren eine Mehrzahl von verschiedenen, bisher unerfassten Quellen entdeckt, die ein neues Licht auf ihre dortige Verbreitung und Rezeption von Hasses dort erhaltenen Werken werfen. Reinhard Strohm (Oxford) ging von der Frage aus, was an einem Drama per musica der eigentliche Beitrag, „die Stimme“, des Komponisten sei. Er zeigte dabei die komplexe Verknüpfung vom Geschriebenen und Aufgeführten und die Rollenverteilung aller am Gesamtkonzept Drama per musica Mitwirkenden (Poet, Komponist, Musiker, Sänger) auf. Alina Zórawska-Witkowska (Warszawa) referierte über die Besonderheiten der Warschauer Version von Hasses Oper *Il trionfo di Clelia*. Die Sitzung wurde von Nils Niemann (Berlin) abgeschlossen, der über die Schauspielkunst (insbesondere die Gestik) des 18. Jahrhunderts anhand zeitgenössischer Quellen und über den Inszenierungsstil der Opera seria sprach. Der erste Tag des Symposiums klang aus mit der Aufführung von Hasses Intermezzo *Larinda e Vanesio*.

Den nächsten Tag eröffnete Wolfgang Hochstein (Hamburg) mit einem Vortrag über die Messen Hasses. Darin stellte er eine kritische Bestandsaufnahme der erhaltenen Messen und Messensätze vor und erläuterte die besondere Problematik dieses Themenkomplexes. Mit den Schwierigkeiten hinsichtlich der Urheberschaft von bestimmten, Hasse zugeschriebenen Kompositionen beschäftigte sich Joanna Kowalska am Beispiel einer *Loreto Litanei*. Gerhard Poppe (Dresden) sprach über die allgemeine Spezifik des Oratoriums und seine Stellung in der Musik des 18. Jahrhunderts am Beispiel von Hasses *I pellegrini al sepolcro di Nostro Signore*. Auch Anna Ryszka-Komarnicka (Warszawa) beschäftigte sich mit dem Oratorium. Sie verglich Hasses und Pasquale Anfossis Vertonungen des Oratoriums *Sant' Elena al Calvario*. Zenon Mojzysz (Hamburg) referierte über neueste Erkenntnisse zu Hasses Biografie. Die von ihm entdeckten Briefe aus der Zeit lassen die Umstände von Hasses Berufung nach Dresden in einem neuen, unerwarteten Licht erscheinen. Szymon Paczkowski beschäftigte sich mit dem polnischen Stil der europäischen Musik des barocken Zeitalters vor dem Hintergrund der Spezifik der polnischen Musik dieser Zeit.

Abends fand im Königlichen Schloss ein weiteres Konzert mit Werken Hasses, Johann Dismas Zelenkas und Georg Friedrich Händels statt. Den festlichen Abschluss des Symposiums bildete in der Warschauer Kammeroper die Aufführung von Hasses *Zenobia*, des einzigen seiner Drammi per musica, das ausdrücklich für eine Aufführung in Warschau (1761) geschrieben worden ist.

Frankfurt am Main, 17. bis 19. November 1999:

Symposium „Die Symphonie in den 30er- und 40er-Jahren des 20. Jahrhunderts“

von Heinz-Jürgen Winkler, Frankfurt

In Zusammenarbeit mit Peter Ackermann, dem Vizepräsidenten der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, und dem ehemaligen Würzburger Ordinarius Wolfgang Osthoff veranstaltete Giselher Schubert, Leiter des Hindemith-Instituts, ein internationales Symposium zur Symphonie in den 30er- und 40er-Jahren des 20. Jahrhunderts.

In einer Eröffnungsveranstaltung begrüßten Peter Ackermann, Lili Pöldt als Vertreterin des Kulturdezernenten der Stadt Frankfurt und der Präsident der Hindemith-Stiftung, Andreas Eckhardt, die Referenten und interessierten Zuhörer; in die Problematik der Tagung führte Wolfgang Osthoff ein.

Der polnische Komponist und Kompositionslehrer Krzysztof Meyer (Köln) eröffnete die Vortragsreihe mit einem Beitrag zu Sergej Prokofjews 6. *Symphonie* und beleuchtete den Zusammenhang zwischen kompositorischem Schaffen und biographischen Konstellationen. Finalprobleme und eventuelle liturgische Einflüsse behandelte Wolfgang Osthoff (Würzburg) in seinem Beitrag zu Dmitrij Schostakowitschs 8. *Symphonie*. Andrew McCredie (Adelaide/München) untersuchte Vokalkompositionen Paul Hindemiths, die auf Texten von Walt Whitman basieren, und hob die Bedeutung dieser Werke in Hindemiths Schaffen hervor.

Zum Anlass des 50-jährigen Bestehens des Boston Symphony Orchestra im Jahre 1930 entstand eine Reihe von Symphonien, deren unterschiedliche Konzeptionen Giselher Schubert (Frankfurt am Main) demonstrierte. Yoko Rieger-Yokota (Würzburg) verwies in ihrem Beitrag zu Hans Pfitzners Symphonien aus den Jahren 1939 und 1940 auf Parallelen und unterschiedliche Gestaltungsmomente. Eine ausführliche Analyse von Hindemiths *Symphonie in Es* (1940) bot Winfried Kirsch (Frankfurt am Main). Johann Peter Vogel (Berlin) untersuchte die Rezeption neuer Musik in Deutschland nach dem zweiten Weltkrieg am Beispiel von Wolfgang Fortners *Sinfonie* aus dem Jahre 1947.

Den Symphonien zweier ehemaliger Kompositionslehrer an der Frankfurter Hochschule waren die Beiträge von Egbert Kahlke (Würzburg) und Peter Cahn (Frankfurt am Main) gewidmet. Kahlke zeigte die einheitsbildende Funktion von harmonischen Strukturen im ersten Satz von Gerhard Frommels 1. *Symphonie* in E-Dur op. 13, während Cahn sich analytisch mit der 2. *Symphonie* seines Kompositionslehrers Kurt Hessenberg auseinandersetzte.

Eine Übersicht über das erstaunlich fruchtbare symphonische Schaffen österreichischer Komponisten gewährte Hartmut Krones (Wien). Mit den symphonischen Erstlingswerken der britischen Komponisten Benjamin Britten, Michael Tippett und William Walton beschäftigte sich Guido Heldt und verwies auf charakteristische britische Eigenheiten. Über den Komponisten und Musikhistoriker Gian Francesco Malipiero referierte Bernhard Janz (Würzburg).

Die Vorträge von Beate Carl (Würzburg) und Heinz-Jürgen Winkler (Frankfurt am Main) untersuchten das Schaffen der französischen Komponisten Olivier Messiaen und Darius Milhaud. Während Beate Carl detailliert auf die Tonalität des „Thème d’amour“ im sechsten Satz der *Turangalila*-Symphonie einging, wies Winkler auf einheitliche formale Gestaltungsweisen in Milhauds frühen „großen“ Symphonien hin.

Ales Brezina (Prag/Basel) demonstrierte anhand von Bohuslav Martinůs 1. *Symphonie* die Behandlung von Concerto-grosso-Techniken und die Verarbeitung tschechischer Symphonie-Traditionen. Sandra Müller-Berg (Frankfurt am Main) verglich Ruth Crawford's *Three Songs* und Aaron Coplands *Short Symphony* – zwei in Anspruch und Wirkung höchst unterschiedliche Kompositionen. Das abschließende Referat von Wolfgang Rathert (Berlin) untersuchte das Verhältnis von Igor Strawinskys *Symphonie en Ut* zu symphonischen Traditionen und behandelte die Problematik neoklassizistischen Komponierens.

Die Referate werden in der Reihe *Frankfurter Studien* des Hindemith-Instituts und der Hindemith-Stiftung veröffentlicht werden.

Weimar, 25. bis 27. November 1999:

Musikwissenschaftliches Symposium des Instituts für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar: „Euterpe, Polyhymnia, Melpomene und Thalia im Umfeld des ‚Imathen‘ – Musik um 1800: Aufbrüche/Fluchtwege“

von Thomas Radecke und Matthias Tischer, Weimar

Bereits in den unterschiedlichen Bedeutungsebenen des Titels spiegelt sich die inhaltliche Dreiteilung der Tagung wider: und zwar in eine Abteilung mit Vorträgen zu ästhetischen Konzeptionen, eine zur höfischen Musikkultur und eine abschließenden Reihe von Kurzreferaten im Rahmen einer Podiumsdiskussion zum Thema der Fremdeinflüsse auf Musikleben und -denken im Umfeld des Zentrums deutscher literarischer Klassik in Weimar und Jena.

Vom Genius loci geleitet, führte Dieter Borchmeier (Heidelberg) in seinem Eröffnungsvortrag in „Goethes musikalischen Horizont“ ein. Die Beiträge zur Musikästhetik waren thematisch eng miteinander verzahnt. Adolf Nowak (Frankfurt am Main) referierte über musikästhetische Kant-Repliken unter besonderer Berücksichtigung des ästhetischen Denkens von Friedrich Schiller und Christian Körner. Markus Waldura (Saarbrücken) arbeitete den Gefühlsbegriff in den Schriften von Heinrich Christoph Koch heraus. Die folgenden zwei Beiträge beleuchteten Aspekte der Musikästhetik Ferdinand Hands. Winfried Kirsch (Hamburg) widmete sich dessen Gedanken zur Kirchenmusik und Matthias Tischer (Weimar) den Grundzügen der *Aesthetik der Tonkunst* von 1837.

Die zweite Abteilung zur höfischen Musikkultur wurde eingeleitet von den Ausführungen von Peter Jost (München) zum Wandel des Komponistenbildes um 1800 vom „Musicus zum Tondichter“, in denen ein begriffs- und ideengeschichtlicher Bogen von Johann Gottfried Walther über Friedrich Rochlitz, Johann Adam Hiller bis hin zu Goethe entworfen wurde. Peter Larsen (Sondershausen) gab einen Ausblick auf das umfängliche Forschungsdesiderat der Hausmusiken bei Goethe. Diana Blichmann (Weimar) zeigte Aspekte der Librettistik und die Problematik der Übersetzung anhand Domenico Cimarosas Oper *Il matrimonio segreto* in der deutschen Fassung von Christian August Vulpius für das Weimarer Theater auf. Detlef Altenburg (Weimar) stellte seinen Beitrag über *Faust* und das Musiktheater unter die Goethe-Sentenz „Mozart hätte den Faust komponieren müssen“. Karl Traugott Schulze (Erfurt) untersuchte Aspekte der Oper *Rosamunde* von Wieland und Anton Schweitzer. Schließlich widmete Geneviève Bernard-Krauß (Tübingen) dem Wechselverhältnis von politischen Ereignissen und der Entwicklung des Musiktheaters in Frankreich um 1800 Aufmerksamkeit, speziell den im Sog der Politik stehenden musikalischen Umwälzungen und konservativen Rückfällen.

Den dritten Teil der Tagung bestritt eine interdisziplinär angelegte Podiumsdiskussion zu Fragen der Fremdeinflüsse, besonders im Musiktheater. Als Grundlage referierte Tilman Seidenstricker (Jena) die Vorstellungen, die sich mit dem Orient insbesondere im 18. Jahrhundert verbanden; Klaus Manger (Jena) diskutierte die Gestalten und Aspekte des Fremden im Werk Wielands. Dessen Rezeption durch die Singspiellibrettistik unter besonderer Berücksichtigung der orientalischen Intonation in Wrantzky's *Oberon* stand im Mittelpunkt der Ausführungen von Helen Geyer (Weimar). Dagegen führte Sieghart Döhring (Thurnau) in die Sphäre des Orients in der Oper des 18. Jahrhunderts ein, und Thomas Radecke (Weimar) verglich librettistische Ansätze in Opern nach Shakespeares *Sturm* um 1800 unter dem Aspekt des Fremd-Exotischen.

Eine Publikation der Kongressbeiträge steht bevor.

Wagrain, vom 10. bis 12. Dezember 1999:

Joseph Mohr – Querkopf und Menschenfreund

von Joachim Brügge, Salzburg

Als ein zentraler Bestandteil des christlichen Weihnachtsfestes, mit einer nahezu unüberschaubaren Vielfalt an kultur-, rezeptionshistorischen sowie soziologischen Aspekten, fand das Weihnachtslied „Stille Nacht! Heilige Nacht!“ im Salzburger Symposium 1993 erstmals größere musikwissenschaftliche Beachtung (vgl. *Mf* 1998, 51. Jg., S. 360). Daran anschließend widmete sich das Wagrainer Symposium entsprechenden Fragestellungen im Umkreis des Textdichters Joseph Mohr. In zwei von drei Sektionen, „Joseph Mohr – eine Persönlichkeit im Wandel der Zeit“ und „Joseph Mohr zwischen Volkskultur und Kunst“, ging es dabei vor allem um eine vernünftige Entmythologisierung der Biographie Mohrs. In den Beiträgen von Ernst Hintermaier, Alfred Stefan Weiß und Sabine Veits-Falk (alle Salzburg) wurde mit einer – der Mozarts durchaus vergleichbaren – Verklärung des über die Jahre hinweg kolportierten Mohr-Bildes aufgeräumt: Mohr war ein engagierter Priester, der seine sozialen und pädagogischen Dienstaufgaben gewissenhaft ausführte – ein visionärer Sozialreformer dagegen, der, wie so oft behauptet, sich über Institutionen hinwegsetzte oder gar revolutionäre Vorschläge unterbreitet hätte, war er sicherlich nicht.

Literaturhistorische Bezüge zur Dichtung des „Stille Nacht“-Textes, in Verbindung zur „Lyrik des Biedermeiers in Salzburg“, vermittelte darauf Hildemar Holl (Oberndorf), sowie als musikalische Entsprechung Gerhard Walterskirchen (Salzburg), mit einem Beitrag zum Umfeld der „Kirchenmusik im 19. Jahrhundert“. Hieran anknüpfend erörterte Ulrike Kammerhofer (Salzburg) die ambivalente und je nach gesellschaftlicher Stellung divergierende Bedeutung des „Stille Nacht“-Liedes in kultursoziologischen Betrachtungen zum „Weihnachtsfest im 19. Jahrhundert“, entsprechend wie auch in der dritten Sektion: „Das ‚ewige Lied‘...?“ rezeptionshistorische Aspekte des Liedes stärker einbezogen wurden: „Politische Weihnacht im 20. Jahrhundert“ (Esther Gajek, Regensburg), „Das Mohr-Bild in der ‚Stille Nacht‘-Literatur“ (Thomas Hochradner, Salzburg) sowie „Stille Nacht in der Filmgeschichte“ (Christian Strasser, Henndorf). In der abschließenden Podiumsdiskussion kamen Probleme einer verantwortungsvollen Vermarktung des „Stille Nacht“-Liedes in der Region Salzburg zur Sprache, auch in Bezug auf eine adäquate wissenschaftliche Aufarbeitung.

Als Beitrag zu einer weiterführenden Kontextualismusforschung bleibt festzuhalten, dass die überaus faszinierende wie widersprüchliche Rezeptionsgeschichte des „Stille Nacht“-Liedes auch eine Beschäftigung mit dem weniger spektakulären Umfeld seiner Protagonisten lohnt – entgegen solcher Auffassungen, die etwa die Erforschung der sonstigen Musik Franz Xaver Grubers als ein irrelevantes, lokales Phänomen begreifen (vgl. *Mf* 1992, 45. Jg., S. 325). Denn gerade erst in dem Aufzeigen der Differenz vom Außergewöhnlichen – der Entstehung des „Stille-Nacht“-Liedes von zwei sonst nicht durch besondere künstlerische Leistungen hervorgetretene Autoren – zum Alltäglichen ihrer übrigen musikalischen wie literarischen Tagesproduktion wird das Erstaunliche dieses Liedes sowie das darin enthaltene Potenzial als kulturgeschichtlich bedeutender Mythos evident.

München, 16. bis 18. Dezember 1999:

Symposium anlässlich des 70. Geburtstags von Theodor Göllner

von Judith Kaufmann, München

Zu Ehren seines emeritierten Ordinarius Theodor Göllner veranstaltete das Institut für Musikwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München ein Symposium, bei dem fünfzehn Referenten – in der Mehrzahl ehemalige Schülerinnen und Schüler Göllners – Themen präsentierten, die zwischen den Eckpunkten eines Liedsatzes aus dem 15. Jahrhundert und der aktuellen Aneignung und Vermarktung mittelalterlicher Musik durch (Pop-)Gruppen ein breites Spektrum musikwissenschaftlicher Fragen berührten und von den zahlreichen Zuhörern in lebhaften Diskussionen aufgegriffen wurden.

Nach der Begrüßung durch den geschäftsführenden Vorstand Lorenz Welker und einer musikalischen Einstimmung mit Sätzen aus dem *Lochamer Liederbuch* und ihren instrumentalen Fassungen aus dem *Buxheimer Orgelbuch* (Inés Santa María, Veronika Halser, Judith Kaufmann) nahm Bernd Edelmann (München) am Beispiel des „Der sumer gar liplichen“ (*Lochamer Liederbuch*) das Verfahren der Rekonstruktion einer korrupten Fassung kritisch unter die Lupe. Ausgehend von der Frage, warum Jacob Obrecht eine deutsche Liedvorlage für seine *Missa Maria zart* wählte, beleuchtete Birgit Lodes (München) die Bedeutung dieses Liedes im Rahmen des spätmittelalterlichen Ablass- und Gesundheitswesens. Aspekte der Vertonung gebundener Sprache bei Orlando di Lasso untersuchte Bernhard Schmid (München) an der Motette *O decus celsi* und ihren Kontrafakta. Während die Verwendung dieses Werkes in einem Esther-Drama bislang nur zu vermuten ist, konnte Franz Körndle (München) die Verbindung Lassos mit dem Theater der Jesuiten konkretisieren: Mehrere handschriftliche Quellen belegen den Einsatz sechs seiner Motetten bei einer Aufführung des *Christus Iudex* von Stefano Tucci 1589 in Graz. Julia Liebscher (Bochum) zeigte am Beispiel des Monteverdi-Madrigals *Cruda Amarilli* mögliche Wechselwirkungen von „Komposition und Improvisation um 1600“. Verschiedenartige Lösungen für die musikalische Gestaltung der Doxologie im Werk von Heinrich Schütz wurden von Klaus Aringer (Tübingen) vorgestellt. Unter dem Motto „Vexierklänge“ formulierte Stephan Schmitt (München) Anmerkungen zu einem *Tiento de falsas* von Joan Cabanilles und vermutete einen didaktischen Hintergrund für die auffällige „Monomanie der Konstruktion“. Im Vergleich mit Vertonungen derselben Metastasio-Vorlage von Leonardo Vinci und Niccolò Jommelli analysierte Manfred Hermann Schmid (Tübingen) die Textbehandlung in Mozarts Mannheimer Arie *Ah non lasciarmi* no KV 295a. Beethovens Klaviervariationen über „God save the King“ wurden von Claus Bockmaier (München) als „Battaglia“ (Angriff – Schlacht – Klage – Siegesmarsch) interpretiert. Anhand zweier Kompositionen (Lindpaintner, Beethoven) über Goethes Gedichtpaar *Meeres Stille* und *Glückliche Fahrt* besprach Fred Büttner (München) musikalische Möglichkeiten der Verknüpfung beider Gedichte, der Gegenüberstellung und Verbindung von Stille und Bewegung. Unterschiedliche Ausdrucksmöglichkeiten in Stefan Stéphane Mallarmés musikalischer Dichtung und Claude Debussys lyrischer Musik behandelte Bernat Cabero (Mainz) unter dem Thema „Was Debussys Faun über Mallarmés *Après-midi* verschweigt“. „Richard Strauss und die Tradition“ wurde von Christian Berkold (München) thematisiert, der eine unbekannte Quelle einer *Salome*-Bearbeitung mit einer bekannten Anekdote einer *Salome*-Aufführung in Holland unter Strauss' Leitung in Verbindung brachte. Ulrike Aringer-Grau (Bochum) stellte mit der Gavotte eine bisher wenig beachtete Gattung im Schaffen von Richard Strauss vor. Thomas Rösch (Heidelberg) sprach über den Violonkanon in Carl Orffs *De temporum fine comoedia*, beurteilte die Verbindung zu Bachs *Vor deinen Thron tret ich* und betonte, dass Orffs Musik nicht das Weltgericht, sondern Gott als Tröster und letztes Ziel verkörpere. Mit provokativ gewählten Tonbeispielen fragte Heike Lammers (Bochum) nach dem Umgang des gegenwärtigen Musikbetriebes mit mittelalterlicher Musik, beleuchtete ihren Einfluss auf zeitgenössische Komponisten (Arvo Pärt) und die (bisweilen aggressive) Vermarktung durch die Plattenindustrie.

Mit einem Schlusswort bedankte sich Theodor Göllner für das dargebrachte „Florilegium“ von Referaten. Ein Konzert „Des Bürgers Lust. Deutsche Lieder aus dem Herbst des Mittelalters“ schlug den Bogen zum Anfang der Veranstaltung und gab dem von Birgit Lodes und Fred Büttner kompetent organisierten Symposium einen festlichen Abschluss.

Mainz, 6. bis 13. Februar 2000:

Symposium „Max Reger (1873–1916): Grenzüberschreitungen“

von Jürgen Schaarwächter, Karlsruhe

Das Mainzer Symposium – vom Erbacher Hof, der Akademie des Bistums Mainz in Kooperation mit dem Fachbereich Musik der Johannes-Gutenberg-Universität, dem Max Reger-Institut Karlsruhe und den Wormser Domkonzerten veranstaltet – bestand zu ungefähr gleichen Teilen aus Konzerten und musikwissenschaftlicher Diskussion. Orgelkonzerte in Bad Homburg (mit dem Schwerpunkt Bach-Reger) und Wiesbaden (an historischem Ort, wo Reger an der Orgel der Marktkirche in seinen Studentenjahren selbst gespielt hatte) leiteten die Tagung ein. Die Ambivalenz des historischen Kontextes, in den Regers Musik hinein sprach, riss Wolfgang Bretschneider (Bonn) auf. Den Bekenntnischarakter von manchen von Regers Werken beleuchtete Thomas Seedorf (Freiburg i. Br.) an Hand der Motette *Mein Odem ist schwach*, deren Textwahl Regers Brahms-Rezeption widerspiegelt; dass heute Regers Motette nicht mehr die Wirkung ausübt, die intendiert war, liegt, so Seedorf, fraglos an den damals üblichen großen Chören – bei der Dortmunder Aufführung 1910 sangen 200 Choristen – nach rund sechzig Proben. Michael Kaufmann (Karlsruhe) erläuterte die Bedeutung der Fuge für Reger, fraglos aus dem Studium bei Hugo Riemann erwachsen, und interpretierte sie als Widerspiegelung von Regers Sehnsucht nach einer gefügten Weltordnung in theologischer Hinsicht – der mystische Aspekt sei, entgegen früheren Forschungen, für Regers Religiosität von entscheidender Bedeutung. Susanne Popp (Karlsruhe) bot Einblicke in Regers große unvollendete lateinische Requiem-Komposition und schlug mit einer Betrachtung der das Werk eröffnenden Klangflächen eine Brücke zu der Musik György Ligetis. Detaillierte analytische Beobachtungen zum langsamen Satz von Regers *Streichquartett* op. 121 auch in Hinsicht auf den Bekenntnischarakter langsamer Sätze an sich bot Lukas Haselböck (Wien), der die Technik des „Zerfließens“ und „Verfestigens“ thematischen Materials neben der quasi „unendlichen Melodie“ als besondere Eigenart Regers herausstellte. Mit den Bereichen „Montagetechnik“ und Variantenbildung brachte er Kompositionstechniken und Stimmungsgehalte Regers und Mahlers zueinander in Verbindung. Elmar Seidel (Mainz) wies darauf hin, dass diverse dieser Techniken bereits bei Johannes Brahms zu finden sind; vielleicht sei die Beliebtheit von op. 121 z. B. bei Anton Webern, der dieses Stück im Unterricht durchnahm, gerade in dieser Traditionsverbundenheit zu suchen. Michael Kaufmann betonte, dass op. 121 einen Monat nach Gustav Mahlers Tod abgeschlossen wurde und sich im ersten Satz ein fast mahlersches Zitat finden lässt. Christoph Wunsch (Detmold) bot sehr strukturiert und komplex Einblicke in Regers harmonische Beziehungsgeflechte und hob vor allem an Hand der *Orgelvariationen* op. 73 auch die Bedeutung harmonischer Felder hervor. Eugen Biser (München) schließlich verknüpfte alle Referate in einem fulminanten Rundumschlag unter dem Titel „Kunst als Reproduktion. Zur Aktualität Max Regers“. Die Tagung wurde musikalisch integrativ gestaltet durch Anne und Connie Shih und Julius Berger, die das *Klaviertrio* op. 102 und die *Cellosonate* op. 116 spielten, letztere detailliert erläutert durch Berger. Den Abschluss fand das Symposium mit einem sehr gut besuchten Bach-Reger-Konzert im Wormser Dom.

Berlin, 7. bis 8. März 2000:

Symposion „Giacomo Meyerbeer – An der Schwelle zur Grand Opéra“

von Arnold Jacobshagen, Bayreuth

Aus Anlass der Neuinszenierung von Giacomo Meyerbeers *Robert le Diable* veranstalteten das Meyerbeer-Institut Thurnau und die Staatsoper Unter den Linden Berlin in Zusammenarbeit mit dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth, dem Seminar für Musikwissenschaft der Freien Universität Berlin sowie dem Meyerbeer-Projekt der Universität/GH Paderborn ein Meyerbeer-Symposion. Nach einem umfassenden Überblick über Meyerbeers Frühwerk und seine italienischen Opern durch Frank Heidelberger (Würzburg) standen Untersuchungen zu *Robert le Diable* im Mittelpunkt. Der Herausgeber der kritischen Neuausgabe, Wolfgang Kühnhold (Paderborn), erläuterte Meyerbeers Arbeitsweise bei der Entstehung des Werkes. Naoka Iki (München) analysierte in einem strukturellen Vergleich der Libretti Eugène Scribes zu *Robert* und Jacques Fromental Halévy's *La Juive* die dramaturgischen Strukturen der sogenannten „pièce bien faite“. Sieghart Döhring (Thurnau) setzte sich detailliert mit der Figur des Bertram auseinander, dem eigentlichen Protagonisten des Werkes. Maria Birbili (Berlin) deutete die Duettformen als italienische Relikte und zugleich als Angelpunkte einer unkonventionellen Operndramaturgie. Jürgen Maehder (Berlin) befasste sich mit der Klangfarbendramaturgie von *Robert le Diable* im Kontext der Pariser Orchestrationspraxis um 1830. Die zentrale Rolle des Balletts für die Werkstruktur wurde in den Beiträgen von Knud Arne Jürgensen (Kopenhagen) und Gunhild Oberzaucher-Schüller (Thurnau) beleuchtet. Ein weiterer Schwerpunkt, zu dem auch eine von Johanna Werckmeister (Marburg) konzipierte Ausstellung gezeigt wurde, galt Meyerbeers Wirken in Berlin. Während Peter Betthausen (Berlin) das Verhältnis zwischen Friedrich Wilhelm IV. und seinem Generalmusikdirektor untersuchte, widmete sich Christoph Blitt (Berlin) der Meyerbeer-Rezeption an der Lindenoper. Wolfgang Dinglinger (Berlin) führte die starken Ressentiments Felix Mendelssohns gegenüber Meyerbeer nicht zuletzt auf die komplizierten Beziehungen der Mütter beider Komponisten zurück und untermauerte diese These mit Hilfe zahlreicher unveröffentlichter Briefe. Abschließend würdigte Jens Malte Fischer (München) Giacomo Meyerbeer im Spannungsfeld von Judentum und Antisemitismus. Der Tagungsbericht wird als Band 6 der Reihe *Meyerbeer-Studien* erscheinen.

Schloss Engers, 8. bis 11. März 2000:

Internationale Tagung „Musikwissenschaft im Nationalsozialismus und in faschistischen Regimes. Kulturpolitik – Methoden – Wirkungen“

von Thorsten Hindrichs, Mainz, und Christoph Hust, Boppard

Das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Mainz veranstaltete in Verbindung mit der Gesellschaft für Musikforschung und der Landesmusikakademie Rheinland-Pfalz ein Symposium zur Aufarbeitung des Verhältnisses der Musikwissenschaft zum Nationalsozialismus. Christoph-Hellmut Mahling (Zornheim) mahnte „Fingerspitzengefühl“ beim Umgang mit der Thematik an; zunächst brachte Winfried Baumgart (Mainz) Unterschiede und Gemeinsamkeiten von Nationalsozialismus und Faschismus zur Sprache. Matthias Pape (Olpe) stellte seine Sicht „nationalpolitischer Voraussetzungen der Musikforschung“ im Nationalsozialismus vor; Birgitta Schmid (Karlsruhe; „Die Idee des Nationalstaates und die Instrumentalisierung der Musikwissenschaft und des Schreibens über Musik vor 1933“) konzentrierte sich auf deren Wurzeln im 19. Jahrhundert. „Nötige und unnötige Schwierigkeiten im Umgang mit der Vergangenheit“, besonders die „versäumte Aufrichtigkeit“ des Fachs, bedauerte Peter Gülke (Freiburg). Manfred Schuler (Freiburg; „Zum völkisch-nationalen Denken in der deutschen Musikwissenschaft“) und Bernd Sponheuer (Kiel; „Zum nationalsozialistischen Diskurs über das ‚Deutsche‘ in der

Musik“) zeigten, wie der Nationalsozialismus sich eines vorgeformten Arsenal an Denkmodellen bediente; Thomas Phleps (Kassel; „Was bedeutet: Aufarbeitung der Musikwissenschaft in NS-Deutschland?“) legte die „Selbstgleichschaltung“ der Musikwissenschaft an das Regime dar. „Das germanische Tonsystem“. Musikwissenschaftliches Mittelalter in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts“ war das Thema Franz Körndles (München), der Schwierigkeiten bei der Einordnung des Mittelalters in eine deutsche Musikgeschichte formulierte. Eckhard John (Freiburg; „Legendenbildung und kritische Rekonstruktion“) verwies auf seine Forderungen nach Aufklärung, die nichts an Aktualität eingebüßt hätten; Michael Walter (Bochum) entwickelte „Thesen zur Auswirkung der dreißiger Jahre auf die bundesdeutsche Nachkriegs-Musikwissenschaft“ und sah eine ihrer Konsequenzen in einer Flucht in den Positivismus. Im Mittelpunkt einer Round-table-Diskussion (mit Ludwig Finscher, Wolfenbüttel, Marius Flothuis, Amsterdam, Peter Gülke, Klaus W. Niemöller, Köln, Alexander Ringer, Champaign, und Jürg Stenzl, Salzburg) stand die Frage nach der Entstehung der MGG. Ludwig Finscher hob, bestärkt von Ruth Blume-Baum (Kassel) hervor, dass Zusammenhänge zwischen einem Projekt Herbert Gerigks (1939) und der MGG unbewiesen seien.

Pamela Potter (Madison) sprach über „Deutsche Musikwissenschaft im Nationalsozialismus aus amerikanischer Sicht“ und porträtierte die US-Musicology als von emigrierten Wissenschaftlern geprägt. Unter dem Thema „Der Deutsche Sängerbund und die Rolle der Musikwissenschaft in den 30er-Jahren“ beschrieb Friedhelm Brusniak (Eisingen) dessen netzförmige Organisation. Willem de Vries (Amsterdam) berichtete über „Weitere Recherchen nach dem Schicksal von Beutemusik in Polen und Russland“ zur Anwesenheit des ERR in Schlesien. „Fascismo – kein Thema?“ fragte Jürg Stenzl, um vor Gefahren unkritischen Vergleichens von nationalsozialistischer Musikwissenschaft und der des Fascismo zu warnen; Andrea Hoffend (Mannheim) referierte über „Beziehungen zwischen nationalsozialistischem Deutschland und faschistischem Italien im Bereich der Musik“. „Musikwissenschaft unter neutralem Regime. Die Schweizer Situation in den 20er- bis 40er-Jahren“ sei, so Heidy Zimmermann (Basel), maßgeblich durch diplomatisches Abwägen eigener Interessen bestimmt. Bemerkungen zum Kongress der IGMW in Barcelona machte Bernat Cabero (Mainz); Bernhard Bleibinger (Laufen) setzte sich mit dem „Mythos Marius Schneider“ auseinander. „Zum Musikleben in Holland während der deutschen Besatzung (1940–1945)“ berichtete Pauline Micheels (Amsterdam) über das jüdische Sinfonieorchester Amsterdam. Fabian Lovisa (Mannheim) und Manuela Schwartz (Magdeburg) beschäftigten sich mit Heinrich Strobel, seinem Wirken in Paris und Folgen des von Joseph Goebbels erlassenen Kritikverbots. Einflüsse nationalsozialistischer Kulturpolitik auf die österreichische Musikwissenschaft dokumentierte Rudolf Flotzinger (Graz) an drei Fallbeispielen. Eva Weissweiler (Köln; „Deutsche Volksmusikforschung und ihr Zugriff auf Volksmusikarchive in Osteuropa“) berichtete über den Musikraub in Polen und Weißrussland. „Edwin von der Nüll – Ein Bartok-Forscher im NS-Staat“ war das Thema Friedrich Geigers (Dresden), der der Funktionalisierung der musikalischen Moderne nachging.

Christian Martin Schmidt (Berlin) thematisierte „Felix Mendelssohn Bartholdy in der Sicht der Musikwissenschaft des Dritten Reiches“. In seinem Beitrag „Über den schwierigen Umgang der Fachdisziplin mit einem ihrer Gründungsväter“ beschäftigte Volker Kalisch (Mettmann) sich mit Guido Adler und der NS-Musikwissenschaft; Thorsten Hindrichs (Mainz) legte Einflüsse deutschnationalen Gedankenguts auf musikhistorische Konzepte vor 1933 dar. „Vorgänge um die Nachfolge Arnold Scherings“ kennzeichnete Burkhard Meischein (Berlin) als „Akademische Rochaden“; um die Kooperationsbereitschaft Heinrich Besslers mit dem Nationalsozialismus kreisten Thomas Schipperges' (Heidelberg) Gedanken. Unter dem Thema „Universitäre Musikwissenschaft in nationalsozialistischer Zeit“ beleuchtete Dieter Gutknecht (Köln) die Verwobenheit von Kölner Fachvertretern mit dem Nationalsozialismus. Robert Schmitt Scheubel (Berlin) und Christoph Hust (Boppard) beschäftigten sich mit einem lexikalischen Plagiatsfall der 20er-Jahre und Josef Müller-Blattaus Neuauflage des Riemann-Lexikons. – Die Referate werden in nächster Zeit publiziert. Ein ausführlicher Tagungsbericht ist unter <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/beitrag/tagber/musik.htm> im Internet veröffentlicht.

Ljubljana, 12. bis 14. April 2000:

Symposion der Slowenischen Musiktage: „Musik, Poesie – Ton, Wort“

von Detlef Gojowy, Unkel am Rhein

Ihren fünfzehnten Jahrestag feierten dieses Jahr die Slowenischen Musiktage in Ljubljana (Laibach), und das mit ihnen zur Tradition gewordene internationale musikwissenschaftliche Symposion zu aktuellen oder historischen Fragen, beides oft in Verknüpfung. Das diesjährige Musikfestival stand im Zeichen zweier Jubiläen: des 200. Geburtstags des Dichters Franc Prešeren, an dessen Liebesgedichte sein Denkmal inmitten der Stadt erinnert, und des 100. des Komponisten Lucijan Marija Škerjanc, der als Schüler von Josef Marx eine eher spätromantische „Wiener Schule“ in Slowenien etablierte. Seinem Werk galten das Eingangsreferat von Primož Kuret, dem Inspirator des Symposions, und weitere Studien von Matjaž Barbo (Ljubljana) über sein unaufgeführtes Violinkonzert, von Darja Koter (Ptuj) über seine Lieder und von Tomaž Faganel (Ljubljana) über seine Chormusik. Mit Prešeren und seinem musikalischen Weltbild beschäftigte sich Igor Grdina (Ljubljana), mit den ersten Vertonungen seiner Lyrik Edo Škulj (Ljubljana), und mit Berührungspunkten zwischen Prešeren und Škerjanc – etwa in der spezifisch slowenischen literarisch-musikalischen Form der Ghazele – Andrej Misson (Škofja Loka).

„Musik und Poesie“ ergab sich aus diesen Voraussetzungen als Thema des internationalen Symposions mit Beiträgen von Josef Sulz (Innsbruck; „Wenn das Wort sich in Musik auflöst“), Niall O’Loughlin (Loughborough) über Mythen, Volkssagen und Legenden als Stoff zeitgenössischer britischer Opern und des Berichterstatters über Dichtertexte zur Musik bei Heinrich Heine, André Gide, Hermann Hesse, Reiner Kunze, Christa Reinig, Karel Čapek und Thomas Mann.

Jarmila Gabrielová (Prag) sprach über die Lieder von Josef Bohuslav Foerster (1859–1951), Helmut Loos (Chemnitz) über die „Weltanschauungsmusik“ Hans Pfitzners: *Von deutscher Seele*, mit Seitenblicken auf Richard Strauss’ *Tageszeiten*, Klaus Döge (München) über Max von Schillings’ *Hexenlied* und das Melodram im beginnenden 20. Jahrhundert. Thomas Hochradner (Salzburg) betrachtete „das Wasser“ bei Claude Debussy als symbolistisches Motiv. Jana Lengová (Bratislava) wies hin auf Bibel- und liturgische Texte bei Tadeáš Salva und Miro Bázlik in der Aufbruchsepoche der 60er-Jahre, des „Prager Frühlings“. Ruta Gaidamavičiute (Vilnius), gab mit ihrer Analyse unterschiedlicher Wort-Ton-Beziehungen bei zeitgenössischen litauischen Komponisten Einblicke in eine unbekannte Welt.

Wort-Ton-Beziehungen früherer Epochen waren Themen von Wolfgang Dömling (Hamburg), der über Simultantextierung in mittelalterlichen Motetten sprach, Ivan Florjanc (Rom), der auf die Madrigale und das musikalische Weltbild des Slowenen Jacobus Gallus (Handl/Petelin) einging, von Hartmut Krones (Wien) über den Laibacher Komponisten Jurij Prenner, eines Zeitgenossen von Orlando di Lasso, von Aleksander Bjelčević (Ljubljana) über frühe slowenische Hymnen mit ihren unterschiedlichen protestantischen und katholischen Versformen, und von Hermann Jung (Mannheim) der unter verschiedener Ausprägung des Orpheus-Mythos in Frankreich die Bild-Text-Beziehungen der Oper von Marc-Antoine Charpentier (1686/88) darstellte.

Nad’a Hrková (Bratislava) wandte sich zeitgenössischen Wort-Ton-Beziehungen bei slowakischen Komponisten zu, Anna Maria Morazzoni (Mailand) Arnold Schönbergs Kriegstagebuch von 1914 als Vorstufe seiner Autobiografie von 1944. Werkstrukturen György Ligetis waren das Thema von Maria Kostakeva (Sofia/Bochum; „Asemantische Semantik“) und Sigrid Wiesmann (Wien/Siegen; dadaistische Sprachzerstörung in den *Aventures* und *Nouvelles Aventures*), die weiterhin einen Beitrag von Dieter Kaufmann (Wien) zu seinen *Dialogen mit Wittgenstein* verlas. Zdenka Kapko-Foretič (Zagreb/Köln) stellte mit Bild- und Tonbeispielen religiöse und pädagogische Kompositionen und Aktionen des in Maribor geborenen, bei Frankfurt lebenden Slowenen Janko Jezovšek vor.

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

Köln. *Hochschule für Musik.* Dr. Rebecca Grotjahn: Pros: Sinfonik nach Beethoven. □ Dr. Christian Harnischmacher: Pros: Einführung in die Musikpsychologie.

Nachtrag Sommersemester 2000

Bayreuth. *Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Michael Walter: Musikgeschichte im Überblick I: Musik der Antike und des Mittelalters – Pros: Die Musik der 1930er Jahre – S: Die Tondichtungen von Richard Strauss – Koll für Examenkandidaten.

Halle. Stephan Blaut M. A.: Notationskunde I. □ Dr. Kathrin Eberl: Ü: Musikhören: Kompositionen im 20. Jahrhundert (mit Golo Föllmer M. A.) – Pros: Instrumentallehren des 18. Jahrhunderts – Pros: Die Zweite Wiener Schule – Pros: Einführung in die Instrumentenkunde. □ Golo Föllmer: Pros: Musikalische Interaktion und Medien. □ Prof. Dr. Heiner Gembris: Forschungsfreisemester. □ Linda Maria Koldau M. A.: Pros: Musik im Umkreis von Monteverdi. □ Dipl. phil. Carsten Lange: S: Musikalische Editionstechnik: Praktische Übungen. □ Dr. Andreas C. Lehmann: Pros: Einführung in die Musikpsychologie. □ Dr. Regina Randhofer: Pros: Musikulturen des Mittelmeerraumes. □ Dr. Juliane Riepe: S: Aufführungspraxis Alter Musik – S: Lektüre fremdsprachiger 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 (mit Provinzialpfarrer Ralf-Ekhard Schätze und Dr. Franziska Seils, Evangelische Hochschule für Kirchenmusik) – Magistranden-/Doktoranden-Koll (mit Prof. em. Dr. Günter Fleischhauer). □ Prof. Dr. Gretel Schwörer-Kohl: Staatsmänner als komponierende und praktizierende Musiker in Europa und Asien – S: Musik und Musikanschauung im Buddhismus – Magistranden-/Doktoranden-Koll.

Hamburg. *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Gerd Rienäcker: Richard Wagner – Oper und Drama – S: J. S. Bach, Choralkantaten.

Systematische Musikwissenschaft. Prof. Eckart Altenmüller: S: Neurophysiologische Aktivitäten beim Musikhören (1). □ Dr. Dirk Budde: Pros: Der schnelle Weg zum Nr. 1 Hit. Popmusiker über Popmusik. □ Dr. Rolf Großmann: Pros: Mediale Existenz und Produktion von Musik. □ Dr. Bernhard Sievers: Pros: Einführung in die nordindische Musik, Teil II.

Köln. *Hochschule für Musik.* Dr. Norbert Bolin: Musikgeschichte III: 19. Jahrhundert. □ Dr. Josef Eckhardt: Pros: Musik als Wirtschaftsfaktor. □ Dr. Rebecca Grotjahn: Pros: Claudio Monteverdi und die „Neue Musik“ seiner Zeit. □ Dr. Christian Harnischmacher: Pros: Einführung in die Musikpsychologie. □ Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller: Haupt-S: Programmatische Musik vom Madrigalismus bis zur Moderne. □ Prof. Dr. Emil Platen: Musikgeschichte II: 17. und 18. Jahrhundert – Pros: Paul Hindemith. □ Prof. Dr. Erich Reimer: Musikgeschichte IV: 20. Jahrhundert – Pros: Mozarts *Entführung aus dem Serail* – Haupt-S: Robert Schumann – Haupt-S: Musikalische Gattungen des 18. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Susanne Rode-Breymann: Musikgeschichte I: Mittelalter und Renaissance – Pros: Vom Branle bis zur Bachschen Suite – Haupt-S: Barockoper – Haupt-S: Die ordnungsstiftende Kraft der Zahl für die Musik – Doktorandenkolloquium: Neue Musik. □ Prof. Dr. Rüdiger Schumacher: S: Musik der Karibik.

Leipzig. Dr. Ulrich Leisinger: Die Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. Ein Überblick. □ PD Dr. Wolfgang Rathert: Geschichte der nordamerikanischen Musik: von den Anfängen bis 1945 – Pros: Die Klavierkonzerte von Béla Bartók – Pros: César Franck und die französische Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts – S: Charles Ives. □ PD Dr. Lothar Schmidt: Italienische Dichtung und Musik in der Renaissance – Pros: Einführung in die Analyse älterer Musik (14. bis 16. Jahrhundert) – Ü: Notationskunde (Modal- und Mensuralnotation).

Lüneburg. Dr. Hartwig Ahlberg, Walter Lichte, Dr. Steven Paul, Peter Zombik: V: Ringvorlesung Musikwirtschaft. o Prof. Dr. Peter Ahnsehl: S: Einführung in die Musikwissenschaft (gemeinsam mit Dr. Carola Schormann) – S: Zwischen Authentizität und Adaption – Interpretieren und interpretatorische Konzepte in der Kunstmusik des 20. Jahrhunderts – Geschichte und Soziologie der Kunstmusik vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts im Überblick – S: Antonio Vivaldi und sein Einfluss auf die deutsche Musik des Hochbarock. o Prof. Dr. Ofer Ben-Amots: S: Jüdische Musik – Ü: Komposition. o Willfried Bockelmann: Ü: Theorie und Praxis des Jass in der Combo – Ü: Bigband. o Debuch: Ü: Chor. o Prof. Helmut W. Erdmann: Ü: Neue Verfahren in der elektronischen Musik. o Dr. Rolf Großmann: Ü: Sequenzierung I – S Sequenzierung II – Koll: Examenskolloquium. o N.N.: S: Musiktheorie I – S: Geschichte der Populären Musik nach 1945. o N.N.: Orchester. o Dr. Steven Paul: Musikkultur in New York – E: Exkursion New York (mit Dr. Carola Schormann, Prof. Dr. Theodor Klimek). o Dr. Carola Schormann: S: Einführung in die indische Musik – World Music (Musik im Zeitalter der Globalisierung). o Dirk Zuther: Ü: Einführung in die Studiotechnik – Ü: Rockorchester.

Magdeburg. Dr. Sigrid Hansen: Pros: Musikgeschichte im Überblick (ab 1945) – Benjamin Britten *Ein Sommernachtstraum*, Werk- und Wirkungsgeschichte, musikalische Strukturen, literarische Grundlagen, Konzeption und Inszenierung. □ Hans-Joachim Herwig M. A.: Pros: Klassik-Rezeption im 20. Jahrhundert am Beispiel Kagels. □ Prof. Dr. Niels Knolle: Pros: Klassikvideos, Interpretation einer Rezeptionskultur. □ Prof. Dr. Tomi Mäkelä: Pros: Jean Sibelius und die Moderne – S: Robert Schumanns *Carnaval*. Ein Klavierzyklus und seine Interpretation – Analyse populärer Musik – Musikpsychologie und -soziologie. □ Dr. Rüdiger Pfeiffer: Pros: Quellen zur Aufführungspraxis der Musik des 18. Jahrhunderts – Musikästhetische Positionen zwischen 1750 und 1830. □ Dr. Charlotte Seither: Pros: Experimentelle Liedkomposition nach 1950.

München. Prof. Dr. Hartmut Schick: Die Musik von Béla Bartók – Haupt-S: Das Solokonzert im 19. Jahrhundert – Pros: Beethovens Klaviersonaten bis opus 90 – Ober-S.

Oldenburg. Dr. Kadja Grönke: S: Kompositionen für Kinder.

Tübingen. Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid: Musik in der Zeit der Renaissance (Musikgeschichte II).

Weimar-Jena. PD Dr. Wolfgang Krebs: Die Musik des ‚Mittelalters‘ und der ‚Renaissance‘ – Haupt-S: Alban Berg – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. Albrecht von Massow: Kennzeichen und Probleme des Neuen in der Musik des 20. Jahrhunderts – Haupt-S: Luigi Nonos Streichquartett als kompositorischer Ausgangspunkt zum Spätwerk – Pros: Musik im 20. Jahrhundert: Das kurze Stück – Ü: Sprechen über Musik. □ Prof. Dr. Tomi Mäkelä: Musik im 20. Jahrhundert: Musikpsychologie und Musiksoziologie – Haupt-S: Musik des 20. Jahrhunderts: Klangtechniken. □ Jan Neubauer: Ü: Computergestütztes Arbeiten in der Musikwissenschaft (Einführung).

Zürich. Universität. Musikwissenschaftliches Institut. Antonio Baldassarre: Pros: Robert Schumanns Liederzyklen *Frauenliebe und -leben* und *Dichterliebe* im methodischen Diskurs (2).

Musikethnologie: Matthias Stöckli: Vorlesung mit Ü: Musik in Guatemala (2).

Wintersemester 2000/2001

Augsburg. Lehrbeauftragte Margit Bachfischer M. A.: Pros: Der Stilwandel um 1600 – Pros: Ausgewählte Werke von Heinrich Schütz (Analyse). □ Lehrbeauftragter Eckhard Böhringer M. A.: Ü: Musikpaläographie II: Tabulaturen – Ü: Aufführungsversuche. □ Lehrbeauftragter Erich Broy M. A.: Ü: Historische Satzlehre: Der instrumentale Kontrapunkt des 17. und 18. Jahrhunderts. □ Wiss. Ass. Dr. Johannes Hoyer: Der Choral in der mehrstimmigen Musik (14.–20. Jahrhundert) (1) – Haupt-S: Olivier Messiaens *Quatuor pour le fin du temps* (1940). □ Lehrbeauftragter Dr. Karl Huber: Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten (1). □ Lehrbeauftragter Dr. Erich Tremmel: S: Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts (Methodik) – S: Tasteninstrumente (Instrumentenkunde).

Bamberg. *Ethnomusikologie/Volksmusik mit besonderer Berücksichtigung des fränkischen Raumes.* Prof. Dr. Max Peter Baumann: S: Instrumentenkunde und Bildbearbeitung fürs World Wide Web – Musikinstrumente und Ensembles der Kulturen der Welt – S: Regionen der Mehrstimmigkeit – S: Tod und Auferstehung: Schamanismus, Ritual und Musik. □ Prof. Dr. Marianne Bröcker: ‚Volksmusik‘ und ‚Folkmusic‘. Tradition und Revitalisierung in Mitteleuropa – S: Neuere Trends in Volksmusik/Folkmusic. Hintergründe, Tendenzen, Ziele.

Historische Musikwissenschaft. Prof. Dr. Martin Zenck: Pros: Analyse ausgewählter Werke aus der Vorlesung – S: Die „Neue Wiener Schule“ unter der besonderen Berücksichtigung von Schönbergs *Harmonielehre*

– Haupt-S: Inszenierungsstrategien (=angewandte Medienwissenschaften; Der Jahrhundert-Ring in Bayreuth in der Regie von Patrice Chereau und dem Dirigat von Pierre Boulez im Vergleich mit den Inszenierungen und Produktionen von H. Kupfer und J. Tate) – Kategorien der Musikgeschichtsschreibung – S: Richard Wagner: Die Tetralogie des *Ring des Nibelungen*.

Basel. Musikgeschichte. Prof. Dr. Wulf Arlt: Forschungsfreisemester. □ Prof. Dr. Peter Gülke: Das Problem der Sinfonie im 20. Jahrhundert – Haupt-S: Ü zur Sinfonie im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Max Haas: Computergestützte Analyse von J. S. Bachs Instrumentalwerken (mit Ü) – Grund-S: Ü zur Frage ‚Was ist Musik?‘ aus der Optik des Mittelalters. □ Dr. Martin Kirnbauer: Grund-S: Paläographie III: Mensurale Aufzeichnungsweisen des 14. und 15. Jahrhunderts. □ Dr. Dominique Muller: Historische Satzlehre II: Kompositions- und Stilmerkmale in Liedsatz und Motette vom 14. bis zum frühen 16. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Anne Schreffler: Das „Concerto“ im 17. und 18. Jahrhundert – Grund-S.: Einführung in die Methoden der Musikwissenschaft (Schwerpunkt Debussy) (gem. mit Dr. Heidy Zimmermann) – Haupt-S: Glucks *Orfeo* – Ü: Musik der letzten 10 Jahre. □ Dr. Joseph Willmann: Ü: Einführung in die Liturgie und liturgische Handschriften des Mittelalters – Die Musik zur Zeit Ludwig Senfls (c. 1486–1542/3). □ Dr. Heidy Zimmermann: Grund-S: Tutorium zum Einführungs-Seminar.

Ethnomuskologie. Dr. Angelika Jung: Die zyklischen Konzeptionen in der traditionellen Kunstmusik des islamischen Orients – Ü zur Vorlesung.

Bayreuth. Musikwissenschaft. Dr. Rainer Franke: Pros: Die Sinfonien Ludwig van Beethovens. □ Dr. Arnold Jacobshagen: Pros: Die Streichquartette von Wolfgang Amadeus Mozart. □ Prof. Dr. Michael Walter: Geschichte der Sinfonie – Pros: Musik und Gesellschaft – S: Haydns Londoner Sinfonien – Koll für Examenskandidaten.

Musiktheaterwissenschaft. Prof. Dr. Sieghart Döhring: Freisemester. □ Dr. Rainer Franke: Ü: Inszenierungen im Vergleich: *Die Fledermaus* von Johann Strauß und *La Vie parisienne* von Jacques Offenbach – Pros: Musiktheater nach 1945 □ Dr. Sven Friedrich: Pros: Richard Wagner: *Der Ring des Nibelungen*. Dramaturgie und Interpretation. □ Dr. Arnold Jacobshagen: Pros: Georg Friedrich Händels Opern. □ Stephan Jöris: Pros: Theaterprojekt mit Musik □ Dr. Marion Linhardt: Pros: „Dein Mund ist wie ein Scharlachband um einen Turm von Elfenbein“. Biblische Figuren im Theater des 19. und 20. Jahrhunderts. □ Dr. Gunhild Oberzaucher-Schüller: Pros: Männer. Frauen. Blicke. Theatralische Perspektiven. o Prof. Dr. Peter Pacht: Pros: Oscar Straus und das musikalische Unterhaltungstheater am Beginn des 20. Jahrhunderts. □ Frieder Reininghaus: Ü: Der musikalische Heimwerkerkasten. □ Dr. Thomas Steiert: Pros: Fragmentierung und Vielschichtigkeit: Puccinis *Tosca* – Pros: Mordlegenden: Mozart und Tschaikowski in Peter Shaffers *Amadeus* und Peter Schats *Symposium* – Pros: Bühnenwerke Igor Strawinskis – Ü: Einführen ins Partiturlesen. □ Prof. Dr. Susanne Vill: Theatergeschichte fokussiert: Mythen, Motive, Stoffe und ihre Transformation II. Mittelalter und Renaissance – Pros: Einführung in die Aufführungsanalyse – Haupt-S: Faust-Dramen – Pros: Audiovisuelle Vorstellung exemplarischer Werke des Theaters und Musiktheaters (gemeinsam mit Dr. Rainer Franke, Dr. Arnold Jacobshagen, Dr. Marion Linhardt, Dr. Gunhild Oberzaucher-Schüller, Dr. Thomas Steiert, Stephan Jöris).

Berlin. Freie Universität. Institut für Musikwissenschaft. Musikwissenschaftliches Seminar. Dr. Bodo Bischoff: Pros: Zwischen Tradition und Fortschritt: Geistliche Chormusik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Brahms, Cornelius, Reger, Wolf). □ Dr. Guido Heldt: Pros: Einführung ins musikwissenschaftliche Arbeiten (gem. mit Dr. Frank Hentschel). □ Dr. Frank Hentschel: Pros: Aspekte der Musiksoziologie: Wertungen, Erwartungen, Hörertypen (gem. mit Dr. Hartmut Rosa, Universität Jena). □ Prof. Dr. Jürgen Maehder: Panorama des europäischen Wagnerismus – S: Jules Massenet – S: Die Theorie der italienischen Oper im Settecento – Ober-S/Koll: Methodenprobleme der Opernforschung. □ Dr. Konstantin Restle: Pros: Cembali und Clavichorde des 16. bis 18. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Albrecht Riethmüller: Filmmusik nach 1945 – Ober-S: Satie – Cage – Stockhausen – Pros: Einführung in die Musikgeschichte (gem. mit Dr. Guido Heldt) – Ü: Musiktheoretischer Lektürekurs ‚Thematische Arbeit‘. □ Prof. Dr. Rudolf Stephan: Die neuzeitliche Tonkunst und ihre Geschichte (im Überblick). □ Dr. Michael Wittmann: Pros: Grundzüge der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit: Trecento-Musik.

Seminar für Vergleichende Musikwissenschaft. PD Dr. Regine Allgayer-Kaufmann: 100 Jahre Vergleichende Musikwissenschaft in Berlin – S: Regionale Musiktraditionen im Dreieck Afghanistan-Bangladesh-Sri Lanka – Pros: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Wolfgang Auhagen: Akustik der Musikinstrumente: Blasinstrumente. □ Dr. Andreas Mayer: Pros: Musik in Neuguinea. □ Dr. Margret Tietje: Ü: Trommel- und Oboensembles. □ Dr. Ulrich Wegner: Pros: Mehrstimmigkeit.

Berlin. Hochschule der Künste. Fakultät Musik. Cornelia Bartsch: Pros: „Hat Musik ein Geschlecht?“ – Mythen, Zuschreibungen und Projektionen von Monteverdi bis ins 20. Jahrhundert. □ Markus Böttgermann: Pros: Arnold Schönberg: Eine Einführung in sein Werk. □ Prof. Dr. Elmar Budde: Anton Webern – Musik nach 1950 – Haupt-S: Bachs Claviermusik. □ Prof. Dr. Rainer Cadenbach: Das Solokonzert im 20. Jahrhundert – Pros: Concerto und Concerto grosso – Haupt-S: Virtuosenmusik. □ Prof. Dr. Wolfgang Dinglinger: Haupt-S: Theorie des Generalbasses. Griffschrift oder Kompositionslehre? □ Prof. Dr. Patrick Dinslage: Haupt-S: Die

Heine-Vertonungen Robert Schumanns – Zur Theorie der musikalischen Metrik. □ Dr. Ellinore Fladt: Pros: Große Messen des 18. und 19. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Hartmut Fladt: Haupt-S: Die Liedkonzeption der deutschsprachigen Moderne. □ Claudia Maria Knispel: Pros: Die Beatles. □ Prof. Ingeborg Pflugstein: Haupt-S: Theorie der musikalischen Form: Form und Formentwicklung im 18. Jahrhundert (II). □ Prof. Dr. Albert Riehenhagen: Haupt-S: Studien zu den Opern des Carl Maria von Weber. □ Prof. Dr. Peter Rummenhöller: S: Die so genannte Vorklassik in der Musik. Ein Zeitalter wird besichtigt – S: Johannes Brahms (gemeinsam mit Prof. Dr. Ulrich Mahler). □ Prof. Dr. Artur Simon: Pros: Musikethnologie. □ Dr. Martin Supper: Pros: Elektroakustische Musik und Computermusik. Geschichte und Ästhetik. □ 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: Olivier Messiaen – Komponist, Ornithologe und Rhythmiker.

Berlin. *Humboldt-Universität. Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Hermann Danuser: Musikalische Lyrik – Haupt-S: Übungen zur Vorlesung – Haupt-S: W. A. Mozart: *Così fan tutte*. Perspektiven der Analyse (gem. mit Prof. Dr. James Webster) – Koll: Englischsprachige Neuerscheinungen, kritisch gelesen. □ Dr. habil. Hermann Gottschewski: S: Leonhard Euler und seine Musiktraktate (lat. u. frz. Lektüre). □ Dr. Burkhardt Meischein: Pros: „Das Meisterwerk in der Musik“. Die Lehre Heinrich Schenkers. □ PD Dr. Wolfgang Rathert: Geschichte der nordamerikanischen Musik. □ Dr. Claudius Reinke: Pros: Chorsymphonie und symphonische Kantate. Versuch einer gattungsästhetischen Standortbestimmung – Pros: Zur Frühgeschichte der Sonate. □ Prof. Dr. Gerd Rienäcker: Einführung in die Paläographie, Teil I (mit Ü) – Geschichte der Instrumentation, Teil I: 17. und 18. Jahrhundert – S: Claudio Monteverdi: *L'Orfeo* und Madrigale (gem. mit Prof. Dr. Wolfgang Auhagen).

Musiksoziologie/Sozialgeschichte der Musik. Detlef Giese M. A.: Pros: Protestantische Musik in Renaissance und Barock – Lektüreseminar „Was ist Musiksoziologie?“ Texte zur Definition, Standortbestimmung und inhaltlichen Prägung einer musikwissenschaftlichen Disziplin. □ Prof. Dr. Christian Kaden: Einführung in die Musikethnologie – Pros: Augustinus, Boethius, Amalar. Wurzeln der mittelalterlichen Musikanschauung (Lektüreseminar) – Haupt-S: Empirische Musiksoziologie. Theorie, Methodologie, Projekte – Forschungsseminar Musiksoziologie. □ Dr. Sebastian Klotz: Pros: Musikerdynastien der frühen Neuzeit zwischen Feudalprivileg und Unternehmertum.

Systematische Musikwissenschaft/Musikethnologie. Prof. Dr. Wolfgang Auhagen: Akustik der Musikinstrumente I: Blasinstrumente – Haupt-S: Improvisation II: Analysemethoden und Beurteilungskriterien – Koll: Wissenschaftliches Arbeiten in der Systematischen Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Reiner Kluge: Pros: Theorien zum musikalischen Rhythmus – Musikinstrumente I: Allgemeine Instrumentenkunde – Ü: Informatik für Geisteswissenschaftler: Einstieg ins Internet – Koll: Computerunterstützung musikwissenschaftlicher Arbeiten. □ Dr. Jörg Langner: Pros: Tonalität, aus musikpsychologischer und musiktheoretischer Sicht.

Forschungszentrum populäre Musik. Jörg Mischke M. A.: Pros: Populäre Musik im Konzert II: Organisation, Öffentlichkeit und Erlebnis. □ Dr. Michael Rauhut: Pros: Wie der Rock nach Deutschland kam. Eine quellenkritische Spurensuche – Pros: Amerikanische Bluesmusiker in Berlin. Kommunikationsräume einer „Nischenkultur“. □ Prof. Dr. Peter Wicke: Popmusikforschung: Paradigmen, Konzepte, Theoreme – Pros: Popmusik und Internet – Haupt-S: Techno Roots: Musik und Maschine II – Pros: Plattenfirmen und Tonträgermarkt in der Bundesrepublik Deutschland.

Berlin. *Technische Universität.* Dr. Martha Brech: S: Elektroakustische Musik I – Produktion und Konzeption – Pros: Musikwissenschaft: Gegenstand und Arbeitsweisen. □ PD Dr. Heinz von Loesch: S: Beethovens *Eroica*. □ Dr. Burkhard Meischein: S: Konzeptionen musikalischer Analyse. □ Prof. Dr. Helga de la Motte: Neue Musik nach 1945 – Pros: Musik und Sprache – Haupt-S: Musikpsychologie im Kontext musikalischer Logik – Doktorandenkolloquium. □ Dr. Hans Neuhoff: Ü: Gehörbildung I – S: Die Musikwirtschaft. □ Prof. Dr. Christian Martin Schmidt: Beethovens Spätwerk – Haupt-S: Beethoven: *Missa solemnis* – Pros: Bach: *Matthäus-Passion* – Doktorandenkolloquium. □ Dr. Robert Schmitt Scheubel: S: Neue musikwissenschaftliche Literatur. □ Oliver Schwab-Felisch: Ü: Musiktheorie und musikalische Wahrnehmung – Ü: Einführung in die musikalische Satzlehre – Ü: Musikalische Analyse und Hermeneutik. □ Dr. Eckhard Tramsen: S: Musik und Religionsgeschichte.

Bern. Thomas Bühler lic. phil.: Pros: Das Programmheft. Geschichte – Konzeption – Herstellung. □ Prof. Dr. Anselm Gerhard: Giuseppe Verdi – S: Kompositions-Lehrbücher in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – Koll: Forum Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Victor Ravizza: Musik und Notation im 20. Jahrhundert – S: Spätromantischer Klassizismus – Pros: Venezianische Mehrchörigkeit (Voraussetzungen, Entwicklungen, Höhepunkte) – Koll: Zur Bernischen Konzertgeschichte des 20. Jahrhunderts.

Bochum. Prof. Apl. Dr. Christian Ahrens: Die Musik Ostasiens – Pros: Zur Geschichte der Instrumente mit Durchschlagzungen – Pros: Geschichte der Klavier-Variation – Haupt-S: Felix Mendelssohn Bartholdy. □ Dr. Bernhard R. Appel: Prakt: Musikeditionen (gem. mit Dr. Matthias Wendt). □ Prof. Dr. Hubert Grawe: Workshop: Datenbanken in der Musikwissenschaft; Entwurf, Realisierung, Benutzung. □ Marina Grochowski:

Prakt: Orchestermanagement und Öffentlichkeitsarbeit. □ Dr. Corinna Herr: Pros: Das Sinnliche Geschlecht. Interdisziplinäre Perspektiven der Geschlechterforschung (zus. mit Dr. Paula-Irene Villa). □ Dr. Hans Jaskulsky: Prakt: Oratorium *Die vier Jahreszeiten* von Joseph Haydn mit den Bochumer Symphonikern begleitend zur Aufführung am 8. Februar 2001. □ Dr. Markus Kiesel: Pros: Operntheater nach Absprache – Prakt: Dramaturgie Schauspiel/Oper, Regie, Werkstätten und Bühnentechnik. □ Karin Kücüc: Prakt: Redaktion Kulturbereich. □ Dr. Heike Sigrid Lammers: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – Pros: Musikfilm – Film-musik. □ Prof. Dr. Julia Liebscher: Beethovens Symphonien – Pros: Einführung in die musikalische Analyse: Haydns Londoner Symphonien – Haupt-S: Multimediaprojekt: Musiktheater (Teil I) – Doktoranden- und Magistrandenkolloquium – Koll: Arbeitsgruppe Richard-Strauss – Koll: Arbeitsgruppe Frauen- und Geschlechterforschung – Opernkino: Inszenierungen im Vergleich (gem. mit Mitarbeitern). □ Pervez Mirza: Prakt: Studienbegleitende Ausbildung der Musikschule Bochum (gem. mit Aloysius Groß). □ Prof. Dr. Peter P. Pacht: Pros: Oscar Straus und das musikalische Unterhaltungstheater am Beginn des 20. Jahrhunderts – Prakt: Operndramaturgie; Regie; Presse/Öffentlichkeitsarbeit. □ Dr. Arnrud Reuter: Pros: Musikbibliographie. □ PD Dr. Eckhard Roch: Haupt-S: Analytische Ansätze einer musikalischen Logik in Th. W. Adornos Beethoven-Fragmenten. □ Dr. Wolfgang Winterhager: Pros: Edvard Grieg und die „Nationalromantik“ im 19. Jahrhundert – Pros: Formanalytisches Musikhören. □ HD Dr. Monika Woitas: Monteverdi und seine Zeit – Pros: Tanzformen der Spätrenaissance – Haupt-S: E. T. A. Hoffmann: Musiker, Kritiker, Musikästhetiker – Haupt-S: Multimediaprojekt: Tanztheater (Teil I). □ Christian Wolf/Dr. Jürgen May (Richard-Strauss-Institut, Garmisch-Partenkirchen): Prakt: Quellenforschung, Öffentlichkeitsarbeit.

Bonn. Prof. Dr. Erik Fischer: Musikgeschichte I: Musik des Mittelalters und der Renaissance – Pros: Präsentation und Interpretation von Musik in den Medien – S: Modelle der antiken Musikanschauung und Musiktheorie sowie deren Rezeption in Mittelalter und Neuzeit – Doktoranden-S: Epistemologische Probleme der aktuellen musikwissenschaftlichen Forschung. □ Prof. Dr. Renate Groth: Weltliche Vokalmusik im 15. und 16. Jahrhundert – Pros: Profile einer Musikstadt: Venedig – S: Zwischen Strawinsky und Satie: Pariser Moderne im frühen 20. Jahrhundert – Ober-S: Neuere Forschungsliteratur. □ 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: Die weiße Mensuralnotation im 15. und 16. Jahrhundert und ihre Vorläufer. □ Prof. Dr. Emil Platen: Pros: Form in der Musik. Grundfragen einer Musikalischen Formenlehre. □ Dr. Bettina Schlüter: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. Pros: Übung zur Medienpraxis: Multimedia □ Prof. Dr. Wolfram Steinbeck: Gustav Mahler – Pros: Schuberts Liederzyklen – S: Monteverdi und die Oper – Ober-S: Aktuelle Forschungsprobleme in der Musikwissenschaft.

Bremen. Annegret Bolte (LB): K: Musik, Bewegung und improvisatorische Kompetenz in der Schule. □ Christine Breyhan (LB): AV: Multimediale Kunstwerke im Neuen Museum Weserburg. □ Prof. Dr. Gabriele Busch-Salmen: Johann Sebastian Bachs Söhne – S: Aufführungspraxis II (zugleich Auswertung von Unterrichtseinheiten) – S: Musikgeschichte Bremens und Norddeutschlands im 17. und 18. Jahrhundert (gem. mit Oliver Rostek). □ Dr. Susanne Gläff: PP: Geschichte des Jazz. □ Klaus Haefner: S: Lernen mit technischen Medien, Teil 1: Struktur und Technik. □ Prof. Dr. Günter Kleinen: S: Einführung in das Studium der Musikpädagogik – S: Musik lehren und lernen. Lernpsychologische Grundlagen und pädagogische Orientierungen – S: Vergleichende Musikpädagogik I: Europa und die Karibik – S: Was ist heavy am Metal, was ist schmutzig am Punk? (gem. mit Anja Rosenbrock). □ Prof. Erwin Koch-Raphael: K: Grundkurs Analyse I – K: Komposition und Interpretation – S: Mussorgsky: *Bilder einer Ausstellung* – K: Kontrapunkt. □ Andreas Lieberg: AV: Lautenmusik zur Zeit Johann Sebastian Bachs. □ Frank Nolte (LB): S: Einführung in die Musiksoziologie – S: Oper und Gesellschaft: Liebe-Geschlecht-Genuß. □ Grigori Pantijelew (LB): S: Mozarts Opern – K: Einführung in die russische Musikgeschichte (bis 1917). □ Manfred Polzin: PP: Multimediale Projekte und ihre Umsetzung in der Schule – AV: Bewegungswerkstatt/Werkstatt Ästhetische Erziehung (gem. mit Britta Mengers und Katharina Webendorfer) – PP: Vorbereitung und Realisierung der Ausstellung „Klang – Bild – Bewegung“ (gem. mit Claudia Meyer, Matthias Duderstadt). □ Prof. Florian Poser: PP: Jazz und Pop im Musikunterricht – K: Computer-Notensatz. □ Erich Radtke (LB): S: Musikalische Komposition und Produktion am Theater (mit Exkursion). □ Uwe Rasch (LB): K: Instrumentenkunde I – K: Schwerpunkt Analyse. □ Dieter Richter: S: Richard Wagner: *Der Ring des Nibelungen* (Teil II) (mit Peter Schleuning). □ Thomas Rodermund (LB): AV: Musik, Bewegung, Tanz in der Grundschule. □ Birgit Romann (LB): S: Elementare Musikpädagogik in der Primarstufe und der außerschulischen Bildungsarbeit. □ Gerd Seemann (LB): K: Populärmusik der Karibik. □ Georg Sichma: K: Mediale Bach-Recherche – K: Digital Music I. □ Ulli Simon (LB): K: Indigene Musik Lateinamerikas. □ Günter Steinke (LB): K: Schwerpunkt: Klangexperimente – S: Arrangement und Instrumentation für Lehramtsstudierende – K: Wolfgang Amadeus Mozart: *Così fan tutte* und die Entwicklung des klassischen Stils – K: Aktuelle Tendenzen zeitgenössischer Musik – unterschiedliche Strömungen und Standpunkte als Spiegel unserer Zeit. □ Barbara Weller (LB): AV: Multimediale Kunstwerke im Neuen Museum Weserburg. □ N. N.: S: Unterrichtsmodelle zur Popmusik – S: Computermusik – Theorie und Praxis I.

Chemnitz. Prof. Dr. Helmut Loos: V: Musikgeschichte III (19. Jahrhundert) – S: Oratorien des 19. Jahrhunderts – S: Musiker-Briefedition – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Eberhard Möller: S: Robert Schumann – Das Klavierschaffen – S: Heinrich Schütz und seine Zeit. □ Doz. Dr. Johannes Roßner: S: Orgelbau und Orgelmusik.

Detmold/Paderborn. Prof. Dr. Gerhard Allroggen: V: „Alte“ Musik und „neue“ Medien (gem. mit Dr. Jürgen Arndt, Prof. Dr. Werner Keil, Prof. Dr. Annegrit Laubenthal) – Haupt-S: Ausgewählte Opern Joseph Haydns – Haupt-S: Zur Geschichte des Klavierquartetts – Pros: Zur neueren Edition von Musikerbriefen (gem. mit Dr. Joachim Veit) – Ü: Meisterwerkkurs (gem. mit Prof. Hans-Dietrich Klaus, Hervé Laclau) – Koll: Aktuelle Forschungsprobleme (gem. mit Prof. Dr. Arno Forchert, Prof. Dr. Werner Keil, Prof. Dr. Annegrit Laubenthal). □ Dr. Jürgen Arndt: Pros: Die Claviermusik von Carl Philipp Emanuel Bach – Pros: Musik und neue Medien. Eine Einführung. □ Dr. Renate Genth: Pros: Die kulturelle Bedeutung der Operette. □ Prof. Dr. Werner Keil: V: Musikgeschichte I: Von den Anfängen bis um 1800 – Haupt-S: Musikanschauungen der griechischen Antike von Platon bis Ptolemäus – Pros: Begleitseminar zur Vorlesung Musikgeschichte I. □ Prof. Dr. Annegrit Laubenthal: Haupt-S: Neoklassizismus und Neue Sachlichkeit – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (gem. mit Andrea Winkler M. A.) – Ü: Notationskunde. □ Dr. Claudia Theis: Pros: Motette, Madrigal und Konzert bei Schütz, Schein und Scheidt. □ N.N.: Haupt-S: Clara und Robert Schumann – Pros: Gottesdienst und/oder Entertainment. Zur Konzertgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts – Pros: Maria Callas in den Medien: Mythos und Musikerin.

Dortmund. Prof. Dr. Werner Abegg: Haupt-S: Opernszenen des frühen 20. Jahrhunderts – Haupt-S: Geschichte der Operette. □ Reinhard Fehling: S: Einführung in die Musikdidaktik – S: Lieddidaktik in verschiedenen gesellschaftlichen Systemen (z. B. 3. Reich, DDR, parlam. Demokratie) – S: Volksmusikalische Bezüge im Vokalwerk Franz Schuberts – S: Klassenunterricht mit Streichern und Bläsern (gem. mit Engelhardt). □ Prof. Dr. Martin Geck: Musikgeschichte II – S: Die Lehrerpersönlichkeit in der Praxis des Musikunterrichts (gem. mit Jörg Harriers) – Musikgeschichte als Ideengeschichte: Geschichte der Kirchenmusik – Ober-S: Das Spätwerk von Richard Strauss. □ Dr. Dietrich Helms: Haupt-S: monopolydor: Ein Multimediaprojekt zum Musikmarketing. □ Prof. Dr. Eva-Maria Houben: S: Analyse – Fugen von Johann Sebastian Bach – S: Tonsatz – Sprache als Musik – S: „Stille“ in der neuen Musik. □ Dr. Wilfried Raschke: S: Projektarbeit – „Mini-Musical“ – S: Geschichte des Jazz II: Von der Swing-Ära zum Modern Jazz – S: Praktische Instrumentenkunde: Bau von Flöteninstrumenten/Gemshörnern. □ Ares Rolf: S: Die Söhne Johann Sebastian Bachs. □ Prof. Dr. Günter Rötter: S: Akustik der Instrumente – Ober-S: Musikalische Jugendkulturen. □ Prof. Dr. Andreas Stascheit: S: Populärmusik & Medientechnik: Micro-Timing in Live-Ensemble und Recording – S: Varianten medialer Repräsentation von Musik. Musikdidaktik und Medientheorie.

Dresden. Dr. Friedrich Geiger: S: Beethovens Werke für Violoncello und Klavier. □ Dr. Bernhard Gröbler: Gregorianischer Choral – Grundlagen, Notation, Modalität (mit Ü). □ Dr. Horst Hodick: Einführung in die Akustik (mit Ü) – Einführung in die Instrumentenkunde (mit Ü). □ Wolfgang Mende, M. A.: Pros: Claudio Monteverdi – Ü: Musikanalyse I. □ Prof. Dr. Hans-Günter Ottenberg: Musikgeschichte im Überblick, Teil III, Musik des 19. Jahrhunderts – Haupt-S: Umriss einer Musikgeschichte Sachsens – Pros: Franz Schuberts Kammermusik – Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten – Oberseminar für Doktoranden, Magistranden und Fortgeschrittene. □ Priv.-Doz. Dr. Johannes Roßner: Pros: Robert Schumanns Klaviermusik. □ Benjamin Schweitzer: S: Notation und kompositorische Techniken des 20. Jahrhunderts. □ Dipl.-Päd. Hendrik Starfinger: Haupt-S: Über Wirkungsformen von Musik. □ Jenny Wernecke, M. A.: S: Das Konzert – Aspekte einer Aufführungsform.

Düsseldorf. Prof. Dr. Andreas Ballstaedt: Zur Geschichte des Walzers – Mittel-S: Hugo Wolf – Ober-/Haupt-S: Furtwängler versus Toscanini. □ Prof. Dr. Andreas Ballstaedt: Doktorandenkolloquium (gem. mit Prof. Dr. Dr. Volker Kalisch). □ Prof. Dr. Wolfgang Bretschneider: Unter-/Mittel-S: Die Passionsmusiken im Spannungsfeld zwischen liturgischer Einbindung und individuellem Bekenntnis. □ Dr. Gisela Csiba: Unter-S: Entwicklungsgeschichte der Symphonie. □ Prof. Dr. Dr. Volker Kalisch: Musik nach dem 2. Weltkrieg (Musik der 50er/60er Jahre) – Ober-/Haupt-S: Mozart-Opern. Aussage und Interpretation. □ Prof. Dr. Gustav-Adolf Krieg: Unter-/Mittel-S: Musik und Kirchenmusik vom Reformationsjahrhundert zum Spätbarock. □ Frank Stadler, M. A.: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten und Fachbibliographie. □ Dr. Elena Ungeheuer: Mittel-S: Musik in den Medientheorien (Film, Funk, Internet).

Eichstätt. PD Dr. Marcel Dobberstein: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – S: Musikpsychologie – Musik im Kult. Zwischen Urzeit und Gegenwart – Wahrnehmen und Verstehen von Musik. □ Prof. Dr. Karlheinz Schlager: S: Guido von Arezzo: *Micrologus*. Ein Musiklehrbuch des 11. Jahrhunderts – S: Ludwig van Beethoven: Ausgewählte Klavier-sonaten – V: „Helles“ Mittelalter: Die Kultur des einstimmigen Gesangs.

Erlangen-Nürnberg. PD Dr. Wolfgang Hirschmann: Musikgeschichte I: Mittelalter (800–1400) – Pros: Analytische Übungen zu Motette und Conductus. □ Prof. Dr. Wolfgang Horn: Musik und Komposition im 20.

Jahrhundert – S: Arnold Schönberg – S: Die Lieder von Franz Schubert und Robert Schumann – Koll: Zu aktuellen Forschungsthemen. □ Michael Klaper, M.A.: Pros: Einführung in die liturgische Einstimmigkeit des Mittelalters – Pros: Die französische Chanson des 14. Jahrhunderts. □ Andreas Pfisterer M.A.: Pros: Die Sinfonien W. A. Mozarts. □ Dr. Thomas Röder: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – Pros: Europäische Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert. – Pros: Die Lehre von der Instrumentation.

Essen. Folkwang-Hochschule. Prof. Dr. Matthias Brzoska: Forschungsfreisemester. □ Dr. Stefan Dress: S: Der Tango. □ Dr. Andreas Jacob: S: Girolamo Frescobaldi. □ Prof. Dr. Peter Kehr: S: Die Darstellung des Bösen auf der Opernbühne: *Freischütz, Holländer, Macbeth* (mit Prof. Dr. Horst Weber). □ Dr. Claus Raab: Aspekte der Musikgeschichte (1) (mit Prof. Dr. Horst Weber) – S: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten – S: Musik über Musik. □ Dr. Mirjam Schadendorf: S: Bedřich Smetana. □ PD Dr. Elisabeth Schmierer: Die Oper des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Udo Sirker: Aspekte der Musikgeschichte – Ü: Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten – S: Geschichte und Technik der Instrumentation – S: Serenadenmusiken der Klassik – S: Form und Struktur in der Musik – S: Wagners Musikdramen und ihre Kompositionstechnik. □ Prof. Dr. Horst Weber: S: Beethovens *Eroica* (Einführung in musikwissenschaftliches Arbeiten) – S: Das Lied im 19. Jahrhundert.

Frankfurt. Dr. Andreas Eichhorn: Pros: Einführung in die Arbeitstechniken der Musikwissenschaft – S: Musik und Musikinstrumente im kulturellen Kontext des Vorderen Orients (gem. mit Prof. Dr. Jan Waalke Meyer und Dr. Thomas Richter). □ Dr. Eric Fiedler: Pros: Notationskunde: Schwarze Mensuralnotation. □ Dr. Ulrike Kienzle: S: Innovatives Musiktheater am Beispiel der Staatsoper Stuttgart (gem. mit Prof. Dr. Hans-Thies Lehmann) – Haupt-S: Friedrich Nietzsche und die Musik: Schriften und Kompositionen (gem. mit Dr. Klaus-Jürgen Grün). □ Prof. Dr. Adolf Nowak: Einführung zu ausgewählten Werken zeitgenössischer Musik – Pros: Texte zur Musiksoziologie – S: Arien- und Konzertform bei Bach und seinen Zeitgenossen – Haupt-S: Musikästhetik der Aufklärung in Frankreich, England und Deutschland. □ Prof. Dr. Heinrich Poos: Haupt-S: Die Kammermusik Franz Schuberts. □ Dr. Marion Saxer: S: Ästhetische und kompositorische Problemstellungen in der Musik der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts am Beispiel von Hans Werner Henze, Helmut Lachenmann und ihren Schülern. □ PD Dr. Andreas Traub: Geistliche Musik im 15. und 16. Jahrhundert – Pros: Der mehrstimmige Hymnus – S: Evangelien-Dialoge im 17. Jahrhundert – Haupt-S: Anton Webern, Lieder op. 14 und op. 15. □ Dr. Raimund Vogels: Geschichte der Musikethnologie II „Music in Culture“ und die interpretative Wende – Pros: Einführung in die indische Musik – S: Theoretische Ansätze zur Diskussion der Popular Music – Haupt-S: Rhythmus- und Zeitvorstellungen in der außereuropäischen Musik.

Frankfurt. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Prof. Dr. Peter Ackermann: Pros/S: Notationskunde: Einführung in die Notationssysteme mehrstimmiger Musik seit dem 12. Jahrhundert – Vom musikalischen Schlachtengemälde zur Symphonischen Dichtung: Geschichte der Programmmusik – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (gem. mit Veronika Jezovšek M. A.) – S: Requiem-Vertonungen im 19. Jahrhundert – S: Inhalte und Methoden musikwissenschaftlicher Forschung – S: Doktorandenkolloquium. □ Dr. Oliver Fürbeth: S: Schuberts *Winterreise* – Pros: Einführung in die Musikästhetik. □ Prof. Dr. Susanna Großmann-Vendrey: Musikgeschichte III: 18. und 19. Jahrhundert – Ü: Formenlehre. □ Dr. Ann-Kathrin Heimer: Das Konzert bei Antonio Vivaldi. □ Dr. Wolfgang Lessing: S: Beethoven als Fugenkomponist – Ü: Formenlehre. □ Dr. Ferdinand Zehentreiter: S: Victor Zuckerkandl: Exemplarische Lektüre eines vergessenen Musikästhetikers.

Freiburg. Dr. Michael Beiche: Pros: Minimal Music. □ Prof. Dr. Christian Berger: Pros: Texte zur „Kritischen Musikwissenschaft“ – Haupt-S: Hector Berlioz: Biographie und Komposition – Haupt-S (Block-S): Die Musik des Trecento – Koll (mit Prof. Dr. Konrad Küster). □ Dr. Jürgen Dittmar: Pros: Volksballaden: Einführung in die philologischen, kultur- und musikwissenschaftlichen Fragestellungen (Deutsches Volksliedarchiv) (zus. mit Dr. Nils Grosch). □ Thomas Hummel: Pros: Musikalische Akustik II. □ Dr. Eckard John: Pros: Die Politisierung der Musik im 20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Konrad Küster: Musikgeschichte 1850–1950 – Pros: Zwölftonmusik (Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten) – Haupt-S: Editionspraxis: Heinrich Schütz, *Symphoniae Sacrae II*. □ Dr. Thomas Seedorf: Pros: Wolfgang Amadeus Mozart – Instrumentalmusik der Wiener Jahre – Pros: Die Entwicklung des modernen Orchesters. □ Dr. Silvia Wälli: Pros: Grundkurs Paläographie – Pros: Mozarts *Le Nozze di Figaro*. □ Dr. Matthias Wiegandt: Pros: Beethovens Orchestermusik – Pros: Lektürekurs – ausgewählte Texte Arnold Schönbergs.

Gießen. Prof. Dr. Peter Andraschke: Musik nach dem 2. Weltkrieg – Pros: Hugo Wolf im Vergleich – Pros/S: Musikalische Analyse (I): Form und Formung – Koll/S: Übungen zur Musikgeschichte, musikalischen Analyse und Ästhetik. □ Wiss. Mitarb. Thomas Böhm: Pros: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Ekkehard Jost: Forschungsfreisemester. □ Prof. Dr. Eberhard Kötter: Pros: Grundlagen der Musikpsychologie – Pros: Erik Satie und das Paris seiner Zeit – S: Zur Methode der Opern- und Filmmusik-Analyse – S: Musikpsychologie: Musik als Sprache. □ Prof. Dr. Peter Nitsche: Musikgeschichte im Überblick – Pros: Einführung in die Musiktheorie – Pros/S: Johann Sebastian Bach – Pros/S: Beethovenrezeption im 19. und 20. Jahrhundert.

□ Prof. Dr. Winfried Pape: Pros/S: Jugend, Jugendszenen und Musik □ Doz. Dr. Thomas Phleps: S: Musikwissenschaft und Musikerziehung im NS-Deutschland.

Göttingen. Prof. Dr. Rudolf Brandl: Musikformen der chinesischen Oper – Pros: Musikethnologische Transkription – Ü: Audio/Videodokumente zur chinesischen Oper – Haupt-S: Definitionsprobleme von Melodie. □ Dr. Klaus-Peter Brenner: Pros: Einführung in die Musikinstrumentenkunde. □ Prof. Dr. Rainer Fanselau: Ü: Györgi Ligeti. □ PD Dr. Jürgen Heidrich: Ü: Notationskunde III (Mensuralnotation) – Pros: Die Sinfonie im 20. Jahrhundert – Ü: Lektüre: Johann Mattheson als Musikschriftsteller – Musikgeschichte im Überblick II (Ein- und frühe Mehrstimmigkeit des MA). □ Arwed Henking: S: Kirchenmusik. □ Dr. Ralf Martin Jäger: Türkische Kunstmusik im 19./20. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Martin Staehelin: Ü: Musik- und stilgeschichtliches Repetitorium – Pros: Georg Friedrich Händel – Haupt-S: Quellenkunde – Doktoranden-Kolloquium.

Graz. Prof. Dr. Rudolf Flotzinger: Einführung in die Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Werner Jauk, Prof. Dr. Josef-Horst Lederer, Prof. Dr. Alois Mauerhofer, Prof. Dr. Richard Parncutt) – Koll. □ Prof. Dr. Werner Jauk: Pros: Methodik I – S mit Vorlesung: Musik und Alltag – digital musics and digital culture. □ Prof. Dr. Josef-Horst Lederer: Einführung in die Notationskunde – Musikgeschichte III: Klassik/Romantik – Koll. □ Prof. Dr. Alois Mauerhofer: Pros: Musikalische Strukturanalyse – S: Kontext und Struktur laienmäßigen Singens. □ Prof. Dr. Richard Parncutt: Psychologie des Musizierens – S: Durchführung eines musikpsychologischen Experimentes – Koll. □ Prof. Dr. Ingrid Schubert: Pros: Einführung in die musikwissenschaftliche Arbeitstechnik. □ Prof. Dr. Cornelia Szabo-Knotik: S: Technologie, industrielle Revolution und Musik. □ Mag. Dieter Zenz: Einführung in die musikalische Analyse.

Graz. Universität für Musik und darstellende Kunst. Institut für Jazzforschung. Prof. Dr. Franz Kerschbauer: Ausgewählte Kapitel aus Jazz und Populärmusik – Jazzgeschichte 1 – Einführung in Jazz und Populärmusik (mit Ü) – S: Jazz und Populärmusik – Ü: Ensemble und Ensembledidaktik aus Jazz und Populärmusik – Dissertanten-Seminar – Magistranden-Seminar (gem. mit Ass. Prof. Dr. Elisabeth Kolleritsch, Univ. Ass. Mag. Dr. Franz Krieger, Mag. Wolfgang Tozzi). □ Ass. 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. Dr. Karin Marsoner) – Musiksoziologie 1 (gem. mit Prof. Dr. Karin Marsoner) – Dissertanten- und Magistranden-Seminar (gem. mit Prof. Dr. Renate Bozic, Univ.-Ass. Dr. Harald Haslmayr und Prof. Dr. Karin Marsoner).

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

Institut für Elektronische Musik. Prof. Dr. Robert Höldrich: Verarbeitungsalgorithmen in Akustik und Computermusik 1 – S: Gebiete der Elektronischen Musik und der Musikalischen Akustik – Magistranden-S (Elektrotechnik-Toningenieur). □ Dr. Martin Pflüger: Psychoakustik. □ Univ.-Ass. DI Winfried Ritsch: Elektronische Klangerzeugung 1 – Steuerungstechnik und Steuerungsnetzwerke in der Computermusik 1 – Technische Grundlagen der Elektronischen Musik 1.

Institut für Aufführungspraxis. Prof. Dr. Johann Trummer: Ausgewählte Kapitel zur Aufführungspraxis 2 (gem. mit Prof. Dr. Ingeborg Harer) – Dissertanten- und Magistranden-S (gem. mit Prof. Dr. Ingeborg Harer, Prof. Dr. Klaus Hubmann und Mag. Gudrun Rottensteiner). □ Gastprof. Lorenz Duftschmid: Einführung in die Aufführungsprobleme der Alten Musik.

Greifswald. Markus T. Funck: Ü: Instrumentenkunde – Ü: Chorliteraturkunde. □ Prof. Dr. Matthias Schneider: Liturgik I. □ UMD Ekkehard Ochs: Einführung in die Musikgeschichte Skandinaviens. □ PD Dr. Peter Tenhaef: Franz Schubert. □ Prof. Dr. Walter Werbeck: Allgemeine Musikgeschichte II – S: Zur Musik von Johannes Brahms – Ü: Motette, Madrigal und Konzert in der Musik von Heinrich Schütz. □ Dr. Lutz Winkler: Dichtung und Musik in Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen* – S: Zur Geschichte der Oper im 17. Jahrhundert – S: Musikalische Gestaltungsprinzipien und Notationsprobleme in der Musik nach 1945 – Ü: Klaviersonaten von Haydn und Mozart – Ü: Einführung in die Musikwissenschaft.

Halle. Stephan Blaut M.A.: Ü: Notationskunde II. □ Dr. Kathrin Eberl: Pros: Einführung in die musikalische Analyse – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Golo Föllmer M.A.: Pros: Akustik. □ Prof. Dr. Heiner Gembris: Musikpsychologie im Überblick – Pros: Forschungsmethoden in der Musikpsychologie – S: Wirkungen von Musik: Empirische Untersuchungen und ihre Ergebnisse – Koll: Magistranden-/Doktoranden-Kolloquium (gem. mit Prof. Dr. em. Günter Fleischhauer, Prof. Dr. Wolfgang Ruf und Prof. Dr. Gretel Schwörer-Kohl). □ Stefan Keym M.A.: S: Programmmusik. □ Dipl. phil. Carsten Lange: S: Musikwissenschaft im Musikleben. □ Dr. Regina Randolph: Pros: Volksmusik in Griechenland. □ Dr. Juliane Riepe: Musikgeschichte im Überblick: 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Wolfgang Ruf: Forschungsfreiemester. □ Prof. Dr. Gretel Schwörer-

Kohl: Einführung in die indische Musik – Pros: Theaternmusik in Südost-Asien – S: Musiktheoretische Schriften Indiens. □ Katrin Stöck M.A.: Pros: Oper in Tschechien im 19. und 20. Jahrhundert. □ Cordula Timm-Hartmann M.A.: Pros: Musik und Musikpflege in der Geschichte der deutschen Universitäten.

Hamburg. *Historische Musikwissenschaft.* Prof. Dr. Wolfgang Dömling: Musikgeschichte: 16. Jahrhundert – Pros: Igor Strawinskys „Neoklassik“ – Ü: Musikalische Analyse. □ Prof. Dr. Hans Joachim Marx: Pros: Einführung in die Historische Musikwissenschaft – Ü: Orgel- und Lautentabulaturen der Renaissance – Haupt-S: Das Konzertschaffen Johann Sebastian Bachs – S: Besprechung neuerer musikwissenschaftlicher Forschungsliteratur. □ Prof. Dr. Peter Petersen: S: Der „Charaktersatz“ bei Beethoven – Haupt-S: Das *Mahagonny*-Projekt von Brecht und Weill (2) (gem. mit Prof. Dr. Hans-Gerd Winter) – S: Aktuelle Arbeiten in der Historischen Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Constantin Floros). □ Prof. Dr. Gerd Rienäcker: Richard Wagners Opern und Dramen* – Modest Mussorgsky, *Boris Godunov* (Analysen zum „Ur-“ und „Original-Boris“)*. □ PD Dr. Schröder: Pros: Die großen Instrumentensammlungen und ihre Geschichte.

Systematische Musikwissenschaft. Dietrich Helms: Pros: Der Deutsche Schlagel und sein Bezug zur Zeitgeschichte*. □ Bernd Hoffmann: Pros: Afro-amerikanische Musik*. □ Dr. Martin Pfeleiderer: Haupt-S: Improvisation. □ Paul Riggenbach: S: Populäre Musik und ihre Funktionen – Empirische Streifzüge*. □ Prof. Dr. Helmut Rösing: Haupt-S: Musikalische Werturteile – S: Ausgewählte Fragen zur Systematischen und Vergleichenden Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Schneider). □ Prof. Dr. Albrecht Schneider: Systematische Musikwissenschaft: Grundlagen, Aufgaben, Ergebnisse – Pros: Systematische Musikwissenschaft: Grundlagen, Aufgaben, Ergebnisse. * Vorbehaltlich der Genehmigung entsprechender Lehrauftragsmittel.

Hannover. Prof. Dr. Eckart Altenmüller: Einführung in die körperlich/geistigen Grundlagen des Musizierens – S: Musiklernen: Zur Neurobiologie des motorischen und des auditiven Lernens – Doktorandenkolloquium mit angekündigten Themen aus der Gruppe Altenmüller. □ Prof. Dr. Hans Bäßler: Kompaktkurs: Musikpädagogische Konzeptionen (Vorbereitungslehrgang f. Zwischenprüfung) (gem. mit Klaus-Jürgen Etzold) – Pros: Einführung in „Hospitationen und Lehrversuche“ (gem. mit Prof. Dr. Karl-Jürgen Kemmelmeyer und Klaus-Jürgen Etzold) – Examenskolloquium –Doktorandenkolloquium (gem. mit Prof. Dr. Hermann J. Kaiser) – Positionen Deutscher Musikpädagogik (mit Diskussion). □ Prof. Dr. Arnfried Edler: Humanismus – Reformation – Aufklärung: Die Musik zwischen 1400 und 1720 – Pros: Musik, Musiker und Musikleben zwischen 1400 und 1700 – S: Französisch-deutsche Musikbeziehungen 1870–1930 – S: Musik und Literatur: Proust und andere (Lektürekurs). □ Prof. Dr. Herbert Hellhund: Geschichte der Rockmusik – Improvisationslehre (mit Ü). □ Prof. Dr. Johannes Herwig: S: „Meinem Sohn David gewidmet“. An Kinder adressierte Musik. □ Katharina Hottmann: S: Aspekte des deutschen Klavierliedes im 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Günter Katzenberger: S: Möglichkeiten der Werkanalyse aus musikwissenschaftlicher und musikpädagogischer Sicht – S: Die Dynamisierung „klassischer“ Formen bei Beethoven – S: Die Sinfonie im 20. Jahrhundert (Literaturkunde). □ Prof. Dr. Karl-Jürgen Kemmelmeyer: Kompaktkurs: „Musik als Weg zum Unbewussten“ – Musikpädagogik II: Zur Genese des deutschen Musiklebens und der Schulmusik – ein Rückblick auf 200 Jahre Entwicklung mit Bezug zur Gegenwart – Pros: Einführung in die Musikpädagogik –Examenskolloquium. □ Prof. Dr. Reinhard Kopiez: Psychologie des Rhythmus – S: Einführung in die Musiksoziologie – S: Lektüre von Diana Deutsch's *The Psychology of Music* (2. Auflage) (Lektürekurs). – Koll: Systematische Musikwissenschaft (gem. mit Prof. Dr. Eckart Altenmüller). □ Andreas Lehmann-Wermser: Pros: Einführung in wissenschaftliche Arbeitsweisen (mit Ü) – S: Reformpädagogische Ansätze – eine Quelle für die Musikdidaktik? (mit Ü). □ Sabine Meine: S: Die Darmstädter Ferienkurse: Zentrum der Neuen Musik ab 1946 – S: Bewegte Komponistenportraits – Biographie und Werk im Musikfilm. □ Prof. Dr. Ulrich Pothast u. a.: Koll: Musikwissenschaftlich-musikpädagogisches Kolloquium Aufbau-/Magisterstudiengang. □ Prof. Dr. Franz Riemer: S: Die Musik des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Peter Schnaus: S: Formenlehre I: Vom Mittelalter bis zum Frühbarock – S: Zur Kammermusik von Johannes Brahms – S: J.S. Bach und seine Zeit. □ Prof. Gerhard Schumann (Lehrveranstaltungen für Tanzstudierende): Pros: Musikgeschichte im Überblick – Wiener Klassik (3. Sem.) – Pros: Tanzgeschichte: Zur Geschichte des Handlungsballets (3. Sem.) – S: Musikgeschichte im Überblick – Musik um 1900 (5. Sem.) – S: Tanzgeschichte: Das Ballett ohne Handlung (5. Sem.). □ Christine Siegert: S: Joseph Haydns Opern. □ N.N.: S: Zentren des europäischen Musiklebens im 18. Jahrhundert – S: Zur Liedkunst des 14. Jahrhunderts.

Heidelberg. Prof. Dr. Mathias Bielitz: Hybris der Inkompetenz oder tiefere Einsicht? Philosophen schreiben über Musik. □ Dr. Norbert Dubowy: Pros: Bachs Erbe im 18. Jahrhundert. □ Dr. Wolfgang Gushurst: Musikwissenschaftliche Berufe: Popmusik im Radio. □ Prof. Dr. Akio Mayeda: Idee, Poetik und Struktur: Aspekte der Beethoven-Interpretation. □ Dr. Gunther Morche: S: Beethovens Klaviermusik – Pros: Französische Orgelmusik um 1900. □ Prof. Dr. Dorothea Redepenning: Heinrich Schütz und seine Zeit – S: Béla Bartók – Analysen ausgewählter Werke – Pros: Grundkurs III: 1650–1800. □ Dr. Thomas Schmidt-Beste: Pros: Einführung in den Gregorianischen Choral. □ Dr. Joachim Steinheuer: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – Pros: Orlando di Lasso.

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: Das Lied zwischen 1780 und 1920 – S: Zur Gattungsproblematik in der Musik. □ Andreas Bernnat: Pros: Formwahrnehmung. Eine Einführung in die kognitive Musikpsychologie. □ Dr. Claudia Bullerjahn: S: Musikförderung in Deutschland (gem. mit Prof. Dr. Wolfgang Schneider) – Koll: Examenskolloquium zur historischen und systematischen Musikwissenschaft – 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 I – Ringvorlesung: „Dies Bildnis ist bezaubernd schön“? Tradierte und revidierte Ansichten zu Leben und Werk Wolfgang Amadeus Mozarts (gem. m. Prof. Dr. Rudolf Weber und Gastreferenten) – S: Bach 2000. □ PD Dr. Gerd Grupe: Pros: Außereuropäische Instrumentenkunde – Pros: Die Gamelan-Musik Indonesiens. □ Dr. Andreas Hoppe: S: Musikstrukturen- und Klangprogrammierung mit „Csound“ (mit Ü). □ Prof. Dr. Wolfgang Löffler: Musikalische Instrumentation (mit Ü) – S: Aleksandr Nikolaevitsch Skrjabin – Musiker und Philosoph. □ Matthias Müller: Pros: Geschichte der Rockmusik II. □ Martina Oster: Pros: Geschlechtertypische musikalische Sozialisation – 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: Wechselseitige Einflüsse: Musik und Bildende Kunst – Beispiele aus dem 20. Jahrhundert.

Innsbruck. Dr. Marianne Bröcker: Volkslied und Volksmusikforschung (mit Ü) – S: Tonsystem der Völker. □ Prof. Dr. Monika Fink: Historische Übersichtsvorlesung III (1750–1900) – Exotismus in der Musik des 20. Jahrhunderts – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft – Koll. □ Dr. Kurt Drexel: Pros: Notationskunde II – Historische Satzlehre. □ Prof. Dr. Rainer Gstrein: Pros: „Im Volkston“ – Liedkultur zwischen 1750 und 1800 im deutschen und französischen Sprachraum – S: Das Madrigal im 16. Jahrhundert – Konversatorium.

Karlsruhe. PD Dr. Peter Michael Fischer: Die Entwicklung der Computermusik von 1948 bis heute – S: Kompositionen des 20. Jahrhunderts – Aussagen der Komponisten zum musikalischen Hören. □ Prof. Dr. Ulrich Michels: J.S. Bach und seine Zeit – Die Musik der Spätromantik – S: Das Symbol in der Musik – S: Haydns *Schöpfung* und das Oratorium der Klassik. □ Prof. Dr. Siegfried Schmalzriedt: Musikästhetik im 19. Jahrhundert – S: Das Liedschaffen Robert Schumanns und Hugo Wolfs. □ Prof. Dr. Klaus Schweizer: Instrumentenkunde I (Blech- und Holzblasinstrumente) – Johannes Brahms: Die Sinfonien – S: Neoklassizismus, klassizistische Moderne.

Kassel. Dr. Bodo Bischoff: S: Kerygma und Melos in der *Geistlichen Chormusik 1648* von Heinrich Schütz – S: Tod und Auferstehung. Weltbild, Programm und musikalische Faktur in Gustav Mahlers 2. *Symphonie*. □ Dr. Heinz Geuen: S: Schönberg versus Strawinsky. Eine Einführung in Theodor W. Adornos *Philosophie der neuen Musik*. □ Prof. Dr. Matthias Henke: S.: Der Komponist Ernst Krenek und sein Kasseler „Intermezzo“ – S: Zur Geschichte der Sinfonie I – S: Schönberg lebt – Die Wiener Schule und ihre Folgen. □ Prof. Dr. Sven Hiemke: S: „We can work it out“. Eine musikwissenschaftliche Annäherung an die Musik der Beatles (gem. mit Dr. Heinz Geuen) – S: „With the Beatles“. Dokumente – Arrangements – Collagen“ – Musikgeschichte im Überblick. Teil III: Klassik – Romantik – S: Felix Mendelssohn Bartholdy. Leben und Werk, Mitwelt und Nachwelt – S: „Meer müßte er heißen“. Bach-Aneignungen des 19. und 20. Jahrhunderts. □ Reinhard Karger: S: „Jüngling lass dich nicht gelüsten ...“ Bänkellieder und Kabarettsongs rund um Frank Wedekind – S: Die bissige Muse – Eine Geschichte des Kabarets. Teil 1: von den Anfängen bis 1918.

Kiel. Prof. Dr. Friedhelm Krummacher: Das Alte im Neuen. „Alte Musik“ im Komponieren zwischen Wiener Klassik und Zweiter Wiener Schule – Ü: Übung zur Vorlesung – S: Das Streichquartett im späten 20. Jahrhundert (3). □ N. N.: Vorlesung zur Musikgeschichte – Ü: Übung zur Musikgeschichte – S: Einführung in die Modal- und Mensuralnotation. □ Signe Rotter: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Bernd Sponheuer: Zur Rolle der Musik im nationalsozialistischen Deutschland – S: Fall- und Quellenstudien zur Geschichte der Musik im nationalsozialistischen Deutschland – S: Mozarts Klavierkonzerte (3) – Kolloquium für Examenskandidaten (gem. mit N. N.).

Koblenz-Landau. Dr. Gottfried Heinz: Pros: Die „Zweite Wiener Schule“. □ Prof. Dr. Achim Hofer: S: Hector Berlioz. □ Akad. Dir. Peter Imo: Pros: Italienische Oper des 19. Jahrhunderts (mit Opernbesuchen). □ Prof. Dr. Christian Speck: Musikgeschichte im Überblick: Die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts – S: Orchesterwerke der Wiener Klassik.

Köln. *Historische Musikwissenschaft.* Dr. Norbert Bolin: Pros: Das italienische Madrigal – Paleographisches Praktikum. □ Priv.-Doz. Dr. Manuel Gervink: Musik und Sprache – Musik und Literatur – Musik und Dichtung: Wechselbeziehungen zwischen den Künsten. □ Prof. Dr. Dieter Gutknecht: S: Mimesis – Geschichtlicher Überblick über die Nachahmungs- und Gefühlsästhetik – Pros: Von Schütz bis Buxtehude: Musik und Musiktheorie des 17. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Dietrich Kämper: Symphonie und Symphonische Dichtung im 19. Jahrhundert – S: J. S. Bachs Spätwerk – Pros: Die Klaviersonate nach Beethoven – Repetitorium: J. S. Bachs Passionen. □ Dr. Herfried Kier: Ü: Musikvermittlung in den Medien. Standardrepertoire für

Medien- und Musikmanagementberufe II. □ Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller: Vom Organum zur Isorhythmischen Motette. Die Entfaltung abendländischer Mehrstimmigkeit bis zur Ars nova.

Musik im 20. Jahrhundert. Prof. Dr. Christoph von Blumröder: Elektronische Musik seit 1970 – S: Experimentelle Analysemöglichkeiten Elektronischer Musik (gem. mit Prof. Dr. U. Seifert) – Pros: Die Musik der 1960er-Jahre – Magister- und Doktorandenkolloquium – AG: Musik der Zeit. Angewandte Musikwissenschaft (gem. mit Dr. I. Misch). □ Dr. Imke Misch: Pros: Igor Strawinsky – Pros: Neueste Musik der Gegenwart.

Systematische Musikwissenschaft. Prof. Dr. L. Danilenko: Ü: Hören und Sehen bei der Rezeption multimedialer Inhalte. □ Prof. Dr. Jobst Peter Fricke: Systematik der Klangerzeugung für die Musikinstrumente – Koll: Besprechung laufender wissenschaftlicher Arbeiten und neuer Literatur in der Systemischen Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Uwe Seifert: Systematische Musikwissenschaft III – Pros: Auditive Wahrnehmungsorganisation: Eine Einführung – Akustisches Praktikum.

Musikethnologie. Dr. Lars-Christian Koch: Pros: Sounds that heal your soul: Konzepte von Musik, Krankheit und Heilung (gem. mit O. Seibt, M. A.) – Ü: Raga und Tala in der nordindischen Musik: Praktische Übung. □ Prof. Dr. Rüdiger Schumacher: Die Musik Japans im Überblick – S: Popular Music – World Music – Pros: Systematik und Typologie der Musikinstrumente – Ü: Praxis und Theorie des javanischen Gamelan-Spiels – Ü: Lektüre einer javanischen musiktheoretischen Handschrift (gem. mit Prof. Dr. P. Pink). □ O. Seibt M. A.: Menace II Society? Entstehung, Entwicklungslinien und globale Verbreitung des HipHop.

Köln. *Hochschule für Musik.* Dr. Norbert Bolin: Musikgeschichte IV: 20. Jahrhundert. □ Dr. Josef Eckhardt: Pros: Medien und Musikinteressen. □ Dr. Rebecca Grotjahn: Pros: 1933–1945 – Musik und Musikleben im NS-Staat und im Exil. □ Dr. Christian Harnischmacher: Pros: Einführung in die Musikpsychologie. □ Prof. Dr. Klaus Wolfgang Niemöller: Haupt-S: Die Sinfonie in Deutschland und Österreich im 19. Jahrhundert nach Beethoven. □ Prof. Dr. Emil Platen: Musikgeschichte III: 19. Jahrhundert – Pros: Beethovens Kammermusik. □ Prof. Dr. Erich Reimer: Forschungsfreiemester. □ Prof. Dr. Susanne Rode-Breymann: Annäherungen an die Musik des 17. Jahrhunderts: Interpretation – Analyse – Musikgeschichtsschreibung – Haupt-S: *Orpheus und Euridike* von Monteverdi bis Gluck – Haupt-S: Musiktheater in Köln 1900–1945: Kompositionen im Widerspruch einer Institution – Haupt-S: Requiem – Stationen einer Gattung – Doktorandenkolloquium: Von der Wissenschaft der Musik in ihrer Geschichtlichkeit: Texte und Methoden. □ Prof. Dr. Rüdiger Schumacher: S: Musiktraditionen in der Inselwelt des Pazifik.

Leipzig. Tatjana Böhme M.A.: Ü: Einführung in die Systematische Musikwissenschaft. □ Dr. Eszter Fontana: Ü: Instrumentenkunde im Überblick (zus. mit Dr. Birgit Heise) – Ü: Kostbarkeiten der Leipziger Sammlung: Zupf- und Streichinstrumente (zus. mit Dr. Birgit Heise). □ Prof. Dr. Klaus Mehner: Philosophische Musikästhetik seit Kant – S: Auditive Analyse – S: Systemdifferenzierung in der Musik: Die Form des Konzerts – S: Musik – Kultur – Musikkultur (Forschungsseminar). □ Marion Recknagel M. A.: Erlebt – beschrieben – imaginiert: Die Musik im erzählerischen Werk Thomas Manns. □ PD Dr. Lothar Schmidt: Die neue Musik des 14. Jahrhunderts – Pros: Haydns Streichquartette op.33 – S: Musikgeschichte Leipzigs von 1743–1847 (gem. mit Marcus Erb-Szymanski M.A.) – S: Musik und Politik: Hanns Eisler. □ N.N.: Vorlesung zur Historischen Musikwissenschaft – Pros zur Historischen Musikwissenschaft – Haupt-S zur Historischen Musikwissenschaft. □ N.N.: Pros: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten – Pros zur Historischen Musikwissenschaft. □ N.N.: Berufspraktische Übung. □ Lehrende des Instituts und Gäste: Colloquium musicologicum.

Lüneburg. Prof. Dr. Hartwig Ahlberg: S: Musik und Recht I. □ Prof. Dr. Peter Ahnsehl: S: Operngeschichte im Überblick – S: Zum Verhältnis von Kunstmusik und Populärmusik in der europäischen Musikgeschichte – S: Angewandte Musiktheorie: Analyse zentraler Werke der Musikgeschichte – Koll: Colloquium zur Musikästhetik. □ Walter Lichte: S: Juristische Beratung im musikalischen Entertainmentbereich. □ Christine Neuhaus: S: Musikkritik in Theorie und Praxis. □ Dr. Steven Paul: S: Viennese Classical Style. □ Dr. Carola Schormann: S: Einführung in die Musikethnologie – S: Konzert- und Tourneemanagement – V: Ringvorlesung Musikwirtschaft II. □ Dirk Zuther: Ü: Einführung in die Studiotechnik.

Magdeburg. Hans-Joachim Herwig M. A.: Pros: Einführung in die Ästhetik der Kunst. Musikästhetische Positionen im 17. und 18. Jahrhundert: Descartes, Baumgarten, Kant. □ Dr. M. Bloss: Pros: Geschlechterverhältnisse in der Musik im 19./20. Jahrhundert (gem. mit Prof. Dr. Niels Knolle). □ R. Dürre: Pros: Louis Spohr und die Kasseler Schule des Violinspiels (gem. mit Prof. Dr. Tomi Mäkelä). □ Prof. Dr. Tomi Mäkelä: Pros: Historische Grundlagen für die Musikpädagogik – Ü: Formenlehre. □ Dr. Rüdiger Pfeiffer: Pros: Musikgeschichte im Überblick Teil I (Einführung) – Musikgeschichte im Überblick Teil III (Einführung) – Ü: Instrumentenkunde – Pros: Aspekte mitteldeutscher Musikgeschichte im 18./19. Jahrhundert. □ Dr. Charlotte Seither: Pros: Wolfgang Rihm und sein stilistisches Umfeld.

Mainz. Prof. Dr. Axel Beer: Musikgeschichte im Überblick II: 15. bis 17. Jahrhundert – Pros: Einführung in das wissenschaftliche Arbeiten – S: Die geistlichen Kantaten von Johann Sebastian Bach (gem. mit Prof. Dr. Stephan Weyer-Menkhoff). □ Christoph Hust: Pros: Zur Musiktheorie im 19. und frühen 20. Jahrhundert: zwischen Naturwissenschaft, Philosophie und Handwerkslehre. □ Dr. Ursula Kramer: S: Antikenrezeption im

Musiktheater. □ Prof. Dr. Hubert Kupper: Systematische Vorgehensweise bei der Entwicklung einer Multimedia-Präsentation an Hand des Themas *Vogelmusik* – Pros: Einführung in die systematische Musikwissenschaft. □ Dr. Peter Niedermüller: Pros: Die Alamire-Codices – Pros: „Seconda prattica musicale“. Das musikalische Madrigal im späten Cinquecento. □ Dr. Kristina Pfarr: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. Daniela Philippi: Pros: Bohuslav Martinů und die Bedeutung „kosmopolitischer Stilmischung“ innerhalb der Musikentwicklung des 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Reinhard Wiesend: W. A. Mozart und die Oper – Pros.: Heinrich Schütz: Die Historien – S: Ouvertürenkonzeptionen um 1800 am Beispiel Beethovens – Ober-S.: Doktorandenkolloquium (gem. mit Prof. Dr. Axel Beer, Prof. Dr. Jürgen Blume, Dr. Ursula Kramer, Prof. Dr. Christoph-Hellmut Mahling).

Marburg. Dr. Michele Calella: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Sabine Henze-Döhring: S: Das Sololied im 19. Jahrhundert – S: Neoklassizismus – Pros: Heine-Vertonungen – Koll: Aktuelle Forschungsfragen. □ Prof. Dr. Laurenz Lütteken: Kirchenmusik im 18. Jahrhundert – S: Guillaume Dufay – Pros: Lektürekursus: Johann Mattheson – Koll: Aktuelle Forschungsfragen. □ Panja Mücke, M. A.: Pros: Georg Friedrich Händel. □ Prof. Dr. Martin Weyer: Die Musik im Werk von Thomas Mann – S: Johann Sebastian Bachs Claviermusik.

München. Dr. habil. Claus Bockmaier: Haupt-S: J.S. Bach: Jagdkantate, Kaffeekantate, Bauernkantate und andere weltliche Vokalwerke. □ Dr. Armin Brinzing: Ü: Einführung in die Musikikonographie. □ Dr. habil. Fred Büttner: Zum musikgeschichtlichen Bruch um 1600. □ Dr. Bernd Edelmann: S: Von der Gambe zum Synthesizer: Grundlagen der Musikinstrumente (gem. mit Prof. Dr. Tasso Springer) – Pros: Kurt Weill. □ Dr. habil. Issam El-Mallah: Ü: Grundelemente der arabischen Musik. □ Dr. Stephan Hörner: Ü: Musik der Münchner Schule. □ Judith Kaufmann, M.A.: Pros: Das Schedelsche Liederbuch. □ Dr. habil. Franz Kördle: S: Opus dubium – Koll für Examenkandidaten. □ Dr. Monika Nöcker-Ribeaupierre: Einführung in die Musiktherapie. □ Dr. Michael Raab: Pros: Virtuositum im beginnenden 19. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Hartmut Schick: Musikgeschichte im Überblick III; 1700–1830 – Haupt-S: Die Kammermusik von Johannes Brahms – Pros: Mozarts Klavierkonzerte – Ober-S. □ Dr. Christina Urchueguía: Ü: Die Anfänge des Musikdrucks von Petrucci bis Dorico. □ Prof. Dr. Dr. Lorenz Welker: Die deutsche romantische Oper vor Wagner – Haupt-S: Hofkultur und Musik im Spätmittelalter (gem. mit Prof. Dr. Martin Kintzinger) – Ü: Psychophysiologische Grundlagen des Musikhörens – Koll für Magistranden und Doktoranden. □ Thomas Willmann M. A.: Ü: Musik im Film. □ Martin Zöbeley M. A.: Aufführungsversuche: Vokalensemble.

Theaterwissenschaft. Dr. Robert Braunmüller: Pros: Repertoirekunde Musiktheater. □ Prof. Dr. Jürgen Schläder: Geschichte des musikalischen Theaters V – S: Mediale Transformationen von Sujets: Black Rider und Das Kabinett des Dr. Caligari – S: Münchner Musiktheater zwischen 1950 und 1980. □ Dr. Barbara Zuber: Pros: Grundkurs der Musiktheaterwissenschaft – Pros: Singen, Sprechen, Sprechgesang. Dialog- und Rezitativkunde der Oper – Koll: Quellenkunde zur Münchner Operngeschichte – Koll: Operndramaturgische Projektarbeit.

Münster. Prof. Dr. Klaus Hortschansky: S: Richard Wagners *Ring des Nibelungen* und seine Rezeption □ N.N.: Händel und seine Zeit – S: Musik in Indien – Pros: Klassische Moderne: Von Strawinsky zu Hindemith – Ü: Gewußt wo. □ Dr. Diethard Riehm: Ü: Musikgeschichte im Überblick I – Ü: Historische Satzlehre: Barock/Generalbaß – Ü: Notationskunde (Paläographische Übung). □ Prof. Dr. Winfried Schlepffhorst: Die Musik der Klassik – S: Chormusik der Spätromantik – Pros: Formenlehre: Übungen zum Concerto – Ü: Kontrapunkt. □ Priv.-Doz. Dr. Michael Zywiets: Musik und Musiktheorie des 15. und 16. Jahrhunderts.

Oldenburg. Prof. Dr. Wilhelm Büttemeyer: Pros: Musikästhetik zur Zeit der Romantik. □ Prof. Violeta Dineanu: S: Neue Formen der Polyphonie im 20. Jahrhundert. □ Dr. Randolph Eichert: S: Musik und Gehirn. □ Dr. Kadja Grönke: Pros: El Tango Argentino – Versuch einer Annäherung. □ Corinna Herr: S: Opernverfilmungen im Fernsehen. □ Prof. Dr. Walter Heimann: Pros: Reformpädagogik. Die Anfänge des modernen Musikunterrichts zu Beginn des 20. Jahrhunderts – S: Musikhören bei Kindern und Jugendlichen. Stufen der Entwicklung, Bedingungen, Hintergründe. □ Prof. Dr. Freia Hoffmann: S: Fanny und Felix Mendelssohn (gem. mit Prof. Dr. Peter Schleuning) – Pros: Musikalische Sozialisation. □ Dr. Vladimir Ivanoff: Ü: Orient-Express-Ensemble. Musik von Marokko bis Japan (gem. mit Axel Weidenfeld). □ Gertrud Meyer-Denkman: Ü: Performance I. Eine Einführung in Entwicklung und Formen einer intermedialen Aktionskunst. □ Prof. Dr. Fred Ritzel: S: Melodramen, musikwissenschaftliche und musikpraktische Auseinandersetzungen mit einer vergessenen Kunstform (gem. mit Marlene Achtermann) – S: Musik und Literatur der Neuen Sachlichkeit (gem. mit Prof. Dr. Helga Brandes) – S: „Schöne neue Welt“ – Soziologische und musikalische Analysen von Science-Fiction-Filmen (gem. mit Dr. Rainer Fabian) – Ü: Der Ort – das Bild – der Klang. Audiovisuelle Experimente (gem. mit Volker Steinkopff). □ Prof. Dr. Peter Schleuning: Pros: Musikgeschichte im Überblick: Das 18. Jahrhundert. □ Prof. Dr. Wolfgang Martin Stroh: Pros: Musikkulturen der Welt – eine Einführung – Pros: Geschichte der elektronischen Musik – Pros: Methoden und Modelle der Musiktherapie (gem. mit Karin Bösel). □ Cornelis Teeling: Pros: Geschichte der westeuropäischen Schlaginstrumente und ihr Einfluß auf das kompositorische Schaf-

fen. □ Axel Weidenfeld: S: Beruf: Hofkapellmeister. Gottfried Heinrich Stölzel – „einer von den vernünftigen, gelehrten und großen Tonmeistern“ (Mattheson).

Osnabrück. Prof. Dr. Sabine Giesbrecht: S: Robert Schumann und Heinrich Heine (gem. mit Dr. Rolf Düsterberg) – S/Ü: U- und E-Musik – Beispiele für die Praxis des Musikunterrichts in den Sekundarstufen (gem. mit Mechthild Esch-Klemme). □ Dr. Stefan Hanheide: Musikgeschichte im Überblick I – S: Bachs *Matthäus-Passion* und Pendereckis *Lukas-Passion* – S: Musik im Spannungsfeld von Krieg und Frieden. □ Prof. Dr. Hartmut Kinzler: Musikgeschichte im Überblick III: 20. Jahrhundert – Ü: Musik des 20. Jahrhunderts zum Kennenlernen (Hör- und Sehbeispiele zur Vorlesung) – S: Theorien der musikalischen Analyse. □ Prof. Dr. Bernhard Müßgens: S: Adornos Schriften zur Musik (virtuelles Seminar) (gem. mit Prof. Dr. Bernd Enders). □ Prof. Dr. Hans Christian Schmidt: S: Romantik, Biedermeier, Vormärz: Kunst zwischen Literatur und Musik (gem. mit Dr. Hartmut Hofer) – S: Richard Wagner: *Der Ring des Nibelungen* – S: Komponisten-Biographien. □ Dr. Joachim Stange-Elbe: S: Einführung in die musikalische Akustik.

Regensburg. Dr. Bettina Berlinghoff: Ü: Repertoirekunde: Das Madrigal im 16. und 17. Jahrhundert. □ Dr. Thorsten Fuchs: Ü: Die böhmische Oper vom Wiener Singspiel zur tschechischen Nationaloper. □ Prof. Dr. Siegfried Gmeinwieser: Heinrich Schütz und seine Zeit. □ Prof. Dr. David Hiley: Frederick Delius (1862–1934) (in englischer Sprache) – Der Impressionismus in der Musik – Pros: Architektur, Liturgie und Musik im Mittelalter (gemeinsam mit Prof. Dr. Wolfgang Schöllner) – S: Anton Bruckner und Johannes Brahms: Gegensätze in der symphonischen Tradition des 19. Jahrhunderts. □ Dr. Rainer Kleinertz: Kolloquium zu aktuellen Forschungsproblemen – Allgemeine Musikgeschichte II (ca. 1400–1700) – Einführung in Harmonielehre und Analyse – S: Johann Mattheson. □ Domorganist a. D. Eberhard Kraus: Ü Formenlehre III: Sonatenformen. □ N. N.: Ü Akustische Grundlagen und Geschichte der Musikinstrumente.

Rostock. Prof. Dr. Karl Heller: Musikgeschichte III: 19. Jahrhundert – S: Schumanns Instrumentalwerk und das Konzept einer „poetischen“ Musik – Pros: Mozarts Opern nach Da Ponte –Doktorandenkolloquium. □ UMD Thomas Koenig: Pros: Das Oratorium. □ Dr. Joachim Stange-Elbe: S: Medienübergänge: Oper – Literatur, Rundfunk, Film – Pros: Musik und/im Internet. □ Dr. Andreas Waczkat: Pros: Oper und Verismo – Pros: An der Grenze der traditionellen Notenschrift: Zur wechselseitigen Bedingtheit von Komposition und Notation um 1400 und nach 1950 (gem. mit Dr. Joachim Stange-Elbe).

Saarbrücken. Prof. Dr. Wolf Frobenius: Schönberg und seine Rezeption – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (durch M. A. Ingeborg Maaß) – S: Guillaume de Machaut – S: Boethius' *De musica* im Mittelalter. □ Dr. Rainer Schmusch: Pros: Geschichte der Musik von 1200 bis 1600: Messe. □ Prof. Dr. Herbert Schneider: Bachs Instrumentalmusik – S: Stationen der Bachrezeption bis zur Schönbergerschule – Ü: Bürgerliches Musizieren von 1780 bis 1860 (gem. mit Prof. Dr. Richard van Dülmen). □ Dr. Markus Waldura: Musik des 19. und 20. Jahrhunderts.

Salzburg. Dr. Manfred Bartmann: Einführung in die ethnomusikologische Forschung. □ Mag. Jamison Crow: Pros: Satzlehre 1 – Satzlehre 3. □ Engels: Neumenkunde (mit Pros). □ Lindmayr: Konzerteinführungen. □ Lindmayr-Brandl: Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Prof. Dr. Jürg Stenzl: Musikgeschichte 5 (4) – Einführung in die historische Musikwissenschaft. □ Dr. Gerhard Walterskirchen: Pros: Programmmusik.

Salzburg. *Universität für Musik und darstellende Kunst. Institut für Hermeneutik.* Univ.-Ass. Dr. Joachim Brügge: Pros: Musiksoziologie. □ Prof. Dr. Wolfgang Gratzner: S: Stilkunde und Analyse der Musik des 20. Jahrhunderts I. □ Univ.-Doz. Dr. Ernst Hintermaier: Kirchenmusikgeschichte I. □ Univ.-Ass. Dr. Thomas Hochradner: Einführung in die Technik des wissenschaftlichen Arbeitens (mit Pros) – S: Vorbereitung einer Feldforschung (gem. mit Prof. Dr. Rudolf Pietsch, Wien) □ Prof. Dr. Peter Maria Krakauer: Vom europäischen Frühbarock bis zur Musik der Gegenwart – Von der musikalischen Form zu den Gattungen der abendländischen Musik – Einführung in die Musikethnologie – Vom Spätbarock zur Frühromantik. Musik im 18. Jahrhundert (mit S) – S für Diplomanden und Dissertanten – Exkursion: Musik- und Tanzdarstellungen in Londoner Museen. □ Prof. Dr. Siegfried Mauser: Musik des Altertums und Frühmittelalters – Musik des Barock – Musik um 1900 – S: Mozarts Sonaten für Klavier und Violine – S für Diplomanden und Dissertanten. □ Prof. Dr. Peter Revers: Geschichte der Klaviermusik I.

Institut für Integrative Musikpädagogik und Polyästhetische Erziehung. Prof. Dr. Wolfgang Roscher: Zum Problem der Orientierung in der musikalischen Bildung (gem. mit Dr. Michaela Schwarzbauer) – Doktoranden-S: Zur Frage einer Lernkultur heute unter Mühe des Lauschens (gem. mit Dr. Michaela Schwarzbauer).

Tübingen. Dr. Klaus Aringer: Pros: Einführung in das musikwissenschaftliche Arbeiten (Quellenkunde). □ Prof. Dr. Walther Dürr: S: Einführung in die Editionstechnik (gem. mit Prof. Dr. Thomas Kohlhasse). □ Prof. Dr. August Gerstmeier: Forschungsfreiemester. □ Waltraud Götz M. A.: Ü: Mittelalterliche Handschriften zur Liturgie (1). □ UMD Tobias Hiller: Ü: Solistisches Vokalensemble: Italien 1550–1650 – Ü: Gehörbildung (1). □ Dr. Klaus Peter Leitner: Ü: Landesmusikgeschichte im Überblick. □ Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid: Con-

certo und Konzert (Musikgeschichte III) – Haupt-S: Michael Haydn: Kollege, Freund und Rivale Mozarts – S: Arbeitsgruppe Instrumentenkunde – S: Doktoranden- und Magistrandenkolloquium.

Weimar-Jena. Prof. Dr. Detlef Altenburg, Prof. Dr. Michael Berg, Prof. Dr. Helen Geyer, Dr. Albrecht v. Massow, N. N.: Koll zu aktuellen Forschungsfragen. □ Prof. Dr. Detlef Altenburg, Cornelia Becker-Lamers M. A., Prof. Dr. Steffen Höhne, Dr. Rolf Lettmann: Block-S: Aufgaben, Ziele und Kriterien der staatlichen Kulturförderung. □ Prof. Dr. Michael Berg: Musikgeschichte im Überblick I: Von der Antike bis zur Florentiner *camerata* – Musikgeschichte im Überblick III: Von der Wiener Klassik zur Moderne – Gustav Mahler und seine Zeit – Haupt-S: Musik zwischen Begrenzung und Grenzüberschreitung. Musik und Musikleben in der DDR (gem. mit Dr. Albrecht von Massow). □ Dr. Dietrich Berke: Ü: Berufsfelder Musikwissenschaft: Der Musikverlag. □ Dr. Stefan Brück: Ü: Modellversuche am musikalischen Theater: Richard Wagners Poetik(en). □ Dr. Tamara Burde: Akustik/Instrumentenkunde – Ü: Notationskunde III: Tabulaturen. □ Dr. Damien Ehrhardt: Robert Schumanns Klavierwerke. □ Prof. Dr. Helen Geyer: Heinrich Schütz und seine Zeit – Haupt-S: Johann Sebastian Bachs Passionen – Forschungs-S: Studien zur Hofkapelle der Schwarzburger in Sondershausen. – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft. □ Dr. Roman Hankeln: Ü: Repertoirekunde: Lieder der Goethezeit. – Ü: Vom Codex zum Konzert. □ Prof. Dr. Jens Haustein: Haupt-S: Das deutsche Lied im 15. und 16. Jahrhundert (gem. mit N. N.) □ Dr. Albrecht von Massow: Ästhetische Kontroversen des 20. Jahrhunderts – Haupt-S: Kompositionsstrategie und Analyse elektronischer Musik (gem. mit Prof. Michael Obst) – Pros: Analyse und Deutung. Pros: Kompositionen im Spiegel ästhetischer Kontroversen des 20. Jahrhunderts. □ Jan Neubauer: Ü: Computergestütztes Arbeiten in der Musikwissenschaft. □ N. N.: Die Messe als musikalisches Kunstwerk – Ü: Notationskunde II – Ü: Kursorische Lektüre: Heinrich Glarean, *Dodecachordon* (1547). □ Thomas Radecke: Ü: Musikanalyse.

Wien. Prof. Dr. Manfred Angerer: Historischer Tonsatz: Von Bach zu Mozart (mit Ü) – S: Bernhard, Carpenter, Mann oder Joyce. Musik im Roman des 20. Jahrhunderts – Das Streichquartett in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts – Ü: Moden und Methoden (Wiener Musikwissenschaft in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts) – Koll: Konversatorium zu Musikgeschichte III – S: Diplomanden- und Dissertantenkoll – Pros: Die Opern von Richard Strauss – Musikgeschichte III. □ Prof. Dr. Theophil Antonicek: S: Historisch-musikwissenschaftliches Seminar – Barockmusik in Italien und Österreich I (mit Ü) – S: Diplomanden- und Dissertantenseminar. □ Dr. Günther Brosche: Musikwissenschaftliches Praktikum: Archiv- und Bibliothekskunde (gem. mit Dr. Christa Harten). □ Dr. Werner Deutsch: Psychologie des Hörens: Psychoakustik III – Psychologie des Hörens: Psychoakustik I für Musikwissenschaftler, Psychologen und Phonetiker. □ Prof. Dr. Dietrich Klaus Diederichsen: Theorie der Pop-Musik II: Neue Formate und Genres. □ Dr. Leo Dorner: Philosophie der Musik. □ Dr. Oskar Elschenk: S: Formen der Bedeutungs- und Inhaltsanalyse von Musik – Audio- und audiovisuelle Medien in der Musikforschung. □ Prof. Dr. Franz Fördermayr: S: Diplomanden- und Dissertantenkoll. □ Prof. Dr. Gernot Gruber: Musikgeschichte II – S: Diplomanden- und Dissertantenseminar – Konzept einer musikalischen Hermeneutik – S: Zum musikalischen Stil Claude Debussy. □ Prof. Dr. Gerlinde Haas: Musikwissenschaftliches Einführungspros. □ Prof. Dr. Martha Handlos: Musikwissenschaftliches Einführungspros. □ Prof. Dr. Elisabeth Haselauer: S: Dissertaten- und Diplomandenseminar – Einführung in die Filmsoziologie – S: Seminar zur Filmsoziologie. □ Dr. Ernst Hilmar: Ernst Krenek (mit Ü). □ Dr. Leopold Kantner: Geschichte der Ouvertüre – Sinfonia – Vorspiel – S: Dissertanten- und Diplomandenseminar. □ Prof. Lothar Knessl: Musik des 20. Jahrhunderts. Evolutionen, Systeme, Höhepunkte I. □ Prof. Dr. Gerhard Kubik: S: Quellentypen, Quellenkunde und Quellenkritik – Afro-Amerikanische Musikkulturen. □ Prof. Dr. Emil Lubej: Einführung in die systematische Musikwissenschaft I – V: Musikwissenschaftliche Laborübungen I: Klanganalyse und -synthese (mit Ü). □ Prof. Dr. Walter Pass: S: Die mehrstimmige Humanistenode – S: Die sog. Silberne Wiener Operette und ihre Vertreter – Koll: Konversatorium zu aktuellen Fragen in Forschung und Lehre mit Exkursion – S: Dissertanten- und Diplomandenseminar – Pros: Quellen der einstimmigen Musik des Mittelalters sowie der Musik an den Habsburger-Höfen des 16. Jahrhunderts – Musikgeschichte I (mit Ü). □ Gabriele Proy M. A.: Soundscape und Sound Design. □ Prof. Dr. Margareta Saary: Musik im Sog von medialem Kult und Wirtschaft: Techniken, Inhalte, Ziele im 20. Jahrhundert I. □ Prof. Dr. August Schmidhofer: Vergleichend-musikwissenschaftliches Pros – Einführung in die Ethnomusikologie I. □ Dr. Karl Schnürl: Notationskunde: Einführung in Geschichte und Probleme (mit Ü). □ Dr. Dietrich Schüller: Die Schallaufnahme als Quelle für die Musikwissenschaft I – Schallträgerpraktikum I. □ Prof. Dr. Herbert Seifert: Einführung in die Methoden der Analyse I – Historisch-musikwissenschaftliches Seminar – Diplomanden- und Dissertantenseminar – Historisch-musikwissenschaftliches Pros. □ Prof. Dr. Michael Weber: Musikwissenschaftliches Einführungspros.

Wien. Universität für Musik und darstellende Kunst. Prof. Dr. Irmgard Bontinck: Musiksoziologie 3: Theoretische Ansätze der Musiksoziologie und ihre pädagogische Reflexion – S: Diplomanden- und Doktorandenseminar, Kultursoziologie 1, 2. □ Dr. Christian Glanz: Musikgeschichte 5: Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts – Musikgeschichte 7: Aaron Copland. □ Dr. Markus Grassl: Musikgeschichte 3: 16. Jahrhundert bis Wiener Klassik, Musikgeschichte Frankreichs im Generalbaßzeitalter – Das Konzept „Historische Aufführungspraxis“ – Diplomanden- und Dissertantencolloquium. □ Prof. Dr. Gerold W. Gruber: S: Musikanalytische Aspekte des Musikdramas im 19. Jahrhundert (Wagner und Verdi als Antipoden) – S: Diplomandenseminar. □

Prof. Dr. Friedrich C. Heller: Musikgeschichte 3 (ME): Musikgeschichte 3 (IGP): Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts, Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Ass.). □ Dr. Andreas Holzer: Musikgeschichte 1: Von den Anfängen bis einschließlich Ars Nova, Übungen zur Musikgeschichte 1 (ME). □ Mag. Stefan Jena: Vergleichende Interpretationskritik: Musik des 19. und 20. Jahrhunderts. □ Prof. Dr. Reinhard Kapp: Musikgeschichte 1: Von der Antike bis zu den Anfängen der Mehrstimmigkeit – Neue Musik in der 2. Jahrhunderthälfte: Experimentelle Musik. □ o. Prof. Mag. Dr. Hartmut Kronos: Einführung in die historische Aufführungspraxis – S: Aufführungspraxis der Vokalmusik I – S: Besetzungs- und Verzierungsfragen in der Musik des 14.–16. Jahrhunderts – S: Raum- und Zeitkonzeptionen in der Musik des 20. Jahrhunderts (gem. mit Mag. Stefan Jena) – S: Diplomanden- und Dissertantenseminar (gem. mit Mag. Dr. Stefan Jena). □ tit. ao. Prof. Dr. Desmond Mark: S: Musikrezeption und elektronische Medien (Forschungsseminar) im Rahmen des Studienschwerpunktes „Medienarbeit“ – Strukturen des gegenwärtigen Musiklebens (Soziologie musikalischer Institutionen und Verhaltensweisen). □ Prof. Dr. Elena Ostleitner: Musiksoziologie 1: Einführung in die musiksoziologische Denkweise – S: Einführung in die wissenschaftliche Arbeitstechnik – S: Frau und Musik: Zur Rolle der Frau als ausübende und schaffende Musikerin. □ Dr. Manfred Permoser: S: Übungen zur Musikgeschichte 2 – Einführung in die wissenschaftliche Arbeitstechnik – Allg. Repertoirekunde 2. □ a. o. Prof. Dr. Margareta Saary: S: Einführung in die wissenschaftliche Arbeitstechnik 1, 2 – S: Strukturanalyse III – S: Diplomandenseminar. □ Prof. Mag. Walter Schollum: S: Musikalische Strukturanalyse II. □ o. Prof. Dr. Gottfried Scholz: S: Formen und Strukturen in der Musik vor 1750 – S: Musikalische Strukturanalyse II und III – S: Diplomanden- und Dissertantenseminar. □ a. o. Prof. Dr. Alfred Smudits: Probleme der Musiksoziologie: Einführung in die musiksoziologische Arbeitsweise – S: Einführung in die Methoden empirischer Sozialforschung. □ a. o. Prof. Dr. Cornelia Szabo-Knotik: Musikgeschichte 1: Musikgeschichte – wozu? S: Diplomandenseminar (gem. mit Univ.-Ass. Dr. M. Permoser, Univ.-Ass. Dr. Ch. Glanz). □ Dr. Bernhard Trebuch: S: Vergleichende Interpretationstechnik: Musik des 16. und 17. Jahrhunderts.

Würzburg. *Institut für Musikwissenschaft.* PD Dr. Petra Bockholdt: S: Wolfgang Amadeus Mozart: *Le Nozze di Figaro*. □ Dr. Frohmut Dangel-Hofmann: Ü: Zur Theorie und Geschichte der klassischen Vokalpolyphonie. □ Dr. des. Hansjörg Ewert: Pros: Ballets russes – Ü: Das Schriftbild der Musik. □ Priv. Doz. Dr. Frank Heidlberger: Paul Hindemith im Spiegel der Neuen Musik. □ Prof. Dr. Bernhard Janz: Franz Liszt – Ü: Hörpraktikum zur Vorlesung Franz Liszt – S: Bachs *Orgelbüchlein* – Pros: Palestrina. □ Prof. Dr. Ulrich Konrad: Europäische Musik im 17. und 18. Jahrhundert – S: Beethovens Streichquartettsschaffen der Jahre 1810 bis 1826 – Ü: Richard Wagner: „Über das Dirigieren“ – Ü: Einführung in die historische Musikwissenschaft – Koll: Aktuelle Fragen der Forschung. □ Prof. Dr. Wolfgang Osthoff: Pros: Das italienische und deutsche Oratorium von Alessandro Scarlatti bis Joseph Haydn – Koll: Aktuelle wissenschaftliche Arbeiten (gemeinsam mit Prof. Dr. Bernhard Janz, Prof. Dr. Martin Just).

Musikpädagogik. Claus Bernecker: Populäre Musik im Unterricht. □ Prof. Dr. Friedhelm Brusniak: Einführung in die musikpädagogische Psychologie – S: Geschichte der Musikpädagogik von der Kestenbergreform bis in die Gegenwart – S: Fächerübergreifender Musikunterricht. □ Dr. Thea Richter: S: Didaktik und Methodik des Musikunterrichts in der Grundschule – S: Didaktik und Methodik des Musikunterrichts in der Hauptschule – S: Die Oper im Musikunterricht – S: Der Lehrplan des Faches Musik für die Grundschule. □ Dr. Erich Tremmel: Musikinstrumente: Konstruktion – Bauweisen – Einsatzmöglichkeiten.

Zürich. *Universität. Musikwissenschaftliches Institut.* Antonio Baldassarre: Pros: Mendelssohns Streichquartette. □ Dorothea Baumann: Ü: Einführung in die musikwissenschaftliche Bibliographie (1) – Musikalische Akustik. □ Gerald Bennett: Pros: Analyse ausgewählter Beispiele der Musik von 1970 bis zur Gegenwart (1). □ Beat Föllmi: Pros: Notationen von der Antike bis um 1200. □ Bernhard Hangartner: Pros: Mensural- und Tabulaturnotationen des 15. und 16. Jahrhunderts I. □ Hans-Joachim Hinrichsen: „Romantik“ in der europäischen Musik – Pros: Einführung in die Musikwissenschaft I – S: Die Symphonik Anton Bruckners. □ Patrick Müller: Ü: Harmonielehre I. □ Peter Siegwart: Ü: Harmonielehre III: Formanalyse. □ Peter Wettstein: Ü: Kontrapunkt I (1) – Analytisches Musikhören I. □ N.N.: Vorlesung: N.N. (1) – S: N.N.

Musikethnologie: Ernst Lichtenhahn: Koll: Theorie und Praxis der schriftlosen Überlieferung (1). □ Akio Mayeda: S: Die Kultur des Volksliedes und des Volkstanzes in Japan. □ Dieter Ringli: Ü: Hören außereuropäischer Musik. □ Daniel Rüegg: Pros: Einführung in die Musikethnologie I.

BESP RECHUNGEN

MAX HAAS: *Mündliche Überlieferung und altrömischer Choral. Historische und analytische computergestützte Untersuchungen*. Bern: Peter Lang 1996. 264 S., Notenbeisp.

Die von Leo Treitler 1974 („Homer and Gregory“, MQ 60/3) erstmals entwickelte These, die Entstehung des Cantus romanus, wie er aus den niedergeschriebenen Quellen rekonstruiert werden kann, verdanke sich wesentlich einer mündlichen Überlieferung, blieb nicht unwidersprochen, wurde aber v. a. von Helmut Hucke vielfach aufgegriffen. Mittlerweile scheint sich die Annahme selbst, der Cantus romanus sei mündlich überliefert worden, weitgehend durchgesetzt zu haben. Max Haas greift denn auch die Frage, ob man es bei den Quellen des „altrömischen“ Repertoires mit dem Niederschlag einer solchen oralen Tradition zu tun hat, nicht auf, sondern stellt gleich die weitergehende Frage, wie sie sich darin niederschlägt.

Im ersten Kapitel versucht Haas, wichtige Aspekte des Begriffs „mündliche Tradition“ zu ordnen. Ausgangspunkt ist jener berühmte Aufsatz Treitlers, in dem dieser eine Parallele zwischen mündlicher Epen-Tradierung und der Tradierung des altrömischen Chorals skizziert. Haas tastet die Möglichkeit des Transfers einer der Literaturwissenschaft entnommenen Denkfigur auf die Musikwissenschaft ab, wobei er sich des Metaphernbegriffs bedient, der unmittelbar deutlich macht, wo die Gefahr eines solchen Vorgehens liegt: Die einem fremden Fach entlehnte Theorie erzeugt eine Reihe noch inhaltsloser Analogien und unklarer Begriffe. Es kann daher nur darum gehen, analoge Fragen aufzuspüren und bislang Angenommenes zu hinterfragen. Der Autor unterlässt den Versuch einer Definition von „mündlicher Überlieferung“, um sich nicht auf eine Theorie festzulegen, die es noch nicht geben kann. Altrömischer Choral wird verstanden als schriftliche Sedimentierung von nach bestimmten Regeln organisierten und mündlich durchgeführten Handlungen einer Sozietät, die Haas in Anlehnung an Thomas S. Kuhns „scientific community“ „chant community“ tauft.

Das folgende Kapitel führt zum zweiten Aspekt des Untertitels über: zur computerge-

stützten Analyse. Haas greift auf den Computer zurück, um mit einem großen Choralcorpus experimentieren zu können, d. h. verschiedene Suchstrategien darauf anwenden zu können. Seine Experimente werden von der Frage geleitet, wie aus einer endlichen Materialmenge und einer endlichen Anzahl von Regeln eine virtuell unendliche Menge „Choral“ hervorgebracht werden kann. Nicht nur diese Frage, sondern auch die Lösungsversuche werden in Analogie zu linguistischen Modellen durchgeführt. Im Mittelpunkt steht zunächst ein vom sprachwissenschaftlichen Distributionalismus inspiriertes Verfahren, bei dem zu einem bestimmten aus wenigen Tönen bestehenden Kernsegment K ein Vorgänger- und ein Nachfolgersegment V bzw. N gesucht werden. Diese Suche verfolgt zwei Ziele: Erstens soll Aufschluss darüber erlangt werden, was im AR als einander „ähnlich“ zu bezeichnen ist, und zweitens welche Funktion bestimmte Segmente übernehmen, d. h. was sie konventionellerweise der „chant community“ bedeutet haben. Diese Funktion demonstriert Haas am Beispiel einer „Formel“, die dem Sachverhalt zu korrespondieren scheint, dass ein Textfragment, zu dem die Formel vorgetragen wird, eine grammatikalisch nicht notwendige Fortsetzung erhält.

Das letzte Kapitel erntet reiche Früchte einer mühsamen Detailarbeit. Als „Arbeitshypothese“ formuliert Haas, dass die Gestalten des altrömischen Chorals – im Gegensatz zu denen des im Frankenreich tradierten Gregorianischen – Symptome einer Choralpraxis sind, deren Trägerschaft hohe lateinische Sprachkenntnis besaß. Diese Hypothese wird durch eine historische Überlegung ergänzt, die der Choralforschung ganz neue Perspektiven eröffnet: Haas rückt – ähnlich seiner kritischen Beleuchtung der Entstehungsdaten des *Speculum musicae* (Studien zur mittelalterlichen Musiktheorie I, Forum musicologicum III [1982]) – technische, insbesondere rechtspraktische Gesichtspunkte der Unifizierung der Choralpraxis im Frankenreich ins Blickfeld, um die Frage präzisieren zu können, was es heißt, dass eine einheitliche Musikpraxis über ein mehr als eine Million Quadratkilometer umfassendes Reich verbreitet werden sollte.

Das Buch ist leserfreundlicher geschrieben als vieles, was man vom Autor bislang kennt. Für zahlreiche sachlich schwierige Passagen werden Leser mit humorigen Einsprengseln entschädigt, die die Lektüre zeitweise zum doppelten Vergnügen machen. Anstrengend ist die Lektüre dennoch aus mehreren Gründen: Haas lässt kaum einen Gedanken stehen, ohne ihn durch methodische Reflexion (über deren Notwendigkeit man sich im Einzelnen sicher streiten mag) wieder und wieder zu entwerfen. Kaum eine These, die mit Anspruch auf Gültigkeit auftritt. Bis zum Schluss erhält die Lektüre dadurch etwas Frustrierendes. Nur liegt die Ursache hierfür in der Sache, nicht beim Autor. Dieser unternimmt, darin in anderem Kontext Sarah Fuller nicht unähnlich („On Sonority in Fourteenth-Century Polyphony“, *JMT* 30 [1986]), den Versuch, mit herkömmlichen Vorstellungen vom liturgischen, einstimmigen Gesang des Mittelalters aufzuräumen, um einen Neuanfang in der Forschung zu ermöglichen. Aus dieser Strategie erklärt sich auch, weshalb mancher Gesichtspunkt gar nicht angeschnitten wird. So sucht man beispielsweise vergeblich nach einer Erörterung der Frage, wie man sich schriftlosen Vortrag im Chorgesang (im Gegensatz zum Sologesang) vorstellen soll. Das Ergebnis liegt dann weniger in den oben teilweise angedeuteten Erkenntnissen als vielmehr in den zahlreichen Fragen und Perspektiven, die sich auftun. Dabei gelingt es Haas zugleich, immer wieder Ansätze einer ideologiekritischen Geschichte der Choralforschung zu skizzieren, die deren Ergebnisse in neuem Licht erscheinen lassen.

Computerdateien, die Haas für seine Studie erstellt hat, gibt er kostenlos auf Diskette ab und legt so nicht nur durch eine große Palette neugestellter Fragen, sondern sogar durch ein neugeschaffenes Werkzeug den Grund für weitere Choralforschung. Es bleibt nur zu hoffen, dass die Wissenschaft Gebrauch davon macht. Überdies könnte es dem Autor gelingen, ein für Studenten sprödes Thema attraktiv zu machen, weil daran Fragen entwickelt werden, deren Tragweite und anthropologische Relevanz Haas greifbar werden lässt.

Die Studie ist unumgänglich für jeden, der sich mit diesem Thema beschäftigt.

(Januar 1999)

Frank Hentschel

RAFFAELLA CAMILOT-OSWALD: Die liturgischen Musikhandschriften aus dem mittelalterlichen Patriarchat Aquileia, Teilband 1: Einleitung und Handschriftenbeschreibungen. Kassel u. a.: Bärenreiter 1997. 115 S., Abb. (Monumenta Monodica Medii Aevi, Subsidia 2,1.)

Aquileia war seit dem 6. Jahrhundert Sitz eines Patriarchen, zu dem bis zum Jahre 1751 große Teile Norditaliens, von Como bis Padua, von Trient bis Mantua gehörten. Wie den beiden anderen bedeutenden norditalienischen Städten Mailand und der Kaiserstadt Ravenna wurde ihm ebenfalls eine eigene, vom römischen Ritus abweichende Liturgie zugesprochen, für die sich aber kaum Zeugnisse vorlegen lassen (xxvi). Die überlieferten musikalischen Quellen setzen denn auch erst im 12. Jahrhundert ein und bezeugen eine enge Verbindung zum süddeutschen Raum. Allerdings ist dies nicht weiter verwunderlich, da von 1019 bis 1252 alle Patriarchen Aquileias deutscher Herkunft waren. Was für das geistliche Spiel schon länger galt, kann nun auch für die weiteren musikalischen Bücher belegt werden: In Aquileia, bzw. in seinem unmittelbaren Einflussbereich bildete der so genannte „Gregorianische Choral“ die Grundlage der sakralen Musik, die zahlreiche Eigenheiten, die aber das übliche Maß regionaler Traditionen nicht überschritt, beinhalten konnte. Ob die dem Patriarchen Paolinus (ca. 730–802) zugeschriebene Vereinheitlichung auf eine karolingische Reform zurückgeht oder ob sie im 11. Jahrhundert unter neuen politischen Bedingungen rückwirkend postuliert wurde, muss bislang immer noch offen bleiben. Auffällig ist aber das Zusammentreffen der behaupteten liturgischen Sonderrolle Aquileias mit dem politischen Einfluss süddeutscher Patriarchen, der noch ergänzt wird durch eine enge Beziehung zum Kloster Hirsau. Das Patriarchat Aquileia stand also damals im unmittelbaren Einflussbereich jener politischen Kräfte, die im 11. Jahrhundert mit allen verfügbaren Mitteln dem deutschen Kaisertum der Salier gegenüber dem oströmischen Herrschaftsbereich eine Legitimationsbasis zu verleihen suchten, bei der der „Renovatio Imperii Romanorum“ eine besondere Bedeutung zukam. Die Nachbarstadt der alten oströmischen Kaiserresidenz Ravenna spielte hierbei, gerade nach dem Bruch mit der oströmischen Kirche im Jahre 1054, eine

besonders exponierte Rolle. Hinzu kommt das Bemühen, angesichts der Trennung des Patriarchats von Grado durch „die Berufung auf einen *ritus patriarchinus* das Bewusstsein der eigenen Besonderheit“ (xci) zu unterstreichen.

Für eine gewissenhafte und quellenorientierte Untersuchung dieser politischen Einflüsse auf die Musikgeschichte bietet die vorliegende Arbeit, die auf einer im Erlanger Stäblein-Archiv unter der Leitung von Fritz Reckow zusammengestellten Datenbank fußt, eine wichtige Grundlage. Nur eine ausführliche und kompetente Beschreibung des überlieferten Materials kann zu einer breiten Erforschung historischer Zusammenhänge beitragen, wie es Raffaella Camilot-Oswald in ihrer Einleitung in ersten Ansätzen schon zu demonstrieren vermag. So bestätigt sich auf Schritt und Tritt die enge Verbindung zum süddeutschen Raum, während „archaische“ Momente eher einer „Verbindungsline zwischen Cividale und einer im Veneto verbreiteten Tradition“ (xxxiv) zugeschrieben werden können, als dass sie auf eine „*fantomatica liturgia aquileiese*“ (Cattin, xxviii) verwiesen. So wichtig diese Ansätze sind: Der Autorin ist zuzustimmen, dass diese Arbeit nur Ausgangspunkt für weitere grundlegende Auswertungen sein kann, die natürlich erst nach Abschluss des Kataloges einsetzen können. Allerdings bieten die dankenswerterweise beigegebenen Tabellen nur einen schwachen Eindruck von der Vielzahl der in einer Datenbank vorhandenen Vergleichsmöglichkeiten. Die 34 Handschriften werden ausführlich beschrieben und in ihrem Bestand dargestellt, wobei jede Handschrift auch durch eine Faksimile-Kostprobe vorgestellt wird.

Es bleibt zu hoffen, dass in naher Zukunft weitere Repertoires auf diese Weise der Forschung zur Verfügung gestellt werden, wobei eine Edition der Datenbanken in Form einer CD-ROM die angepriesenen Vorteile (xxxii), die in der gedruckten Fassung dank der Fülle des Materials nur schwer zum Tragen kommen können, auch einem weiteren Benutzerkreis nutzbar machen würde.

(März 2000)

Christian Berger

ERIC F. FIEDLER: *Die Messen des Gaspar van Weerbeke (ca. 1445–nach 1517)*. Tutzing: Hans Schneider 1997. 354 S., Notenbeisp. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft, Band 26.)

Um einen vergessenen Meister aus der archivalen Versenkung zu holen und sein Umfeld etwas zu beleuchten, möchte man gerne auf einen berühmten und heute etablierten Zeitgenossen verweisen. Gaspar van Weerbeke war Zeitgenosse Josquin Desprez'. Es war die Musikepoche der franko-flämischen Kunst, eine Zeit, in der die Sängerkomponisten des Nordens auf Reisen waren, um sich an verschiedenen kirchlichen und weltlichen Höfen südlich der Alpen ein Auskommen zu sichern, wobei es zeitweilig zu einem beruflichen Stelldichein (van Weerbeke traf in Italien u. a. Josquin, Loyset Compère und Heinrich Isaak) kommen konnte.

Eric F. Fiedlers Abhandlung hat die acht Messen und zwei einzelne Credosätze van Weerbekes zum Thema, die hauptsächlich in italienischen Quellen überliefert sind. Die Vielfalt und die Länge der Vertonungen des Ordinarium missae im 15. Jahrhundert ließen den Verfasser gerne auf grafische Darstellungen als analytische Methode zurückgreifen, „die eine Zusammenfassung, eine Komprimierung vieler Einzelaspekte ermöglichen“ (S. 10 f.).

Geschickt führt Fiedler den Leser in dem Kapitel „Die Cantus-firmus-Messe im 15. Jahrhundert“ in den Umgang mit besagter analytischer Methode (Diagramme) ein, wobei das Vorführmodell Guillaume Dufays *Missa Ave Regina caelorum* ist. Verdachtsmomente rechtfertigen die Suche nach den Wurzeln des gasparschen Stils im Spätwerk Dufays (S. 16). Die Tradition der zyklischen Cantus-firmus-Messe wird nachgezeichnet. Weitere biografische und quellenkundliche Details sollen eine annähernde chronologische Werkeinordnung ermöglichen.

Die Messen werden in einzelnen, in sich geschlossenen Kapiteln vorgestellt. Dabei geht Fiedler auf die Vorlagen (Chansons und Lied) und deren Überlieferung ein, womit die Kompositionspraxis dieser Zeit zunächst globaler beleuchtet wird, dann aber werden Weerbekes Verfahren der Vorlagenverarbeitung im Speziellen vorgeführt. Kompositionsverfahren wie die Arbeit mit Kopf-Sätzen

und -Motiven, der Einsatz des Kanon-Prinzips (S. 20), Wechsel- und Entwicklungsdynamik (S. 22) und Imitationstechniken (S. 32) werden untersucht. Die kompositorische Vielfalt in Gaspar's Messen wird erkennbar – das von Tinctoris formulierte „varietas“-Gebot ist auf den verschiedenen individuell-kompositorischen Ebenen präsent. Im Hinblick auf Satztechnik schaut Dufay seinem Schüler stetig über die Schulter, wenn sich auch van Weerbekes Vertonungen des Messordinariums in Stufen von dem älteren Meister weg entwickeln und später auch vom so genannten „italienischen Mischstil“ (S. 112 ff.) geprägt sind.

Ansätze einer textdeutenden Melodik (S. 63) sind in den acht Messen und zwei Credo-Vertonungen feststellbar; gut nachvollziehbar sind auch Fiedlers Beobachtungen zu den melodischen Fakturen. Im Verlauf seiner analytischen Arbeit gelingt dem Autor eine muster-gültige und flexible Anwendung der vier Formen der finscherchen Parodietechnik (S. 85 ff.), die sich, ursprünglich im Zusammenhang mit Compère kreiert, nicht nur bei Gaspar anwenden lassen.

Spannend ist das Kapitel zur *Missa „Et trop penser“*, eine Messe, deren Entstehung womöglich auf ein kollegiales Konkurrieren mit Heinrich Isaak oder auf eine direkte Beeinflussung Weerbekes durch Isaaks gleichnamige Messe (S. 78) zurückgeführt werden kann. Das Bild der „Motto“-Messe wie das der „L'homme armé“-, der „Caput“- und der englischen „Western Wynde“-Tradition erfährt eine gewichtige Ergänzung. So lassen sich einige stilistische Gemeinsamkeiten in beiden Messen beschreiben, die für die „imitatio“, eine der Kompositionspraktiken um 1500, stehen.

Auch bei den beiden vorlagelosen Messen *Octavi toni* und *Brevis* und den beiden allein stehenden Credo-Sätzen bot sich für Fiedler die Möglichkeit, Vergleiche zwischen Gaspar und Werken von Mabriano de Orto, Franchino Gaffurius und Compère zu ziehen: Die beschriebenen Parallelen und Unterschiede kristallisieren Gaspar's Kompositionsentwicklung und individuellen -stil heraus. Außerdem erfährt hier der Leser etwas zur Gattungsgeschichte der (frühen) *Missa „brevis“*.

Der Abschluss des Textteiles dieser Arbeit widmet sich dem Problem der Tonalität. Dieses Kapitel von über 40 Seiten „bildet eine

Auseinandersetzung mit den Gedanken und Thesen Bernhard Meiers, dargestellt in seinem Buch *Die Tonarten der klassischen Polyphonie*, wobei der Versuch unternommen wird, Meiers analytische Ansätze auf ein etwas früheres Repertoire – eben die Messen Gaspar's – anzuwenden“ (S. VIII). Diese Suche „nach Indizien für eine allgemeingültige Theorie der tonalen Ordnung in polyphonen Werken um 1500“ (S. 141) bringt eine gute Auswahl von Theoretikerzitat. Doch erfolgt am Ende dieses Kapitels leider kein Resümee mit Schlussfolgerungen.

Zu den grafischen Darstellungen: Sicher gewinnt der Autor durch Ausführung und Kommentar der Schaubilder die notwendige Gebrauchsroutine mit den Diagrammen, die aber dem unvorbereiteten Betrachter als abstrakte, zu komplexe Fremdkörper begegnen. Eine Grafik sollte mit *e i n f a c h e n* Mitteln etwas veranschaulichen; sie sollte eine übersichtsmäßige Zusammenfassung bringen, deren Informationen ohne großen Aufwand erkennbar sein sollten. Grafische Darstellungen können einen (noch) fehlenden Notentext nicht ersetzen, sie können aber die Textarbeit illustrieren und Informationen vermitteln, die mit einfachem Notenlesen nicht ersichtlich sind; stattdessen erfordern überladene Schaubilder mit zu vielen Symbolen (im 10. Schaubild, S. 232, sind Gloria und Credo vertauscht) eine verstärkte Anstrengung. In aller Fairness sei aber angemerkt, dass Fiedler seine Leser nicht vom Noten- bzw. Partiturlesen wegführt, da die Arbeit im 3. Anhang 123 gut gewählte Notenbeispiele bringt.

Etwas merkwürdig ist es, eine Arbeit in den Händen zu halten, deren Grundstock in einem Seminar 1974/75 gelegt wurde; also fast vor einer Generation. Diese Arbeit wurde 1982 als Dissertation an der Universität Frankfurt a. M. angenommen. 14 Jahre später liegt sie nun als Buch vor: ein „alter Plan“ in einem neuen Gewand. Die Lastigkeit der deutschen Musikforschung auf das 18. und 19. Jahrhundert lässt aber für eine Arbeit zur „frühen Musik“ mit gut gewählttem Thema dankbar sein, deren interessant geschriebene Musikgeschichte, souveräne analytische Arbeit und treffender Umgang mit der Terminologie, verfasst in einer klaren deskriptiven Sprache, auf Dauer aktuell bleibt.

(September 1998)

Johannes Ring

CHARLOTTE REINKE: *Die mehrstimmigen Lamentationen von ihren Anfängen bis ca. 1550*. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1997. XIV, 396 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung, Band 198.)

Die führende Gattung in der geistlichen Vokalpolyphonie im späten 15. und frühen 16. Jahrhundert ist bekannterweise das Messordinarium. Schon die Komponistengeneration nach Dufay schickte sich an, Musik für das Proprium der Messe aber auch der Stundengebete zu komponieren. Zunächst forderte das Kirchenjahr die Vertonung von Psalmen und Cantica (besonders das Magnificat) für die Vesper. Doch auch besondere Zeiten im Kirchenjahr, wie das *Triduum sacrum*, die letzten drei Tage der Karwoche, wurden mit mehrstimmiger Musik bedacht. Neben den Passionsvertonungen, die schon in einem gewissen Maß erforscht sind, den Responsorien u. a. Positionen der *Tenebrae*-Gottesdienste wurden besonders die *Lamentationes Jeremiae Prophetiae*, zu Lektionen gruppiert, vertont.

Charlotte Reinke wählte sich die bisher von der Musikwissenschaft wenig behandelten mehrstimmigen Lamentationen als Dissertationsthema (Universität Köln) aus und grenzte das zu besprechende Repertoire auf eine Zeit von den Anfängen bis ca. 1550 ein, generell eine sinnvolle Reduktion, da die Gattung der mehrstimmigen Lamentationen neben ihren Höhepunkten in der ersten und zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auch im 17. und 18. Jahrhundert (sporadisch auch noch später) gepflegt wurde.

Leitlinie bei der Repertoirebegrenzung war offensichtlich Günther Massenkeils exzellente Denkmalausgabe (1965) der mehrstimmigen Lamentationen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Dabei konzentriert sich die Autorin auf die Lamentationen des venezianischen Petrucci-Druckes (1506). Ganz neu war die Thematik nicht, denn 1953 und 1970 hatten sich zwei Amerikaner mit diesem Repertoire auseinandergesetzt und auch Teile daraus ediert. Alle anderen in Reinkes Arbeit besprochenen Lamentationen wurden von Massenkeil und/oder in anderen modernen wissenschaftlichen Ausgaben (bes. in der Reihe CMM) publiziert. Hier knüpft Reinke an und nähert sich den Lektionen von 1506 als Gesamtpaket, das es gilt zu durchleuchten. Mit der Feststellung,

dass in den beiden amerikanischen Dissertationen die eigentliche analytische Arbeit zu kurz komme, richtet sie den analytischen Brennpunkt auf die Existenz oder Nichtexistenz eines Cantus firmus oder Cantus prius factus, den es zu identifizieren gilt, da die Komponisten verschiedene chorale Modelle verarbeiteten. (Hilfreich für den Leser wäre es gewesen, wenn die Autorin unter der Rubrik „Lamentationstöne“ diese auch als Übersicht zusammengestellt hätte.) Ein solcher Schwerpunkt zeigt sich als Problem, denn schon 1960 wies Bruno Stäblein (MGG) darauf hin, dass eine Sammlung und stilistische Untersuchung der schätzungsweise 150 bis 200 Lamentationsmelodien noch aussteht. Also beschränkt sich die Autorin auf die choralen Modelle, wie sie die Sekundärliteratur wiedergibt, eine Lösung, zu der man solange noch greifen muss, bis der umfangreiche chorale Fundus aufgearbeitet ist. Für fast alle besprochenen Lamentationen konnten gut nachvollziehbar Lektionstöne zugeordnet werden.

Mit akribischer Sorgfalt wurden die Lamentationskompositionen auch unter den Gesichtspunkten der Melodik, Rhythmik, Harmonik, Kadenzen, Satzweise und des Wort-Ton-Verhältnisses untersucht, wobei viele Details zur musikalischen Textausdeutung beschrieben werden; doch wird es problematisch, wenn diese Textausdeutung zu sehr mit den musikalisch-theoretischen Figuren der Figurenlehre des 17. Jahrhunderts verknüpft werden, die auch regional nicht mit den hier behandelten Werken in Einklang steht. Die Liturgie-Thematik und die Aufführungsmodalitäten der Lamentationen bleiben in dieser Studie ausgeblendet.

Leider fehlt dieser fleißigen analytischen Detailarbeit das integrale Moment. In kompakten Kapiteln werden 14 Lamentationskompositionen (Motetten, Einzellektionen und Lamentationszyklen) besprochen. Die Ergebnisse werden kaum zueinander in Beziehung gesetzt – sie werden auch nicht, obwohl dies bei Komponisten wie Gaspar Van Weerbeke, Alexander Agricola, Heinrich Isaak u. a. möglich ist, in den Werkkontext der jeweiligen Komponisten eingeordnet. Hier wäre es interessant gewesen zu sehen, wie und ob sich beispielsweise die *Lamentation* des Johannes Tinctoris von seinen Messen unterscheidet. (Lamentationen

und Messen sind in der gleichen Ausgabe des CMM ediert.) Ein solcher Vergleich hätte die Gattung der Lamentationen in ihrer musikgeschichtlichen Stellung besser beleuchtet, hätte aber auch eine weitere Einschränkung der zu besprechenden Stücke notwendig gemacht.

Reinkes Auswahl der 14 Lamentationskompositionen bringt weitere Probleme, besonders der Abgrenzung mit sich: Der Arbeitstitel kündigt eine globale Entwicklungsübersicht an, die dann im Vorwort auf den Petrucci-Druck und einige andere (wichtige) Kompositionen eingeschränkt wird, womit der globale und vielversprechende Titel der Arbeit nicht mehr zu vereinbaren ist. Beispielsweise bleibt das gewichtige römische Repertoire aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in dem so bedeutende Meister wie Costanzo Festa, Philippe Verdelot und Cristóbal de Morales vertreten sind, unerwähnt. Aus der Gruppe der in Rom wirkenden Komponisten wird auf S. 73 wenigste Elzéar Genet (Carpentras) genannt, wobei die Autorin Carpentras Individualdruck in die Rubrik der Sammeldrucke einordnet. Das Gleiche ist bei dieser Aufzählung über die Individual-Lamentationsdrucke von Tomás da Victoria (1585) und Giovanni Pierluigi da Palestrina (1588) zu sagen. Von den hier noch erwähnten „mindestens dreizehn Lamentationszyklen“ Palestrinas gibt es nur vier, bei seinen anderen Lamentationen handelt es sich um Einzel-Lektionen oder Lektionsgruppen. Der hier aufgeführte Sammeldruck von Morales weist als Titel zwar auf einen Individualdruck hin, doch enthält diese posthume Publikation auch Lektionen von Festa. Außerdem sind Morales' Lamentationen in italienischen und auch in spanischen und lateinamerikanischen Quellen überliefert, eine Tatsache, die unter dem hier vorliegenden Arbeitstitel nicht übergangen werden darf.

Auf S. 74 sind unter der Rubrik „Andere Lamentations-Kompositionen der Renaissance“ zehn Komponisten aufgelistet, wobei nur Dominique Phinots und Stephan Mahus Lamentationen in den von der Autorin erwähnten Zeitraum fallen. Auf der anderen Seite bleiben Lamentationen von so wichtigen Komponisten wie Antoine Brumel (Ms.), Paolo Aretino (1546), Francisco Guerrero (Ms.) und Jacques Arcadelt (1557) unerwähnt.

Somit ist die vorliegende Arbeit eine Detail-

analyse der Lamentationen aus dem Petrucci-Druck von 1506, deren Resultate kaum in den Kontext der Gattung und der Motettengeschichte eingeordnet werden. Die analytischen Mosaiksteinchen, die nicht dicht aneinander gefügt sind, lassen kein Bild von einer Gattungsentwicklung entstehen. Dennoch sind viele Beobachtungen wichtig und nutzbar für die Beschäftigung mit den Lamentationen und der Motette des späten 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

(November 1998)

Johannes Ring

MATTHIAS SCHNEIDER: Buxtehudes Choralfantasien. Textdeutung oder „phantastischer Stil“, Kassel: Bärenreiter 1997. X, 218 S., Notenbeisp.

Der Basler Dissertation Schneiders liegt die These zugrunde, dass die Textausdeutung in Dietrich Buxtehudes Bearbeitungsweise einen zentralen Aspekt darstellt, der sich nicht nur in Einzelheiten des kompositorischen Satzes zeigt, etwa in der Anwendung musikalisch-rhetorischer Fragen, sondern alle Ebenen der Komposition erfasst“ (Vorwort, S. VII). Die Arbeit gliedert sich – neben einer Einleitung und einer Zusammenfassung – in vier Kapitel. Im ersten werden als „Voraussetzungen“ die liturgische Praxis der Darbietung von intaviolierten Motetten auf der Orgel, sowie die tastenmusikalischen Gattungen der Fantasie und des Orgelchorals in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts betrachtet. Neben diesen werden in die Choralfantasie „Formen der Ensemble- und freien Orgelmusik“ (darunter versteht Schneider die italienischen Gattungen Kanzone und Ricercar sowie Ostinatostrukturen) integriert. Einer Übersicht über die Quellenlage von Buxtehudes Choralfantasien im zweiten folgt im dritten Kapitel eine analytische Betrachtung von sechs Choralfantasien, die nach dem Kriterium des Vorherrschens von „Modernität“, „lateinischer Vorlage“, „Orgelchoral“, „Tanz“, „Echofantasie“, „Choralmotette, Canzone“ im Sinn modellhafter „formaler Lösungen“ ausgewählt sind. Im fünften Kapitel schließlich wird der „Kontext“ behandelt, den Schneider in vier Aspekten – nämlich in Buxtehudes Beziehungen zu Hamburg, speziell zu Reinken, in der theologischen Debatte um die Orgelmusik in

den 1660er-Jahren, im „liturgischen Ort“ der Choralfantasien und schließlich in der Problematik der Orgelstimmung erblickt.

Die Problematik liegt im Insistieren auf einigen Einschätzungen, die schwer mit historischen Sachverhalten zu begründen sind. 1.) Schneider geht von der These aus, „die Merkmalskonstellation, die Buxtehudes Choralfantasien konstituiert, unterscheidet [...] sich grundsätzlich von derjenigen bei anderen norddeutschen Orgelkomponisten [...] Anstelle einer von *varietas* und Freiheit geprägten Vielfalt in der Anwendung der kompositorischen Mittel tritt bei Buxtehude eine Auswahl der Bearbeitungstechniken, die entweder auf den Choraltext Bezug nimmt oder formale Vorbilder aus der freien Orgel- und Ensemblemusik entlehnt“ (S. 93).

So sehr man der Einschätzung beipflichten mag, dass Buxtehude das Spektrum der formalen Gestaltungen und kompositorischen Mittel gegenüber den Zeitgenossen und Vorgängern beträchtlich erweitert hat (obwohl dies zumindest im Hinblick auf Reinkens *Wasserflüsse-Fantasie*/S. 180 f. durchaus zu relativieren ist), so liefert das analytische Kapitel keineswegs – wie behauptet – die Basis für die ebenso schlichte wie radikale Behauptung: „Während der Choral in den Fantasien vor Buxtehude mit einer Vielfalt kompositorischer Möglichkeiten im Sinne des Fantasiestils bearbeitet wird, bestimmt bei Buxtehude die Choralvorlage selbst die Auswahl der bei der formalen und kompositionstechnischen Realisation zur Anwendung gelangenden Möglichkeiten“ (S. 194). Niemand – auch nicht die als „ältere Literatur“ (ältere Standardwerke wie Pirro, Frotscher und Hedar werden kaum diskutiert, auch nicht im LV aufgeführt) bezeichneten Autoren der 1980er-Jahre – leugnet die Wahrscheinlichkeit eines Bezuges zwischen dem Choral und seiner Gestaltung als Fantasie, wie immer auch dieser beschaffen sein mag. Die Schwierigkeit liegt jedoch in einem methodisch haltbaren, über die persuasive Exegese auf der Grundlage mehr oder weniger nachvollziehbarer subjektiver Deutungen hinausgehenden Ansatz zu einer Analyse der realen Gestaltung dieser Beziehung. So scheint es beispielsweise völlig offen, ob die in den einzelnen Abschnitten verarbeiteten Melodiezeilen – wie Schneider ohne weitere Diskussion annimmt – regel-

mäßig bzw. „offensichtlich“ auf die Worttexte der ersten Strophe zu beziehen sind; für die Kirchengemeinde der Zeit bestand das Lied allem Anschein nach eher aus der Gesamtheit sämtlicher Strophen. Zu untersuchen wäre weiterhin die Strophenstruktur der Texte und deren nachweisbare zeitgenössische Rezeption: Voraussetzung für die Annahme, die Choralfantasien seien am Text der ersten Strophen entlangkomponiert, wäre der poetologische Nachweis dafür, dass die erste Strophe tatsächlich regelmäßig als Zusammenfassung dessen aufzufassen ist, was in den übrigen Strophen „entfaltet“ wird (S. 95). Wie problematisch in dessen eine solche Zuordnung ist, zeigt sich u. a. bereits an der häufigen Nicht-Übereinstimmung der Anzahl von vorhandenen Textstrophen und komponierten Versus in den Versettenreihen. Wirklich innovativ wäre diesbezüglich allenfalls ein interdisziplinärer musikologisch-literarhistorisch-theologisch-historischer Diskurs, den diese Arbeit jedoch nicht zu initiieren vermag.

Zur Stützung der Hypothese, Buxtehude habe ein prinzipiell anderes Verhältnis zur Choralvorlage, speziell zum Text, gehabt als sämtliche Vorgänger und Zeitgenossen, bemüht Schneider die gewagte Konstruktion zweier getrennter „Ebenen“: 1. Die kompositorischen Freiheiten erscheinen demnach „in den Präludien ebenso wie in den Choralfantasien nur auf einer äußeren Ebene der vielteiligen und kontrastreichen Form; auf einer inneren Bedeutungsebene stehen ihnen andere Regulierungsmechanismen gegenüber“ (S. 198). Dass die „Bedeutungsebene“ unter allen Komponisten des 17. Jahrhunderts allein Buxtehude vorbehalten bleiben soll, stellt einen eklatanten Rückfall in die Heroengeschichtsschreibung dar. 2. Aus der Brüchigkeit der ersten Hypothese folgt die der zweiten, die bereits im Untertitel der Arbeit anklingt: die exkludierende Gegenüberstellung von „Textausdeutung“ und „phantastischem Stil“. Maßgeblich für Schneiders Vorstellung vom „Stylus phantasticus“ scheint – trotz der in die Darstellung einbezogenen Passus von Thomas Morley und Athanasius Kirchner – Johann Matthesons im *Capellmeister* entwickelter Begriff zu sein, der jedoch von der Tradition des 17. Jahrhunderts abweicht und von dem neuere Forschungen gezeigt haben, dass er eine erhebliche Verengung,

zugleich aber eine gedankliche Vorwegnahme der „Freien Fantasie“ des 18. Jahrhunderts bedeutet. Der ursprüngliche Begriff, der seinen Ursprung in Gioseffo Zarlinos „*comporre di fantasia*“ zu haben scheint, lässt sich dagegen mit der Einschränkung auf die Choralfantasie anwenden, dass in ihre präexistente Melodik thematisiert wird. Insofern dieser Begriff sein Zentrum in der Idee des thematischen Komponierens als solchem hat und dem Komponisten die freie Verfügung über Material und Form zugesprochen wird, „verstellt“ er keineswegs den Blick auf die „formale Organisation“ (S. 197), sondern er öffnet ihn dafür, dass diese Gattung Möglichkeiten des thematisch-motivischen Verfügens bot, die die überkommenen Cantus-firmus-Techniken entscheidend erweiterten, ja teilweise vergessen ließen. Auf diese Weise wurde innerhalb des gottesdienstlichen Orgelspiels ein explizit dem Ritus zugehöriges Material in großen (oder auch weniger großen) Formen entfaltet und damit zugleich die klanglichen Grenzen des Instruments neu bestimmt.

Damit hängt wiederum zusammen, dass der von Schneider angefochtene Begriff der kompositorischen Autonomie keineswegs eine ausschließliche Angelegenheit des 19. Jahrhunderts ist, sondern sich spätestens seit der Mitte des 16. Jahrhunderts durch die Musik der gesamten europäischen Neuzeit hindurch allmählich entwickelte: Jene Beschreibung des Phantastischen ist nichts anderes als die Formulierung seines frühen Studiums. Keineswegs bildet er einen ausschließenden Gegensatz zu einer engen Verbindung von Verbaltext und Musik, vorausgesetzt, man versteht unter einer solchen nicht ein eindimensionales Entlangkomponieren. „Textausdeutung“ ist beileibe nicht das einzig mögliche Verhältnis, das ein Komponist zu einer verbalen Vorlage einnehmen kann; im Fall der Choralfantasie wie auch anderswo ist vielmehr die jeweils besondere Art entscheidend, in welcher der Komponist die ursprüngliche Reihungsform unter eine zentrale, dem Liedtext entnommene Idee stellte und diese zu einer großformatigen, das Vielfältige zusammenfügenden musikalisch-gestalterischen Einheit fügte. Darin, dass Buxtehude diesbezüglich neue und „unerhörte“ Konzeptionen entwickelte, liegt seine epochale Bedeutung für die Gattung begründet, die aber

mit den übrigen bedeutenden Beiträgen zur Gattungsentwicklung durchaus auf ein und derselben „Ebene“ gesehen werden darf.

(August 1998)

Arnfried Edler

Music in Renaissance Cities and Courts. Studies in Honor of Lewis LOCKWOOD. Edited by Jessie Ann OWENS and Anthony M. CUMMINGS. Michigan: Harmonie Park Press 1997. XXXI, 533 S., Notenbeisp.

Die umfangreiche Festschrift für Lewis Lockwood umfasst 27 Beiträge, die allerdings nicht – wie der Titel vermuten ließe – nur auf das Musikleben in Städten und an Höfen ausgerichtet sind. Der Band enthält vielmehr verschiedenste Aufsätze aus den Spezialgebieten der Autoren. Direkt auf den Titel bezogen ist nur ein Teil der Abhandlungen. Anne Hallmark bringt neue Dokumente bezüglich der Unterstützung Johannes Ciconias durch Francesco Zabarella und George Nugent stellt das Verhältnis von Giovanni Palestrina zum Herzogtum Mantua zusammenfassend dar. Unter feministischem Aspekt steht der Aufsatz von Paula Higgins „Musical ‚Parents‘ and Their ‚Progeny‘: The Discourse of Creative Patriarchy in Early Modern Europe“. Claude V. Palisaca untersucht das wohl bedeutendste Dokument der Kritik an polyphoner Kirchenmusik, Bernardino Cirillos Brief von 1549, den Lockwood für die Ausgabe der *Missa Papae Marcelli* übersetzt hatte. Auf zeremoniale Ereignisse bezogen sind die Aufsätze von Susan Parisi („The Jewish Community and Carnival Entertainment at the Mantuan Court in the Early Baroque“) und Richard Sherr („Ceremonies of Holy Week, Papal Commissions, and Madness [?] in Early Sixteenth-Century Rome“). Selten untersucht wurde bislang die Bedeutung von Käufern und Sammlern von Musikdrucken im 15. und 16. Jahrhundert, die Thema der Abhandlung von Jane A. Bernstein bildet. Jeremy Noble lokalisiert durch Text-Untersuchungen die Aufführung einer Motette Gaspar van Weerbekes in S. Maria della Pace. Jonathan E. Glixon lenkt den Blick auf musikalische Aktivitäten jenseits von Hof und Kathedrale („Music at the Venetian ‚scuole piccole‘ during the Renaissance“). Dem Florentiner Madrigal

zwischen 1540 und 1560 ist der Überblick von James Haar gewidmet. Allan W. Atlas hingegen analysiert ein Lied Dufays für den Malatesta-Hof primär in kompositionstechnischer Hinsicht, um daraus Rückschlüsse auf eine lokale Zuordnung zu ziehen. Joshua Rifkin untersucht die Datierung und politische Bedeutung der *Missa de omnes sancti* des in Ferrara angestellten Maistre Jhan.

Eine Reihe von Aufsätzen behandeln kompositionstechnische Spezialfragen, so Peter Urquhart („Three Sample Problems of Editorial Accidentals in Chansons by Bunoy and Ockeghem“), Anna Maria Busse-Berger („Cut Signs in Fifteenth-Century Musical Practice“), Grame M. Boone („Tonal Color in Dufay“), Anthony Newcomb („Unnotated Accidentals in the Music of the Post-Josquin Generation“), Massimo Ossi („A Sample Problem of Seventeenth-Century ‚Imitatio‘“) und Christopher Reynold („Gesualdo’s Languishing Steps“). Einige Abhandlungen sind Repertoire- und Quellenstudien gewidmet. Anthony M. Cummings detaillierte Analyse der Varianten in den einzelnen Quellen von Josquin Desprez’ Motette *Alma redemptoris mater* zeigt die bedeutende „lectional’ tradition“ (S. 117) dieser Komposition auf. Samuel F. Pogue behandelt einen neu entdeckten Druck von Loyset Piétons *Bußpsalmen*. William F. Prizers Aufsatz enthält ein detailliertes Inventar von Andrea Antico de Montonas Drittem Frottole-Buch (1513), und Honey Meconi beschäftigt sich mit Datierungsproblemen bei Pierre de la Rue.

Nur wenige Aufsätze sind ästhetischen Fragestellungen gewidmet. Amanda Zuckerman Wesner betrachtet die Chansons von Loyset Compère unter dem Aspekt des ästhetischen Wandels in der Chanson um 1500. Mit der Unterstützung von Dufays Stil während seiner zweiten Periode in Cambrai (ca. 1439–1450) liefert Alejandro Enrique Planchart einen weiteren wertvollen Beitrag seiner Studien über Dufays Biographie und Werk. Die Rolle der Chanson von Josquin Desprez für den Wandel um 1500 als „Generic Paradigms“ wird von Lawrence F. Bernstein unter neuen Aspekten diskutiert. Der methodisch orientierte Aufsatz von Jessie Ann Owens reflektiert Historiographie und Rezeption ebenfalls am Beispiel Josquins.

Bedauerlicherweise gibt es nur einen ikono-

graphisch ausgerichteten Beitrag, H. Colin Slims „Multiple Images of Bartolommeo Veneto’s Lute-Playing Woman (1520)“, der die Lautentabulaturen der verschiedenen diesbezüglichen Gemälde entziffert und untersucht.

Der Band enthält viele neue Forschungsergebnisse zu einzelnen Gebieten der Musikgeschichte des 15. bis 17. Jahrhunderts. In der Renaissance-Forschung fehlen inzwischen bereits wieder historiographische Darstellungen, welche die „case-studies“ des letzten Jahrzehnts übergreifend zusammenfassen.

(Oktober 1999) Elisabeth Schmierer

„Geist=reicher“ *Gesang. Halle und das pietistische Lied*. Hrsg. von Gudrun BUSCH und Wolfgang MIERSEMANN. Tübingen: Verlag der Franckeschen Stiftungen Halle im Max Niemeyer Verlag 1997. 341 S., Abb. (=Hallesche Forschungen. Band 3.)

Die Frage nach dem Verhältnis von Pietismus und Musik gehört seit langer Zeit zu den Desideraten der Musikhistoriographie, in der einschlägige Untersuchungen nur punktuell zu verzeichnen sind. Die weitgehende Fixierung auf das Problemfeld Bach hat sich überdies als keineswegs glückliche Einschränkung erwiesen, da Bachs Verbindung zum Pietismus so lange vage bleibt, so lange Form und Funktion einer pietistischen Musikkonzeption weitgehend ungeklärt sind. Die Frage, wie eine solche beschaffen war, ja ob es sie überhaupt gab, muss zunächst unausweichlich zum Kirchenlied führen, jenem genuinen Medium einer neuen Frömmigkeitshaltung, das kaum zufällig, und zwar auch im Hinblick auf die Musik, heftigen Attacken aus dem orthodoxen Luthertum ausgesetzt war. Dass damit in gleichem Umfang literarhistorische Probleme berührt sind, ist offenkundig, allemal – glaubt man der Einleitung des anzuzeigenden Buches – die Lieddichtung auch in der germanistischen Forschung nur eine untergeordnete Rolle zu spielen scheint.

Insofern beschreitet der Band über das pietistische Lied, Bericht einer 1994 in den Franckeschen Stiftungen durchgeführten Tagung, musikwissenschaftliche, offenbar aber gleichzeitig auch literarhistorische Terra incognita. Im Blick auf das poetisch-musikalische Ganze, als das die Pietisten selbst ihre mit

beträchtlichem Sendungsbewusstsein ausgestatteten Lieder verstanden haben, ist eine tatsächliche und weitreichende Interdisziplinarität die einzige Möglichkeit, der nach wie vor erheblichen Aporien des Gegenstandes Herr zu werden. Dass dabei das Defizitäre der seit den Anstößen der 1960er-Jahre weitgehend stagnierten Forschungslage in der letzten Zeit allenthalben empfunden worden ist, erweist sich nicht nur an dem grundlegenden, in dieser Hinsicht konkurrenzlosen Band der Lyrikgeschichte von Hans-Georg Kemper (1991), sondern auch an drei neueren hymnologiegeschichtlichen Dissertationen. Deren Entstehungsorte (Michigan, Odense und Helsinki) belegen gleichzeitig ein eigentümliches Desinteresse der deutschsprachigen Forschung, die hier, wie so oft, unter den Wirkungen des eisernen Vorhangs gelitten hat. So war die hallesche Tagung ein bedeutsamer Schritt in ein immer noch unbestelltes Gelände, und die Anbindung an die Franckeschen Stiftungen vermag dabei eine längerfristige Perspektive aufzuzeigen. Gleichzeitig war sie ein Ort des Dialogs von allen einschlägig Forschenden der verschiedenen Fächer, so dass dem Resultat als rundum geglücktem interdisziplinärem Gespräch jene Fortsetzung zu wünschen ist, die in der Einleitung des Tagungsberichts bereits avisiert wird.

Die Tatsache, dass das pietistische Lied ein Grenzgebiet darstellt zwischen Theologie-, Literatur- und Musikwissenschaft, hat auch dazu geführt, dessen musikhistorische Bedeutung relativ gering zu veranschlagen. Doch der Vorgang, dass man dem gedichteten, vertonten Wort um und nach 1700 die Selbstverständigung eines frommen Konventikels zuge-
traut hat, besagt etwas von der Tragweite des Problems: Es ging eben immer auch um die Wirkungen von Musik und damit einen zentralen Aspekt der musikästhetischen Diskussion der ersten Jahrhunderthälfte. Um so verblüffter ist man bei der Lektüre des Bandes, wie intensiv über diesen Aspekt diskutiert und nachgedacht worden ist. Im Mittelpunkt steht dabei Johann Anastasius Freylinghausens *Geist = reiches Gesang = Buch* von 1704, dessen verzwickte Editions-geschichte etwas über die breite Rezeption aussagt. Der einen Forschungsauftritt liefernden Einleitung der Herausgeber gemäß, das Lied als „Medium angestrebter Spiritualität“ zu begreifen (S. 4), steht Freylinghausen im

Zentrum der durchweg materialreichen Beiträge.

Gleichsam die Vorgeschichte von Freylinghausens Projekt und die Entwicklung Halles zu einem Zentrum der pietistischen Liedkultur ist Gegenstand der umfangreichen Studie von Wolfgang Miersemann, dessen weiträumiges Profil auch mit zahlreichen Trouvaillen aufwartet, etwa der streitbaren Schrift *Von der Musica* des Greifswalder Theologen Conrad Tiburtius Rango von 1694. In gleicher Weise das Vorfeld berührt die von Friedrich de Boor vorgenommene Auswertung eines Berichts von Johann Baptist Crophius über Anna Maria Schuchart, deren ekstatischer Gesang 1692 als ebenso ideale wie provokante Verkörperung einer neuen Frömmigkeitshaltung galt.

Dem Umfeld von Freylinghausens Gesangbuch widmen sich die Beiträge von Dieter Merzbacher, der den Liedern des Wolfenbütteler Advokaten Gottfried Wilhelm Sacer nachspürt, Christian Bunnars, der die aufschlussreiche Rolle der Texte Paul Gerhardts (samt ihren Melodien) im Gesangbuch von 1704 untersucht und dabei eine ganze Reihe weiterführender Perspektiven eröffnet, sowie der drei durch ihre Dissertationen einschlägig ausgewiesenen Hymnologen: Steffen Arndal erläutert an Hand eines Blicks auf Christian Friedrich Richter die konzeptionelle Dichte des Wortspiels ‚Geist-reich‘, Suvi-Päivi Koski konzentriert sich auf die theologischen Implikationen Freylinghausens, und Dianne Marie McMullen versucht sich an einer dringend notwendigen analytischen Konkretisierung der Liedgestalten selbst. Gerade hier wird eine komplexe Intentionalität erkennbar, wenngleich in diesem Bereich noch viele Fragen offen sind.

Vier Beiträger befassen sich mit dem durch Halle angeregten oder doch mit ihm in Verbindung stehenden Kirchenlied. Aus literaturhistorischer Perspektive beleuchtet Thomas Althaus Gottfried Arnold, Zintzendorf und Tersteegen, während Hans-Georg Kemper die Freundschaftlichen Lieder von Pyra und Lange als Erfüllung und Negation pietistischer Vorstellungen poetisch-frommer Selbstvergewisserung gleichermaßen begreift. Gudrun Busch hat im *Wernigerödischen Gesangbuch* von 1767 ein gänzlich vergessenes, aber höchst bemerkenswertes und mit vielen Musikern direkt

vermitteltes Zeugnis pietistischer Liedkultur der zweiten Jahrhunderthälfte entdeckt. Der 1724 vom Naumburger Oberpfarrer Johann Martin Schamelius herausgebrachte *Lieder-Commentarius* steht im Mittelpunkt des Portraits von Andreas Lindner, während Ada Kadelbach den bisher weitgehend unterlassenen Blick in die Neue Welt am Beispiel Heinrich Melchior Mühlenbergs nachholt.

Das sorgfältig edierte, redaktionell vorbildlich betreute und mit zahlreichen erhellenden Abbildungen ausgestattete Buch markiert zweitels eine Akzentverlagerung in der Pietismusforschung. Als Ergebnis, nicht als Voraussetzung eines solchen neuen Zugangs könnte sich, aus der Perspektive der Musikwissenschaft, eine genauere Einschätzung der Rolle ergeben, die das pietistische Lied und damit eine pietistische Musikkonzeption für Komponisten wie Händel, Telemann oder C. Ph. E. Bach gespielt hat.

[Januar 1998]

Laurenz Lütteken

Aufführungs- und Bearbeitungspraxis der Werke Palestrinas vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Hrsg. von Friedrich Wilhelm RIEDEL. Sinzig: Studio 1997. 166 S., Notenbeisp. (Kirchenmusikalische Studien. Band 3.)

Palestrina ist ein Mythos, sein Œuvre nicht selten Projektionsfläche kirchenmusikalischer Ideen, die je aktuell variierten. Dass man dabei ein „Programm Palestrina“ kultivierte und sich um eine authentische Fassung seiner Werke – editorisch wie aufführungspraktisch – kaum je ernsthaft bemühte, ist eine Einstellung nicht nur vergangener Zeiten. Bis heute fehlt eine historisch-kritische Ausgabe seiner Werke; nicht einmal der Werkbestand selbst ist aufgrund anonymer Überlieferung, eines leicht zu imitierenden Personalstils, schließlich einer problematischen Veröffentlichungsstrategie von Palestrina und seinen Nachkommen gesichert. Ein unübersehbares Terrain also, zu dessen Erschließung der vorliegende Band – der Bericht über ein Symposium der Fachgruppe Kirchenmusik der Gesellschaft für Musikforschung – mit einigen Fallstudien wertvolle Ansätze liefert, indem zunächst die Probleme umrissen werden: In Bezug auf die Praxis der Intavolierung des 16. und frühen 17. Jahrhun-

derts (Manfred Schuler) die Nichtbeachtung einzelner (wirklich authentischer?) Werke innerhalb der Wirkungsgeschichte aufgrund fehlender Autorzuweisung, vielleicht allerdings lediglich mangels einer kaum schon entwickelten Stilkritik (Bernhard Janz) oder die Nutzung von Kompositionen Palestrinas zur Vertonung neuer liturgischer Formulare (Peter Ackermann).

Sehr erhellend nicht zuletzt hinsichtlich Johann Sebastian Bachs Fassung der *Missa sine nomine* dann der Blick auf die Bearbeitungspraxis von Palestrinas Werken am konvertierten sächsischen Hof im frühen 18. Jahrhundert (Wolfgang Horn), unter starker Betonung der Funktion Jan Dismas Zelenkas als eines Vermittlers katholischer Kirchenmusiktraditionen; eine weitere Facette der Rezeptionsgeschichte, vielleicht aber auch nur eine Kuriosität, dann eine kurze Beschreibung der monodischen Version von Palestrinas Hohe Lied-Motetten durch Maximilian Stadler in Göttweig (Friedrich Wilhelm Riedel).

Die nicht selten widersprüchliche Haltung im musikpraktischen Umgang mit Palestrinas Werk im 19. Jahrhundert spiegelt der gehaltvolle Beitrag von Winfried Kirsch. Dass eher eine „kirchliche“ Einstellung gegenüber der Musik Palestrinas gefordert wurde als dass sich in den durch Vortragsanweisungen, aber auch erhebliche Eingriffe in die kompositorische Substanz mitunter geradezu entstellten Ausgaben eine konsistente Haltung erkennen ließe, unterstreichen Martina Janitzek und Wolfgang Hoffmann beispielhaft durch ihre Dokumentation einiger Editionen sowie der lokalen Tradition in Trier.

Hier freilich wäre die Einbeziehung weiterer Zentren der Palestrina-Pflege des 19. Jahrhunderts wünschenswert gewesen, etwa Paris (Choron), Wien (auch hinsichtlich der Diskussion um Akzidentien: Kiesewetter) und insbesondere Berlin, wo die Bemühungen um eine Verwendung von Palestrinas Kompositionen im protestantischen Hofgottesdienst zu deutschen Textierungen führten und bereits im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts Überlegungen zu einer Gesamtausgabe keimen ließen, deren Vorgeschichte Klaus Fischer nur unzulänglich referiert. Umso nachdrücklicher allerdings ist sein Plädoyer für eine erste (!) historisch-kritische Ausgabe der Werke Palestrinas zu unter-

streichen: Um jene Patina ablösen zu können, die das Werk des römischen Kapellmeisters umgibt. Ob dies freilich nur mit konventionellen musikwissenschaftlichen Methoden gelingen kann, steht dahin.

(August 1998)

Michael Heinemann

Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs. Kolloquium veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock 11.–13. September 1990. Hrsg. Von Karl HELLER und Hans-Joachim SCHULZE. Köln: Studio 1995. VII, 370 S., Notenbeisp.

KONRAD KÜSTER: *Der junge Bach. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1996. 240 S.*

Mit den hier zu besprechenden beiden Publikationen, dem aus einem Rostocker Kolloquium hervorgegangenen werkbezogenen Sammelband und der auf das Biographische konzentrierten Monographie von Konrad Küster, sind in kurzem Abstand zwei Bücher erschienen, die sich zu einem neuen Gesamtüberblick von Bachs Leben und Werk bis in die Weimarer Periode summieren.

Der Bericht über das Rostocker Kolloquium wird von einem Beitrag seines Initiators Karl Heller eröffnet („Bachs frühes Schaffen als Problem der Forschung“). Der Autor reflektiert darin über die Eingrenzung des Frühwerks (sein Vorschlag: bis ca. 1713/14), gibt einen Überblick über die dem Frühwerk zuzurechnenden Werke und lässt die Methoden und Ergebnisse der bisherigen Forschungen Revue passieren.

Eine solche einleitende Bestandsaufnahme ist um so wichtiger, als sich die folgenden Einzelbeiträge in sehr unterschiedlicher Weise dem Thema widmen. Großen Raum nehmen – der rezeptiven Haltung des jungen Bach durchaus angemessen – die Erörterungen über die maßgeblichen Einflüsse ein. Christoph Wolff beleuchtet das Thema von den Persönlichkeiten der Organisten Pachelbel und Buxtehude her; Kerala Snyder geht speziell der vokalen Komponente nach, die sich mit Bachs Besuch in Lübeck 1705/06 verbinden lässt; Michael Talbot weist die *Klavierfuge C-Dur* BWV 946 als Komposition über ein Thema von Tommaso Albinoni aus; Robert Hill stellt den Eingangs-

teil der *Tocatta G-Dur* BWV 916 als Dokument der Giuseppe Torelli-Rezeption dar; Klaus Hofmann beschäftigt sich mit dem Bearbeitungsverfahren in den Weimarer Concerti nach Antonio Vivaldis *Estro armonico*; Wolfram Steude fragt nach den Einflüssen des „galanten Motettenstils“ seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert in Bachs Frühwerk; Friedhelm Krummacher befragt die Choraltropierung in Bachs Mühlhäuser und Weimarer Vokalwerk auf ihre Verwurzelung in Traditionen des 17. Jahrhunderts; Andreas Glöckner geht der Frage nach, welche Rolle die *Markus-Passion* von Reinhard Keiser für Bachs frühes Vokalwerk gespielt hat.

Eine weitere Gruppe von Beiträgen ist einzelnen Werken und Werkgruppen gewidmet. Hans-Joachim Schulze untersucht die Handhabung der Chromatik in den frühen Tastenwerken, Arnfried Edler das Verhältnis von Thematik und Figuration in der Tastenmusik; Gerd Rienäcker beschäftigt sich mit der Umarbeitung des *Präludiums a-Moll* BWV 543, Karl Heller mit der „Erselius“-Klavierfuge BWV 955, die er als ein genuines Bach-Werk erweisen kann; Michael Märker untersucht das Verhältnis zwischen dem Basso continuo und den anderen Bassstimmen in den frühen Kantaten, Armin Schneiderheinze überrascht mit einer Umdatierung der Kantate BWV 4, und Hans Größ legt Bemerkungen zur Aufführungspraxis des *Actus tragicus* BWV 106 vor.

In den beiden am Ende stehenden Beiträgen von Yoshitake Kobayashi und Jean-Claude Zehnder geht es um Fragen der Werkchronologie. Kobayashi gelangt durch die Prüfung der Schriftentwicklung von Bach und zwei seiner Weimarer Kopisten zu einigen Präzisierungen bzw. Modifizierungen der bisherigen Annahmen zur Chronologie der Weimarer Werke: Danach ist die Weimarer Aufführung von Keisers *Markus-Passion* auf spätestens 1712 zu datieren und ging auf jeden Fall der *Jagd-Kantate* BWV 208 voran. Die Kantate *Mein Herze schwimmt im Blut* BWV 199 entstand 1713 und erlebte 1714 eine Wiederaufführung; in dieses Jahr gehört auch die Weihnachtskantate *Christen, ätzet diesen Tag* BWV 63. – Jean-Claude Zehnders Interesse gilt den Tastenwerken; seine Methode ist die der Verbindung von quellenkundlichen mit stilistischen Argumenten sowie das Nebeneinander von Vokal-

und Instrumentalwerken – ein Verfahren, das auch Zehnders Aufsätzen in den *Bach-Jahrbüchern* 1988 und 1991 (und später im Dortmunder Symposiumsbericht 1996, Druck Witten 1997) zugrunde liegt. Das Ergebnis ist eine Chronologie der Tastenwerke zwischen 1707/08 und 1714 von imponierender Detailliertheit. Sie ist hypothetisch und stellt sicherlich nicht das letzte Wort dar, aber sie ist eingehend begründet und lädt damit zur Überprüfung und zur weiteren Diskussion ein.

Viele wichtige Einzelaspekte kommen in den Diskussionen zur Sprache. Ihre Wiedergabe ist deshalb verdienstvoll, obwohl man sich fragen kann, ob es überall der volle Wortlaut – bis hin zum Dictum „Ja, eben“ (S. 68) – hätte sein müssen.

Konrad Küsters Thema ist die Biographie des jungen Bach, ohne dass Erwägungen zum Schaffen ganz ausgeschlossen bleiben. Eingehend beschäftigt sich der Autor mit der Familie Bach und ihrer Einbettung in die dynastischen Verhältnisse in Thüringen und versucht, die Strukturen zu erkennen, die der Ausbreitung und dem beruflichen Erfolg der Sippenmitglieder zugrunde liegen. (Der auf S. 32 zu lesende Vergleich mit einer „international operierenden Bande“ tut wohl – auch mit dem einschränkenden Zusatz „auf keinem kriminellen Fundament“ – in puncto verbaler Aktualisierung etwas zu viel des Guten.) Für die Weimarer Zeit ist es Küster gelungen, neue Dokumente beizubringen. Es handelt sich um die Korrespondenz des Weimarer Herzogs Wilhelm Ernst mit der „fürstlichen Kammer“, also seiner Finanzbehörde. Diese Quellen reichen von der Besoldungsanordnung des Herzogs bei Bachs Dienstantritt 1708 bis zur Neuordnung der personellen Verhältnisse in der Hofmusik Anfang 1718, also nach Bachs Weggang. Dieses Dokument stellt klar, dass erst nach Bachs Weggang nach Köthen über die Nachfolge im Hofkapellmeisteramt entschieden wurde, sodass, entgegen früheren Annahmen, die Bevorzugung des jüngeren Drese nicht mehr als Veranlassung für Bach zum Weggang nach Weimar betrachtet werden kann.

Daneben geht Küster auch den Fragen nach, die sich mit den seit langem bekannten Dokumenten verbinden. Die erneuten Bemühungen des Verfassers, die Fakten und Hintergründe zu eruieren, führen manchmal zu überraschen-

den Ergebnissen, die sicherlich noch weiterer Diskussion bedürfen.

Um zu erklären, warum der laut Nekrolog mit einer „ungewöhnlich schönen Sopranstimme“ ausgestattete Knabe in den Lüneburger Mettenchor aufgenommen wurde, obwohl im Sopran eigentlich keine Stellen vakant waren, nimmt Küster an, der fünfzehnjährige Bach habe, als er den Weg nach Lüneburg antrat, in Wirklichkeit bereits die Mutation zum Bassisten hinter sich gehabt. Dieses Verfahren scheint methodisch nicht ganz unproblematisch zu sein. Denn man müsste annehmen, dass Bach (auf dessen Erzählung der Nekrolog in diesem Punkt ja zurückgehen muss), sich hier falsch erinnert hätte, obwohl er seine Sopranstimme ausdrücklich mit seinem Eintritt in den Lüneburger Mettenchor in Verbindung bringt. Könnten hier nicht Umstände maßgeblich gewesen sein, die wir nicht kennen?

An einigen Stellen versucht Küster, den Lebensstationen Werke bzw. Werkgruppen zuzuordnen: Die *Neumeister-Choräle* betrachtet er als Arbeiten der Ohrdruffer Zeit, die Reincken-Bearbeitungen datiert er nach Lüneburg. Das Fehlen von musikalischen Quellen aus so früher Zeit macht solche Hypothesen schwer begründbar; im Falle der Klavierstücke nach Reincken erscheinen sie angesichts der ausgereifen Kompositionstechnik (besonders in den Fugen BWV 966/2 und BWV 954) als eher unwahrscheinlich.

Über die Ausstattung des Buches durch den Verlag könnte man nur Gutes sagen, wäre nicht das Auffinden der kapitelweise durchgezählten und an den Schluss gestellten Anmerkungen so mühevoll. Wer eine Anmerkung sucht, hat zunächst das Inhaltsverzeichnis aufzuschlagen, um festzustellen, zu welchem Kapitel die jeweilige Seite des laufenden Textes gehört. Danach kann man sich im Anmerkungsstück blättern auf die Suche begeben – eine geradezu mutwillig anmutende, im Effekt jedoch höchst ärgerliche Erschwerung der Lektüre. Hier scheinen im Verlagslektorat Textgattungen verwechselt worden zu sein.

(Februar 2000)

Werner Breig

MARITA FULLGRAF: *Rettungsversuche einer Oper: Die musikdramaturgischen Bearbeitungen der „Euryanthe“ von Carl Maria von Weber*. Saarbrücken: Pfau-Verlag 1997. 283 S., Abb., Notenbeisp.

Although Weber's *Euryanthe* occupies a special place in the history of the nineteenth-century German opera, it has never been a particularly popular work, and by the end of the nineteenth century it had virtually disappeared from theaters. For the most part the blame for audience indifference to the opera has been ascribed to undeniable dramaturgical and linguistic problems of Helmina von Chezy's libretto (a point of view that admittedly overlooks musical features that also alienated nineteenth-century audiences and critics). Convinced of the unperformability of the original version, devotees of the opera have repeatedly sought to restore the work to the repertory by revising its text to a greater or lesser degree, in the belief that a "corrected" libretto would allow Weber's "schönste, reichste und meisterlichste Musik" (Richard Wagner) once again to live in the theater.

The present study, a published version of the author's 1994 dissertation for the University of the Saarland, presents a detailed description of attempts to rescue *Euryanthe* for the stage. Largely avoiding the theoretical implications of the material for issues like *Werktreue* and changes in Weber reception in the nineteenth and twentieth centuries, the investigation focuses on the documentation and dramaturgical evaluation of the different adaptations of the opera. An explicit goal in this is to provide material and ideas that might stimulate future experiments in producing or revising the opera (p. 12).

The first two chapters furnish useful background to the main study. In Chapter 1 Fullgraf presents a summary of Weber's aesthetics as they pertain to his conception of *Euryanthe*, focusing on the concepts of "wholeness" and "truth" that recur in his own writings in reference both to the composition and performance of opera. The central claim, one that needs to be developed at greater length than is the case here, is that Weber's particular ethos is informed by a "romantische Realität" (p. 23) that sets him apart from many of his contemporaries – whereby it is somewhat prob-

lematic that the author turns to the arch-Romantic E. T. A. Hoffmann to supplement Weber's comments – and that has been particularly underappreciated by the more purely realistic tastes of the twentieth century. Chapter 2 focuses on the much-maligned original libretto, offering a summary of its genesis that rightly emphasizes Weber's responsibility for much of the content and structure of the text and an evaluation of the key dramaturgical problems, almost all of which were already singled out by early reviewers of the opera.

With Chapter 3 Fullgraf briefly addresses the history of adaptation in the nineteenth century. Here the performance history in German theaters is characterized by efforts to shorten the playing time with cuts, beginning with those by Weber himself. On Fullgraf's view such abbreviations and deletions do little to improve the dramatic flow of the opera and in some cases even cause greater confusion at difficult points of the plot. Fullgraf misses an important opportunity for comparative study of French and German operatic cultures, however, with her decision not to discuss the *Euryanthe* performed in 1831 at the Paris Opéra, on the grounds that foreign adaptations did not attempt to respect Weber's aesthetics and intentions in the opera.

But after reading Chapter 4, the focal point of the investigation (pp. 109–250), one has difficulty agreeing with the author's thesis that the adaptations of the twentieth century have been faithful to Weber's intentions and the spirit of the opera. Here Fullgraf describes in great detail a dozen adaptations (some staged, others offered only as proposals for revision) ranging from Gustav Mahler's version of 1904 for Vienna to the 1986 adaptation by Manfred Haedler for Berlin. With the exception of Hans Joachim Moser's *Die sieben Raben* (1912), which adapted the music to an entirely different story, the revised versions for the most part repeatedly address the same problems, e. g.: the ghost story's obscure relevance to the main plot; *Euryanthe*'s failure to defend herself against the charge of infidelity; the inhumane severity with which Adolar plans to punish *Euryanthe*; the potentially comical attack of a giant snake; the King's seemingly unmotivated willingness to believe in *Euryanthe*'s innocence; and her "Scheintod" and revival. The various textual

revisions impinge upon the original musical structure of the work to a greater or lesser degree, ranging from cuts within pieces and the elimination of entire pieces to the displacement of pieces to new positions in the opera, the composition of new recitatives and transitions, and the construction of entirely new scenes that draw upon Weber's music. Fullgraf discerns no overriding trends ("Zeittendenzen") in the solutions that are offered, although it is not too difficult to see on the one hand the influence of post-Wagnerian dramaturgy on some of the experiments (e. g., the elimination of word repetitions, the avoidance of complete cadences at the ends of pieces, the visual differentiation between Euryanthe and Eglantine comparable to that between Elsa and Ortrud) and on the other the desire to impose twentieth-century standards of realism and plausibility on a work rooted in romance and early-nineteenth-century sensibilities. What she does ascertain is that few of the adaptations offer any real improvement over the original libretto, a conclusion that seems warranted by the fact that none of the adaptations has been able to generate any sustained popular enthusiasm for the work. In contrast, her positive assessment of Wolfgang Quetes's staging in Nürnberg in the early 1990s, which followed the original version with only minor cuts, suggests that, given a production that frees itself from received ideas about the alleged unperformability of the opera and instead approaches the work with real sympathy for Weber's conception and an understanding of his music, the original version of *Euryanthe* can be a compelling theatrical experience.

(August 1998)

Michael C. Tusa

ANNETTE MAURER: Thematisches Verzeichnis der klavierbegleiteten Sololieder Fanny Hensels. Kassel: Furore 1997, 230 S., Notenbeisp., Abb.

Das thematische Verzeichnis der klavierbegleiteten Sololieder Fanny Hensels erschien rechtzeitig zum Gedenkjahr 1997, das anlässlich des 150. Todestages der Komponistin begangen wurde. Annette Maurer hat hier erstmals die bisher bekannten 249 Lieder Fanny Hensels zusammengetragen, die vornehmlich

im Mendelssohn-Archiv und in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, aber auch in der Bodleian Library, Oxford, dem Goethe-Museum und Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf, sowie an wenigen anderen Fundstellen nachweisbar sind. In ihrer Einleitung gibt Maurer einige erste Hinweise zu stilistischen Entwicklungen der klavierbegleiteten Sololieder Hensels sowie zu Tendenzen im Textauswahlverhalten der Komponistin. Auffallend ist dabei die starke Konzentration auf die Lyrik Goethes, die Grundlage von über 30 Liedern bildet. In einem zweiten Kapitel legt die Autorin ausführlich die Quellen- und Editionsfrage dar und macht deutlich, dass möglicherweise noch mit weiteren Funden von Autographen und Abschriften Hensels zu rechnen ist.

Den zweiten Teil des Bandes bildet das eigentliche Verzeichnis, in dem die Lieder alphabetisch nach Titeln oder Textanfängen geordnet sind. Jeder Eintrag verzeichnet zugleich die textlichen und musikalischen Incipits in Notenbeispielen, die jeweiligen Entstehungsdaten der Vertonungen, Textdichter, Autographenbezeichnung mit Fundort, gegebenenfalls die entsprechende(n) Ausgabe(n) sowie Bemerkungen zu den jeweiligen Entstehungsbedingungen (etwa zu Besonderheiten der Autographen, zum Dichter bzw. Dichterin, zur Widmung oder zu Bezügen in der Korrespondenz Hensels etc.). Ein Register am Ende des Verzeichnisses erlaubt den Zugriff auf die Lieder über die Namen der Dichterinnen und Dichter, wobei schnell zu überschauen ist, wie oft, wann und in welcher Auswahl Gedichte der- oder desjenigen vertont worden sind; weiterhin zeigt ein chronologisches Register, welche Phasen in Hensels Leben ausgesprochene „Liedphasen“ waren und wann sie sich auf andere Dinge konzentrierte. Schließlich finden sich zu neun ausgewählten Liedern Abbildungen der Schmuckautographen, die Hensels Mann, der Maler Wilhelm Hensel, mit Zeichnungen verziert hat. Sie werfen ein kleines Schlaglicht auf das gestalterische Zusammenwirken des Ehepaars Hensel.

Somit ist für die große Menge an Liedautographen, Abschriften, Albumblätter und Drucke ein Gesamtüberblick gegeben, der sowohl für die weitere stilkritische Forschung als auch für den musikalisch-praktischen Ge-

brauch hilfreich und unerlässlich ist. Wünschenswert wäre ein Gesamtverzeichnis der Kompositionen Fanny Hensels in gleicher Gründlichkeit.

(November 1998)

Gisela A. Müller

NORBERT BRENDT: Die Klaviersuite zwischen 1850 und 1925. Kassel: Gustav Bosse Verlag 1997. 547 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung, Band 197.)

Die Kölner Dissertation von 1996 stellt den Versuch dar, ein schwer überschaubares Gebiet zu erschließen. Der Terminus „Suite“ wurde vor allem seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in sämtlichen Bereichen der Instrumentalmusik mit rasch zunehmender Häufigkeit verwendet. Einen Begriff von der Quantität des Auftretens der Bezeichnung geben zum einen ein 137 Seiten umfassendes Verzeichnis der untersuchten Werk (leider ohne Verweise auf die Seiten der Besprechung in der Arbeit), zum anderen die beiden ersten, allein 80 Seiten beanspruchenden Kapitel, in denen die allgemeine Geschichte der Suite und ihrer Wiederentdeckung im 19. Jahrhundert dargestellt wird. Diese Überblicke sind sehr hilfreich, wobei sich die Benutzerfreundlichkeit des zweiten Kapitels möglicherweise dadurch erhöhen ließe, wenn es ebenfalls in Katalogform angelegt wäre.

Bei den allein auf dem Geißet der Klaviermusik aufgefundenen über neunhundert Werken handelt es sich nur zu einem relativ geringen Teil um bewusste Anknüpfungen an die ein Jahrhundert zuvor ausgelaufene Tradition der Suite für Cembalo/Clavecin. Bei seinem Versuch, eine Typologie der Klaviersuite zwischen 1850 und 1925 zu begründen, gelangt Brendt zu nicht weniger als neunundzwanzig Ausprägungen, die von „Werken nach dem Vorbild der deutschen Klaviersuite“ des 17. und 18. Jahrhunderts bis zu „Zusammenstellungen von ... Charakterstücken“ reichen, wobei zwischen solchen mit und ohne einheitsstiftenden Momenten unterschieden wird. Die Kriterien der Anordnung sind dabei schwer nachvollziehbar: So werden beispielsweise im Kapitel 9.2. unter dem Titel „Folgen von Stücken mit experimenteller stilistischer Ausrichtung“ Klaviersuiten von (in dieser Reihenfolge) Ernst Krenek (1924), Samuel Feinberg (1925),

Filip Lazar (1925), Pál Kadoza (1921/23), Alexander Tansman (1919), Alois Hába (1922, 1923, 1925) und Karel Hába (1920, 1925) zusammengefasst, während die zentralen „Experimentalsuiten“ dieser Jahre in völlig anderen Kontexten erscheinen: Arnold Schönbergs op. 25 figuriert in Kapitel 3.3. unter „Freien Zusammenstellungen überwiegend spätbarocker Tänze“ zusammen mit Edvard Grieg, George Enescu, Paul Juon, Claude Debussys *Suite begamasque*, Gustave Samazeuilh, Walter Niemann, Albert Roussel und Erwin Schulhoffs 2. *Suite*, Hindemiths *Suite 1922* im Kapitel 4.4. unter „Suiten aus Tänzen des 20. Jahrhunderts“ allein mit Schulhoffs im gleichen Jahr entstandener *Partita*. Auch verschiedene Suiten anderer Komponisten verteilen sich auf ganz unterschiedliche Kapitel: So finden sich Debussys andere Suiten unter 5.2. im Zusammenhang mit „Suiten mit unterschiedlichen Tanzarten in bunter Reihenfolge“ (*Petite Suite*) bzw. unter 8.4. „Die programmatisch gebundene Suite – Lockere Zusammenstellungen ohne verbindende programmatische Ausrichtung“ (*Children's Corner*). Die beiden bedeutendsten – *Pour le piano* und *Estampes* – dagegen fallen aus dem Rahmen der Betrachtung, weil „nur die Werke Berücksichtigung finden, die ausdrücklich vom Autor als Suiten bezeichnet worden sind“ (Vorwort). Dies freilich erweist sich als Folge der Darstellungsmethode: Einzig aus quantitativen Erwägungen entscheidet die Tatsache der Bezeichnung oder Nichtbezeichnung im Titel über die Einbeziehung der Werke, auch wenn der Sache nach Gleichartiges oder Vergleichbares vorliegt.

Die dergestalt gruppierten Klaviersuiten werden einzeln nacheinander knapp und übersichtlich beschrieben. Eine Reflexion über die Gesamtproblematik fehlt im Ansatz, obwohl die Arbeit – laut Vorwort – einen „ersten Schritt zur Erforschung der Gattung“ leisten soll: Eher austauschbar werden Begriffe wie „Gattung“ (33, 50 u. ö.), „Formbezeichnung“ (16, 46 u. ö.), „Gattung ... als Kompositionsform“ (66), „Mischungen der beiden großen Formen Sonate und Suite“ (236), „Suitenart“ (340) usw. verwendet. Die Konzentration auf (häufig vage) Merkmale der musikalischen Gestaltung suggeriert eine Orientierung der Komponisten an präexistenten (meistenteils jedoch von Musikhistorikern im Nachhinein aufge-

stellten) Modellen, die – auch wenn die historische Einstellung von Komponisten des 19. und frühen 20. Jahrhunderts als Motivation nicht zu unterschätzen ist – nur in relativ wenigen Fällen intendiert sein dürfte.

Was bleibt, ist trotz allem nicht wenig: ein Schneisen Schlag durch ein schwer begehbares Gelände, der allein als Überblick und Materialpräsentation die Vielschichtigkeit der Problematik erstmals bewusst macht.

(Januar 1999) Arnfried Edler

WALTER SALMEN: *Der Tanzmeister. Geschichte und Profile eines Berufes vom 14. bis zum 19. Jahrhundert. Mit einem Anhang „Der Tanzmeister in der Literatur“*. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 1997. 319 S., Abb. (*Terpsichore. Tanzhistorische Studien. Band 1.*)

Als profunder Kenner ikonographischer Quellen von musik- und tanzhistorischer Relevanz ist Walter Salmen in Fachkreisen längst bekannt, seine diversen Studien über soziokulturelle Gegebenheiten abendländischer Musik- und Tanzpflege bestechen immer wieder durch einen enormen (nicht nur ikonographischen) Materialfundus, den er seinen Untersuchungen zugrundelegt und hierbei durch chronologische, geographische oder „funktionelle“ Kriterien sinnstiftende Zusammenhänge schafft. Neben Publikationen zum Musik- und/oder Tanzleben einzelner Epochen bzw. Jahrhunderte bemühte sich Salmen mehrfach um die Rekonstruktion eines übergreifend (keineswegs ungefährlich) weitgespannten Bogens, wie seine jüngst – quasi im Duett – vorgelegten Abhandlungen über den „Beruf: Musiker“ (Kassel 1997) und „Tanzmeister“ – letztgenannte wird im Folgenden zu besprechen sein – nochmals besonders eindringlich aufzeigen.

Salmen gliedert seine Ausführungen zu den vielfältigen Anforderungen an „Tanzmeister“ vom 14. bis 19. Jahrhundert in fünf Großkapitel, in denen er wiederum auf der Basis dokumentarischer Detailarbeit charakteristischen Momenten des „Tanzunterrichts seit der Antike“, von „Hoftanzmeistern“, „Akademischen Tanzmeistern“, „Privat-zivilen Tanzmeistern“, „Seßhaften und vagierenden Winkeltanzmeistern“ nachgeht – das Fehlen

der bestimmten Artikel in den Kapitelüberschriften soll „allzu raschen Pauschalisierungen“ vorbeugen bzw. „als Zeichen größtmöglicher Vorsicht und Offenheit“ verstanden werden. Hierbei werden ebenso Bedingungen und Gegenstände des Unterrichts wie Lebensumstände und Status der Lehrenden diskutiert, so dass die Palette archivalisch belegbarer Einzelinformationen von – teils penibel ausgeführten – Hinweisen auf Besoldungen, Steuerabgaben sowie Hinterlassenschaften bis hin zu äußerst aufschlussreichen Anmerkungen zur Stellung des Tanzunterrichts innerhalb akademischer Ausbildungspläne reicht. Neben allseits bekannten Persönlichen der Tanzgeschichte kommen auch Randfiguren zur Sprache, deren Schicksale mindestens ebenso exemplarisch das Berufsprofil des Tanzmeisters verdeutlichen. Leider verzichtet Salmen auf die Angabe von Referenzquellen im Einzelnen (beispielsweise durch Fußnoten) und gliedert stattdessen sein Literaturverzeichnis generell nach der in den jeweiligen Kapiteln „benutzten Literatur“, wodurch die Rekonstruktion der Nachweisstellen zu spezifischen Sachverhalten erschwert wird. Von einem mit der Materie nicht allzu vertrauten Leser verlangt die Fülle an – durch chronologische Sprunghaftigkeiten bisweilen disparat erscheinendem – Material vermutlich zunächst eine ähnliche Beharrlichkeit, die ein großes Puzzlespiel erfordert, dessen Pracht sich erst nach geduldiger Arbeit entfalten kann. Das angehängte Bildmaterial sowie ein knapp kommentierter Anhang zum „Tanzmeister in der Literatur“ mit ausgewählten Texten können jedoch auch diesem Leserkreis den Einstieg erleichtern. Summa summarum zeigt Salmens Studie die enorme Bedeutung der Tanzmeister als (personifizierte) facettenreiche Widerspiegelung gesellschaftlicher Gegebenheiten auf und ist daher insbesondere aus kultursoziologischer Perspektive von größtem Interesse. Hierdurch bildet diese Publikation einen schwungvollen Auftakt zu der im „Prolegomenon I“ angekündigten Publikationsserie „Terpsichore. Tanzhistorische Studien“ mit dem Anspruch, die „integrale Bedeutung des Tanzes und des Tanzens in der älteren wie der jüngeren Vergangenheit aller gesellschaftlichen Gruppierungen verdeutlichen zu helfen“ und gleichzeitig für die „fächerübergreifende Vernetzung

Grundlagenarbeit geleistet werden muss, um dem hermeneutischen Weitblick schärfere Konturen verleihen zu können.
(Juli 1998) Stephanie Schroedter

Cultivating Music in America. Women Patrons and Acitivists since 1860. Edited by Ralph P. LOCKE and Cyrilla BARR. Berkeley u. a.: University of California Press 1997. XI, 357 S., Abb.

Obwohl Frauen noch immer weniger finanziellen Spielraum und weniger ökonomische Macht besitzen als Männer, haben sie sich im mäzenatischen Bereich überproportional engagiert. Dafür erhielten sie selten Dank – das Stereotyp der reichen Witwe, die das Geld ihres verflorenen Ehemannes ohne Sachverstand verschwendet, hält sich bis heute hartnäckig. In der Frauen- und Geschlechterforschung konzentrierte man sich eher auf Komponistinnen und Instrumentalistinnen und ließ jene unbeachtet – ein Fehler, wenn man bedenkt, dass jede Musikpraxis einer ökonomischen Fundierung bedarf.

In dem vorliegenden Band werden Mäzeninnen und deren umfassender Beistand für Musiker oder musikalische Organisationen in Nordamerika untersucht. Fünf repräsentative, historisch und theoretisch fundierte Aufsätze dieser Sammlung befassen sich mit Gruppen und Trends, der restliche Teil widmet sich den Leistungen vier bedeutender Sponsorinnen. Es sind dies Jeannette Thurber, die Antonín Dvořák in die USA brachte, Elizabeth Sprague Coolidge, die einen Konzertsaal spendete und Komponisten von Béla Bartók bis Igor Strawinsky mit Kompositionsaufträgen bedachte, Sophie Drinker, die sich besonders der Förderung von Musikerinnen widmete, sowie die Kunstsammlerin Isabella Stewart Gardner, die in ihrem großen Haus einen Konzertsaal für dreihundert Zuhörer einrichtete. Um die Aktivitäten dieser Frauen zu dokumentieren, wurde umfangreiche Quellenforschung, auch in entlegenen Bereichen (Briefe, Tagebücher, regionale Zeitungen, private Archive u. a.), betrieben, und es wurden zahlreiche Interviews geführt. Dabei bemühen sich die VerfasserInnen um eine ausgewogene Balance zwischen Wiederga-

be des Quellenmaterials und dessen Interpretation.

Die einzelnen Kapitel eröffnen einen Einblick in die Musikkultur, wie man ihn sonst nur selten erhält. Viel ist zu erfahren über die Gründung und das Betreiben von musikalischen Klubs oder über die Art und Weise, wie Musiker unterstützt wurden. Auch vermeintlich nebensächliche Tätigkeiten wie der Kauf einer Orgel durch die Frauen einer Gemeinde werden dokumentiert. Dies macht den Reiz der Sammlung aus – sie verlässt die eingetretenen Pfade der Darstellung musikalischer Sachverhalte und führt in die Nebenwege kleinstädtischer Musikkultur, zeigt ungewöhnliche Netzwerke auf. Als Abschluss liefert der Mitherausgeber Ralph Locke eine Zusammenfassung der Ergebnisse, worin er unterstreicht, dass die Mäzeninnen weniger egoistische Ziele verfolgten, sondern bestrebt waren, die Musik breiteren Schichten zu vermitteln, und die Voraussetzungen schufen, um Neue Musik zu verbreiten.
(Januar 1999) Eva Rieger

Alma Mahler-Werfel: Tagebuch-Suiten, 1898-1902, hrsg. von Antony BEAUMONT und Susanne RODE-BREYMANN: Frankfurt/M.: S. Fischer-Verlag 1997. 862 S., Abb.

Das wichtigste Ergebnis vorweg: Diese Tagebücher sind ein absolutes „Muss“ für alle, die sich mit Musik, Kunst, Literatur, Geschlechterforschung, Psychoanalyse, Mentalitäts- oder Lokalgeschichte Wiens um die Jahrhundertwende befassen. Dass die Mädchen-Tagebücher Alma Schindlers unter dem Namen Mahler-Werfel veröffentlicht werden, ist allerdings ein Etikettenschwindel, der nur schwach durch verkaufsfördernde Motive gerechtfertigt ist. Dem Fachpublikum dürfte der Name Schindler ohne weiteres zuzumuten sein, und die übrigen Leser, die dieses Buch hoffentlich ebenfalls mit gehöriger Neugier zur Hand nehmen, erhalten genau das nicht, was der Titel verspricht, nämlich die Ehetagebücher einer „femme scandaleuse“. Mit einem Umfang von 862 Seiten erreicht das Buch fast schon die Ausmaße von Thomas Manns *Zauberberg*. Trotzdem wünschte man sich noch eine Einführung (und sei sie noch so knapp) in die Lebensdaten Alma Schindlers, die das Verständnis vieler

Passagen wesentlich erleichterte. So ist zu raten, etwa die Biographie von Françoise Giroud hinzuziehen (*Alma Mahler oder die Kunst, geliebt zu werden*, Wien/Darmstadt 1989). Und ausgerechnet die vielen im Tagebuch erwähnten und bislang weitgehend unbekanntem Kompositionen Alma Schindlers fehlen im ansonsten sehr ergiebigen Register. Damit hat sich die Liste der mäkelnden Einwände aber auch schon erschöpft.

Je mehr man sich in das Buch hineinliest, desto höher steigt die Achtung vor der Sisyphusarbeit der beiden Herausgeber, und das nicht nur, weil einem die „fescche Alma“, wie sie sich selbst mehrfach titulierte, bisweilen reichlich auf die Nerven geht. Allein der Abdruck zweier Originalseiten (S. 478/9) lässt ahnen, wieviel Aufwand und unendliche Mühe es gekostet haben dürfte, das umfangreiche Material von einundzwanzig Tagebuch-Suiten (Nr. 4-25, die ersten drei sind verloren, S. 755) überhaupt zu entziffern. Sogar die Autorin hatte Schwierigkeiten, ihre eigene Schrift zu lesen! Es wird auf einen Blick klar, warum diese Quelle bislang in der Literatur über Mahler, Zemlinsky oder Moll und Klimt kaum nennenswert ausgewertet worden ist. Die Familie Moll-Schindler führte ein offenes, gastfreundliches Haus, in dem sich Künstler, Bohemiens und bürgerliche Schichten trafen, und sie nahmen engagiert am Wiener Gesellschaftsleben teil. Hier galt es daher, eine kaum überschaubare Fülle von Personen und Werken zu recherchieren beziehungsweise aus Stichworten zu rekonstruieren. Auf ansprechende und vorbildliche Weise ist es dabei gelungen, den Hiatus zwischen wissenschaftlichem Standard und Leserfreundlichkeit zu überbrücken, eine Forderung, um die jetzt, wo die Ergebnisse von Forschung zunehmend am Grad ihrer wirtschaftlichen Verwertbarkeit gemessen werden, kaum eine Edition mehr herumkommen dürfte. Diakritische Zeichen sind auf ein notwendiges Minimum reduziert, so dass der Fließtext nicht damit belastet ist. Anmerkungen im Anhang geben Erklärungen und Hintergrundinformationen. Ein „Arbeitsbericht“ (S. 755 ff.) umreißt so knapp wie nötig die Editionsrichtlinien. Angesichts des vielfältig ausgestalteten Textkorpus' (mit Sinnsprüchen, Zeichnungen, Musiknotizen, eingeklebten Erinnerungen) ist es eine originelle und durchaus angemessene

Idee, die wesentlichen Vorinformationen (Einleitung, S. VII–XVII) selber in eine literarische Form zu fassen, nämlich als Briefwechsel beider Herausgeber, in dem die Entstehungsgeschichte der Edition, einschließlich der Diskussion schwieriger Punkte und Entscheidungen, mitgeteilt ist.

„Ich schreibe so krass wie ich denke“ (S. 678), hielt Alma Schindler fest, und dieser Grundsatz macht die Lektüre faszinierend und strapaziös zugleich. Neben immer wieder bewundernswert klugen und sicheren Urteilen der Zwanzigjährigen über die Kunst der Wiener Secessionisten, blitzenden Wiedergaben gesellschaftlicher Ereignisse, aber auch bestürzenden Schilderungen, die zeigen, welches „Freiwild“ junge Frauen für Offiziere der k. k. Monarchie waren, mitunter töricht eitlen Selbstbespiegelungen und antisemitischen Betisen, geben die Tagebücher auch überaus intime und ungeschützte Einblicke in ein verletzliches, privates Leben, die man lieber nicht lesen möchte. Glücklicherweise üben die Herausgeber keinerlei Zensur (eine „Überarbeitungsstufe“ hat Alma Mahler-Werfel offensichtlich kurz vor ihrem Tod selber vorgenommen).

Unter den vielfältigen Aspekten, die dieses Material enthält, möchte ich nur ein Thema ansprechen: ihre musiksöpferische Komponente. Die Tagebücher zeigen, dass das vielgeschmähte „Komponierverbot“ Mahlers nicht Ursache, sondern nur ein (wenn auch sehr gewichtiges) Motiv in einem grundlegenden Lebenskonflikt Alma Schindlers war. Der gesellschaftliche Kodex im kaiserlichen Wien enthielt für Frauen wie sie keine andere Rolle, als die, sich so teuer wie möglich zu verheiraten. An dieses Ziel hat sie sich gehalten, wenn auch mit ihren eigenen Spielregeln. Alma Schindlers ganze Erziehung war auf ein kurzweiliges Nichtstun hin ausgerichtet. Dass sie nicht nur schön und betörend, sondern auch sehr intelligent war und zudem eine außergewöhnliche Musikalität besaß, war nicht vorgesehen. Ihre Ausbildung verlief weitgehend plan- und wahllos. Auch der Kompositionsunterricht bei Josef Labor, der sie ein „begabtes Huhn“ (S. 420) nannte, plätscherte gleichgültig vor sich hin und enthielt kaum nennenswerte Förderungen. „Man ist ja blöd, wenn man Sie ernst nimmt überhaupt“, lautete etwa ein Kommentar Labors. „Und er hat recht – ich bin nicht

ernst zu nehmen“ (S. 466), fügte sie demoralisiert hinzu. Trotzdem komponierte sie viel, oft fast rauschhaft, und es gelangen ihr so berührende Lieder, wie das am 7. Januar 1899 geschriebene „Ich wandle unter Blumen“ nach Heine (vgl. S. 172), eines der wenigen Beispiele, das überhaupt heute zugänglich ist.

Erst Zemlinsky erkannte ihr großes kompositorisches Talent und begann, fundiert mit ihr zu arbeiten. In dieser Zeit (ab Frühjahr 1900) fasste sie erneut den Entschluss, sich ganz der Musik zu weihen. Es entstanden zahlreiche neue Kompositionen. Die Tagebücher spiegeln dabei ihre zwischen Euphorie und Zweifel schwankenden Gefühle wider. Als Zemlinsky den Unterricht absagte, liest man den verzweifelten Eintrag: „Dann lerne ich gar nicht weiter. Verbummel mich – *heirate!*“ (S. 704). Für ein Leben als professionelle Künstlerin und geachtete Ehefrau, das sie sich so sehr wünschte, fehlte ihr indessen sowohl das Vorbild (ihre Mutter betrieb als Sängerin die Kunst ausschließlich zum Zeitvertreib), als auch das Selbstverständnis, ganz zu schweigen von der gesellschaftlichen Akzeptanz. Alma Schindler gelang es nicht, diesen als inneren Zwiespalt erlebten Konflikt zu lösen. Die daraus resultierende Spannung zeigte sich in Nervosität, Erregung und jähen Stimmungswechseln – kein Wunder, dass Sigmund Freud sich so intensiv der Hysterie seiner weiblichen Wiener Klientel gewidmet hat. Die wenigen veröffentlichten Lieder lassen bereits aufhorchen. Vor dem Hintergrund derartiger innerer Zerreißproben möchte man gern auch die übrige Musik noch kennenlernen, die sich trotz der Selbstbeschränkung Bahn brach.

(Februar 1999)

Janina Klassen

GUDRUN BREIMANN: „Mathis der Maler“ und der „Fall Hindemith“. Studien zu Hindemiths Opernlibretto im Kontext der kulturgeschichtlichen und politischen Bedingungen der 30er Jahre. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1997. 210 S. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI Musikwissenschaft, Band 165.)

Zweifelsohne müssen bei Überlegungen zu Hindemiths zentralem Werk der 30er-Jahre gleich mehrere Aspekte Berücksichtigung finden. Denn wie keine andere Komposition

scheint sich in der Oper *Mathis der Maler* etwas von Hindemiths eigenem Künstlerverständnis widerzuspiegeln – in einer Zeit, in der er sich zunehmender (musik-)politisch motivierter Angriffe ausgesetzt sah. Diesem heiklen Thema stellt sich Gudrun Breimann mit ihrer 1996 in Münster angenommenen Dissertation, die einen Versuch darstellt, das vom Komponisten selbst verfasste Libretto nicht nur den unterschiedlichen Fassungen nach zu beschreiben, sondern (obwohl die Partitur keine weitere Erwähnung findet) das Werk auch in Hindemiths künstlerische Entwicklung und den zeitgenössischen Kontext einzuordnen. Doch schon während der Lektüre dieser vom Umfang her recht knapp gefassten Studie stellen sich Bedenken ein, ob nicht (zumindest in diesem Fall) eine weit mehr eingeschränkte Perspektive auf das Werk notwendig gewesen wäre. Denn die Autorin koppelt ihr eigentliches Hauptinteresse – die Frage, inwieweit sich in *Mathis'* Gestalt und Künstlerverständnis Hindemiths eigenes Denken wiederfindet (S. 14) – an eine ausführliche, philologisch orientierte Darstellung der Entstehung des Librettos. So werden die historischen und kunstgeschichtlichen Grundlagen des *Mathis*-Stoffes benannt (Reformation, Bauernkriege und Grünewald), die Erläuterung der (so Gudrun Breimann) sechs Szenenentwürfe und drei Textfassungen gerät allerdings derart unübersichtlich, dass dem Leser kaum die Möglichkeit gegeben wird, die einzelnen Stadien miteinander zu vergleichen. Nicht nur für weitere Arbeiten über das Libretto und die Genese des Werkes, sondern auch für die Autorin selbst wäre statt einer abschnittswisen Beschreibung eine Synopse weitaus hilfreicher gewesen (im Anhang der Arbeit findet sich lediglich ein Verzeichnis der Quellen). Eine solche Übersicht hätte nicht nur mehr Klarheit im Detail gebracht und manche Redundanz vermieden, sondern hätte die Studie zum Einstieg für weitere Untersuchungen auch unverzichtbar gemacht. Bei solchen Voraussetzungen muss es daher kaum verwundern, dass am Ende der übergeordnete Blick auf Hindemiths Künstlerverständnis in seiner weiterreichenden Komplexität (einschließlich der über den Einzelfall hinaus zu bedenkenden historischen Dimension) nicht abschließend geklärt werden kann; in nur einem knappen Unterkapitel (S. 170–173) wird er „im Zusam-

menhang mit den politischen, gesellschaftlichen und kulturgeschichtlichen Bedingungen“ gesehen.

Mehr noch irritiert an der Arbeit neben den zahlreichen Ungenauigkeiten die mitunter pejorative, kaum distanzierte Sprache. Beispielsweise beschreibt die Autorin die Ablehnung der „Neuen Musik“ in den 20er-Jahren unreflektiert mit dem Hinweis auf deren „Dissonanzhäufungen, ihrer primitiven oder vertrackten Rhythmik und ihrer Zwölftonlehre“ (S. 30); zur eigenen Positionierung werden sprachlich und inhaltlich „eindeutige“ zeitgenössische Urteile zur Untermauerung eines Bildes herangezogen, ohne diese weiter zu diskutieren (etwa S. 29, Ernst Kreneks op. 13 betreffend). In diesem Zusammenhang bleibt Gudrun Breimann auch einen Hinweis auf die grundlegende Studie von Eckhard John über die Politisierung der Musik (1994) schuldig.

Doch nicht allein der Darstellung des Themas, sondern auch dem einen oder anderen Detail hätte mehr Sorgfalt entgegengebracht werden müssen. In den Anmerkungen 32 und 34 findet sich etwa eine vollkommen überflüssige Erörterung des Uraufführungsdatums der *Suite* 1922 op. 26 und des *Marienlebens* op. 27; sie wurden bereits in den (offensichtlich nicht herangezogenen) Vorworten der 1990 und 1983 erschienenen Gesamtausgabe-Bände hinreichend mitgeteilt. Aus dem noch unveröffentlichten Briefwechsel Hindemiths mit dem Verlag wird (zu) oft indirekt zitiert (beispielsweise S. 124). Unklar bleibt, auf welche Publikation die Anmerkungen 123 und 473 verweisen. Peinlich wird es gar, wenn diese Zeitschrift im Literaturverzeichnis (bei einem Titel von Giselher Schubert) als „Deutsche Musikforschung“ zitiert wird.

(Februar 2000)

Michael Kube

MICHAEL KOBALL: Pathos und Grotteske – Die deutsche Tradition im symphonischen Schaffen von Dmitri Schostakowitsch. Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1997. 284 S., Notenbeisp. (Studia slavica musicologica. Band 10.)

„Volksfeind Dmitri Schostakowitsch“. Eine Dokumentation der öffentlichen Angriffe gegen den Komponisten in der ehemaligen Sowjetunion. Hrsg. und aus dem Russischen übersetzt von

Ernst KUHN, Berlin: Verlag Ernst Kuhn 1997. LVII, 287 S. (Opyt (russ.: Erfahrungen). Dokumente und Erlebnisberichte zu Musik und Musikleben in der ehemaligen Sowjetunion. Band 3.)

Zwei wichtige Publikationen zu Dmitri Schostakowitsch hat Ernst Kuhn 1997 herausgebracht – eine Dissertation und eine Sammlung von Quellentexten. Beide Bücher betrachten den Komponisten – gemäß den von Solomon Volkow herausgegebenen *Memoiren* – als ein Opfer des Regimes. Bei einer Dokumentensammlung, die das Wort „Volksfeind“ im Titel trägt, also bewusst nur den „halben“ Schostakowitsch zeigen will, ist das legitim; von einer Dissertation aber erwartet man mehr Distanz; zumindest die Fragen, ob bei Volkow der Inhalt sachlich richtig ist und ob der Text von Schostakowitsch selbst stammt, hätte Michael Koball sauber trennen müssen.

Die Dokumentation bietet, gegliedert nach kulturpolitischen Daten, zentrale und in deutscher Übersetzung bereits zugängliche Texte (die *Prawda*-Artikel über die Oper *Lady Macbeth* und das Ballett *Der helle Bach*, die ZK-Beschlüsse vom 10. Februar 1948 und 28. Mai 1958), vor allem aber Diskussionsprotokolle, die bislang nicht publiziert oder nur in sowjetischen Veröffentlichungen greifbar waren. Hinzu kommen das umfangreiche Pamphlet über Schostakowitsch, das der Komponist Marian Kowal 1948 in der *Sovetskaja Muzyka* herausbrachte sowie Kommentare zu einzelnen Symphonien Schostakowitschs und sowjetische Stellungnahmen zu Solomon Volkows Buch. Die Texte sind vorzüglich übersetzt und sorgfältig kommentiert; für alle, die sich mit Schostakowitsch und mit sowjetischer Musikgeschichte beschäftigen stellt diese Dokumentation ein unverzichtbares Nachschlagewerk dar. Die „Systematische Auswahl-Bibliographie“ im Anhang erschließt nahezu alle Publikationen bis 1996; einzuwenden ist lediglich, dass Aufsätze in Sammelbänden nur teilweise erfasst sind.

Der einleitende Essay von Günter Wolter erscheint in hohem Maße ärgerlich, denn er orientiert sich am Stil der Sensationspresse. Damit steht er, freilich unter umgekehrten Vorzeichen, den sowjetischen Pamphletisten in nichts nach. Zudem offenbart der Text, dass der Autor des Russischen nicht mächtig ist und da-

her wichtige Publikationen nicht zur Kenntnis genommen hat.

Auch zu Michael Koball muss einschränkend gesagt werden, dass er russischsprachige Literatur nahezu vollständig ignoriert und sich statt dessen auf sekundäre, auch tertiäre Quellen beruft. Auch er schreibt feuilletonistisch, gleitet aber niemals in reißerischen Tonfall ab. Wer an Formulierungen wie „bevor das Schicksalsmotiv die Musik in die Tiefe reißt“ (S. 44) oder „das erste Thema fliegt wiederum in schneidender Verzerrung [...] vorbei“ (S. 139) keinen Anstoß nimmt, findet hier ein informationsreiches Buch.

Koball nennt sein Verfahren „kontextuelle Analyse“; der offenkundige Bezug zur musikalischen Hermeneutik und zu Constantin Floros' „semantischer Analyse“ wird mit keinem Wort erörtert. Für die motivisch-thematische Arbeit bei Schostakowitsch prägt Koball den Terminus „gestische Metamorphose“ (S. 23 u. ö.); auch hier fehlt die Diskussion über den Bezug zur „entwickelnden Variation“ und zur „kontrastierenden Ableitung“, die der Frage nach der „deutschen Tradition“ mehr Tiefenschärfe hätte verleihen können. Koball beschränkt sich, was naheliegt, auf die Topoi der Beethoven-Rezeption, die in der Sowjetunion im Geist des Sozialistischen Realismus verengt wurden, und auf die Mahler-Exegese, die Schostakowitsch durch Iwan Sollertinskij kennengelernt hat.

Die Kapitel zu ausgewählten Symphonien (die 3., 8., und 11.–14. *Symphonie* werden nicht behandelt), zu Schostakowitschs später Kammermusik und zur Bedeutung der Passacaglia in seinem Schaffen sind Einzelstudien, die zwar viel Bekanntes wiederholen, aber auch bemerkenswerte neue Perspektiven und Beobachtungen bieten (wie z. B. die Hinweise auf die inneren Widersprüche der 2. *Symphonie*, S. 73 f. oder auf die Parallele zwischen dem Beginn der 10. *Symphonie* und Franz Liszts *Faust-Symphonie*, S. 210).

Leider fehlen einige Nachweise (S. 41, 74, 200, 251, 256); im Inhaltsverzeichnis gibt es zwar Kapitelüberschriften, aber keine Seitenzahlen!

(September 1998) Dorothea Redepenning

Philipp Herschkowitz über Musik. Viertes Buch. Hrsg. von Lena HERSCHKOWITZ und Klaus LINDER. Mit einem Vorwort von Klaus Linder und einem Werkverzeichnis. Moskau 1997. Vertrieb: Kubon & Sagner, München. 236 S.

In den 60er-Jahren vor der Tschechoslowakei-Invasion, als sich im Westen wie im Osten Hoffnungen regten, die Sowjetunion könne in natürlicher Evolution bald zu einem „normalen“ Land werden, fügte sich sein Name zwanglos in diese Erwartungen: ein Webern-Schüler in Moskau, der der jungen Komponisten-Avantgarde dort das Zwölfton-Handwerk beibrachte. So kommt Philipp Herschkowitz (rumänisch Herşcovici) in dem hoffnungsvollen Büchlein *Nové proudy v sovětské hudbě* (Neue Strömungen in der sowjetischen Musik) von Václav Kučera (Praha: Panton 1967) vor, hier unter seiner russischen Namensform Gerškovič mit dem Vatersnamen Mojseevič, als Lehrer von Andrej Volkonsky und Edison Denisov sowie als Theoretiker der Dodekaphonie (S. 20, 27, 59).

1968 rollten die Panzer nicht nur gegen Prag, sondern auch andere Illusionen vom aufrechten Gang. „Avantgarde“ wurde im Sowjetreich zum Schimpfwort wie ehemals, die junge Komponistengeneration mit Namen wie Arvo Pärt, Sergej Slonimskij, Boris Tiščenko, Valentin Silvestrov, Alfred Schnittke, Sofia Gubajdulina, Leonid Grabovskij oder Nikolaj Karetnikov, eben noch so hoffnungsvoll bei Kučera präsentiert, geriet unter Repressionen, die bis zu totalen Berufsverboten und Emigrationen führen sollten; Kučeras Buch wagte auch kein westlicher Verleger mehr im Westen herauszubringen. Denn man war ja auf Entspannung aus und wollte den Großen Bruder nicht mit unerwünschter Kenntnis verärgern – so fehlte dann Herschkowitz' Name, obschon mehrfach vorgeschlagen, im Riemann-Ergänzungsband infolge sowjetischer Beraterkünste und in der guten Gesellschaft der Komponistin Sofia Gubajdulina oder des Theoretikers Boleslav Javorskij. Schon die bloße Erwähnung Herschkowitzs als Inspirator der Avantgardeneration löste in der offiziellen sowjetischen Musikpresse Wutausbrüche aus, und als Jurij Cholopov 1984 seine (die erste sowjetische) Webern-Monographie veröffentlichten konnte, musste er den Namen dieses Webern-Schülers verschweigen. Ein Brief Hersch-

kowitz' an jenen (S. 172 f.) nimmt auf den Vorgang Bezug.

So wird in Deutschland erst jetzt eine – selbstverschuldet verspätete – Kenntnisnahme von einer Person europäischer Musikgeschichte möglich. Philipp Herschkowitz wurde 1906 im rumänischen Iași geboren, offenbar in so vermögendem Elternhaus, dass ein Musikstudium in Wien sich von selbst verstand: Zunächst beim verehrten Alban Berg, später bei Anton Webern, und als die Wirtschaftslage sich verschlechterte, erhielt er dank ihrer Unterstützung Arbeitsaufträge der Universal Edition. Dann kamen 1938 die Nazis. Als Jude zurück in die rumänische Heimat? Aber dort war er arbeitslos, also in die – nach dem Hitler-Stalin-Pakt sowjetisch annektierte – Bukowina, wo er in Czernowitz an einer Musikschule unterrichten konnte, auf deutsch. Dann nahm jener Pakt sein bekanntes Ende: Kriegsausbruch, es folgten Flucht, Evakuierung nach Taschkent in Usbekistan, Aufnahme in den Komponistenverband und 1946 Niederlassung in Moskau. 1949 dann Ausschluss aus dem nun auf Antiformalismus-Kurs steuernden Komponistenverband; wenigstens aus dem „Musikfonds“ hat er ein bescheidenes Auskommen, das ihm dann auch wieder genommen wird, und er unterrichtet als Privatlehrer. Bei dem Webern-Schüler wollten nun junge Komponisten wie Alfred Schnittke oder Viktor Suslin, die Elite der sowjetischen Aufbruchsgeneration, gern erfahren, wie die ihnen bis dahin vorenthaltene Musikgeschichte aussah: das Kapitel Zwölftonmusik. Aber Herschkowitz tat ihnen diesen Gefallen nicht, jedenfalls nicht unmittelbar. Arnold Schönberg selbst hatte ja seine Schüler nicht Zwölftontechnik unterrichtet (Peter Gradenwitz belegt dies an zahlreichen Ermittlungen in dessen Schülerkreis: *Arnold Schönberg und seine Meisterschüler. Berlin 1925–1933*. Wien 1998), sondern unterrichtete sie analysierend am Werke Beethovens; ebenso hielten es seine Schüler Alban Berg und Anton Webern – warum hätte Herschkowitz es anders halten sollen?

Gleichviel: Die dodekaphone Ordnung fiel als Nebenerkenntnis ab; Webern wurde zum Leitstern jener Tauwettergeneration, die zwischen Stalins Tod und der Eiszeit nach der Tschechoslowakei-Invasion 1968 Wege in eine weltoffene Normalität suchten, welche damals

als Hoffnung greifbar schien. Seit 1979 kämpfte Herschkowitz um seine Ausreise nach Israel. 1987 erhielt er sie endlich – nach Wien, wohin ihn die Alban-Berg-Stiftung eingeladen hatte und wo er zwei Jahre darauf verstarb. Seine deutschsprachigen Schriften – zum großen Teil Beethoven-Analysen, Zwölfton-Theoretica, aber auch Briefe an Alban Berg, Heinrich Böll, Bruno Kreisky und andere Zeitgenossen sind nun in diesem Privatdruck nachzulesen, den die Witwe Lena Herschkowitz und Klaus Linder mit Unterstützung der Belaieff-Stiftung (nach drei russischsprachigen Sammlungen) herausbrachten.

(Januar 1999)

Detlef Gojowy

Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart 2. Hrsg. von Wolfgang GRATZER. Hofheim: Wolke Verlag 1997. 297 S., Notenbeisp.

Fasst man Musikverstehen als ein hermeneutisches Sich-mit-Musik-in-Beziehung-Setzen auf, so vermögen die in der vorliegenden Veröffentlichung zusammengestellten Texte solcherart Verstehens-Prozesse anzuregen. Denn auch Band 2 des Projektes *Nähe und Distanz. Nachgedachte Musik der Gegenwart* stellt (analog der konzeptionellen Idee des ersten Bandes) wieder nahezu ein Dutzend zeitgenössischer Kompositionen in verbalen Eigen- und Fremdinterpretationen vor, die hier ausschließlich als Originalbeiträge zum Abdruck gelangen. Werkkommentierende Texte der jeweiligen Komponisten auf der einen Seite fügen sich mit der Parallelinterpretation eines ausgewiesenen Kenners auf der anderen Seite zum attraktiven Kontrapunkt. Dieses von Wolfgang Gratzler als Herausgeber entwickelte und realisierte Konzept überzeugt unmittelbar: Da es zwischen Eigen- und Fremdinterpretieren bei der Entstehung der Textbeiträge keinerlei Absprachen gab, gerät die vergleichende Lektüre zum durchaus spannenden Vorgang; mit der Lektüre lässt man sich auf eine permanente Pendelbewegung im Raum zwischen vertrauter Nähe und reflektierender Distanz (zur jeweiligen Musik) ein.

Das un gelenkte Eröffnen eines Deutungspotenzials mittels der kommentierenden Texte wendet sich dabei an jenen Leser, der sich

einer hörenden und lesenden Suche nach dem eigenen Standort verpflichtet weiß. Die individuell-stilistisch und methodisch-analytische Vielfalt in der vorliegenden Textsammlung wirkt insofern und nachgerade stimmig. Helmut Lachenmanns Beitrag zu seinem 2. *Streichquartett* „*Reigen seliger Geister*“ (1989) zeichnet sich beispielsweise durch einen höchst bildreich-sensiblen, eigentlich schon artistischen Umgang mit Sprache aus, der die kompositorische Intention – gestalterische Verarbeitung des sich auflösenden Gegensatzes zwischen klingendem Ton und Streich-Geräusch – vermittelt. Ganz anders dagegen der Sprachduktus im Werkkommentar Dieter Schnebels (*Vier Stücke – Violine und Klavier* 1991). In der präzisen Sachlichkeit freilich führt er direkt in die ästhetische Spannung der Komposition hinein, in der die beiden Instrumental-Farben sehr feingradig miteinander vermittelt werden. Im Text „13 fragmente zu *komposition à 9 (palimpsest)*“ von Jakob Ullmann will der Komponist auch durch die graphische Anordnung relevanten musikalischen und literarischen Materials den Leser für eine hörende Begegnung mit seiner Musik vorbereiten. Im Zentrum steht sicherlich der im französischen Original und in deutscher Übersetzung veröffentlichte Beitrag des portugiesischen und in Paris wirkenden Komponisten Emmanuel Nunes zu seiner Komposition *Quodlibet* für Schlagzeugsextet, Instrumentalensemble und Orchester (1991). Denn hier wird die konkret räumliche Dimension des Begriffspaares zur konstruktiven Basis: In den verschiedenen Raumpositionen der Teilensembles realisiert sich das ästhetische Konzept. Nähe und Distanz wirken als kompositorische Faktoren, wobei auch die zeitliche Dimension als Erinnerung an das „Coliseu dos Recreios“ in Lissabon, dem Uraufführungsort, thematisiert ist. Die Hypothek jeder Fremdinterpretation, jedes analysierenden Herangehens zeigt sich hier paradigmatisch; denn die an die Aufführungssituation gebundenen Wirkungsverhältnisse als entscheidende Komponenten des Werks können sich in der Komposition nur während der konkreten Aufführung in einer „polyperspektivisch aufgefächerten“ Räumlichkeit realisieren. Martin Zenck stellt sich in seinem kommentierenden Textbeitrag diesen Schwierigkeiten, vermag durch seine Übersicht zu den

konzeptionell-organisatorischen Gegebenheiten des Stücks dessen auratischen Charakter zu vermitteln.

Andere Fremdinterpretationen haben es da leichter. Entweder ist der Analysierende auf Engste vertraut mit der Komposition, da er sie selbst als Aufführender vor Publikum realisiert (Siegfried Mauser im Falle der Schnebel-Komposition). Oder es liegen seitens des Komponisten weitere aussagekräftige Äußerungen vor, die eine Grundlage der Interpretation bilden können (wie im Text von Martin Kaltenecker zu Lachenmanns Quartett). Bezieht sich die Komposition auf literarische Texte wie z. B. bei Werken von Heiner Goebbels (*Herakles 2* für fünf Blechbläser, Schlagzeug und Sampler) und Ullmann, so bietet sich von daher eine hermeneutische Herangehensweise an, wie sie am überzeugendsten von Wilfried Gruhn in seinem Beitrag zu Luciano Berios Streichquartett *Notturmo* eingelöst wird: Die der Komposition als literarisches Motto vorangestellte Gedichtzeile Paul Celans gilt hier als Angebot, das vollständige Gedicht zur Erhellung eines Verstehenskerns zu befragen. Es stellt insofern einen Deutungskontext her, wirkt aber nicht etwa als semantische Referenz. Bei den im Weiteren vorgestellten Kompositionen handelt es sich u. a. um Wilhelm Killmeyers Chorstück *Lu labbru* (Clytus Gottwald), Beat Furrers *Narcissus*-Fragment für zwei Sprecher (ad libitum) und Orchester (Diether de la Motte) und Olga Neuwirths Komposition *Lonicera Caprifolium* für Ensemble und Tonband (Ulrich Mosch).

Eine hilfreiche Liste erreichbarer Einspielungen der Kompositionen ergänzt neben den zahlreichen Notenbeispielen die Lektüre sinnvoll, die allerdings manches Mal ob der sich wiederholt eingeschlichenen Druckfehler ins Stocken gerät. – In solchem Musik-Nach-Denken und seiner Versprachlichung ereignet sich der zwiefache Prozess der notwendigen Vergegenwärtigung von zeitlich nicht fixierbarer Musik und einer verstehenden Annäherung in eindringlicher Weise. In den vorliegenden Textbeiträgen findet eben nicht nur reine Strukturbeschreibung statt, sondern der lesende Mitvollzug jener Reflexionen aus verdeutlichender Nähe und klärender Distanz macht geradezu neugierig auf die klingende Musik. So steht das Bemerken des Herausgebers zuletzt voll berechtigt: Unverrückbarer und nicht

ersetzbarer Bezugspunkt für ein Sich-mit-Musik-in-Beziehung-Setzen bleibt das live-Musik-erlebnis, die unmittelbar miterlebte Aufführung der Komposition durch Interpreten.
(Januar 1998) Gunther Diehl

MARTIN SUPPER: *Elektroakustische Musik und Computermusik. Geschichte – Ästhetik – Systeme.* Hofheim: Wolke 1997, 208 S., Abb.

Für die Musikwissenschaft sind elektroakustische Musik und Computermusik im Wesentlichen ein weites Feld, ein großer weißer Fleck in der musikalischen Kartographie der zeitgenössischen Musik. Grund dafür sind die zahlreichen technischen und kompositorischen Ansätze, die kaum anschaulich zu beschreiben sind, ohne in technischen Details zu versinken, und die sich aufgrund ihrer Unterschiedlichkeit auch in der Entwicklung noch schlechter historisch darstellen lassen. Es ist deshalb sicher nicht übertrieben, in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dieser Art Musik eine Herausforderung zu sehen. Martin Supper hat sich ihr erfolgreich gestellt und einen verständlichen systematischen Überblick der elektroakustischen Musik und Computermusik seit 1945 geschrieben, dem er einen kurzen historischen Abriss voranstellt. Im Hauptteil macht Supper dann nicht nur die unterschiedlichen technischen Ansätze deutlich, sondern auch, dass auf verschiedenen Ebenen komponiert werden kann: Klangsynthese, ob horizontal oder vertikal, ist etwas fundamental anderes als Partitursynthese. Supper ordnet die verschiedenen technischen Verfahren diesen Begriffen (sowie weiteren Untergruppen) zu, erläutert sie und erwähnt die wichtigsten Kompositionen, die mit den jeweiligen Verfahren produziert wurden, in einer Kurzbesprechung. Schon allein die durchgängige Inbeziehungsetzung von Technik und Kompositionen ist eine Novität auf dem Gebiet und kann kaum hoch genug eingeschätzt werden. Elektroakustische Musik und Computermusik wird somit nicht auf die ihnen zugrunde liegenden technischen Fragen und ihrer Darlegung reduziert, sondern auch als Resultat des mit ihnen auf verschiedenartigste Weise verknüpften kompositorischen Schaffens verstanden und beschrieben. Supper nimmt hierbei die Position des Be-

richterstatters ein und legt zahlreiche einzelne Kompositionskonzepte und -ansätze dar. Neben der Vielfalt der technischen Verfahren erhält man daher einen Eindruck von der Vielfalt der in ihrer Anwendung entstandenen Kompositionen. Zwei etwas seltsam anmutende Kapitel zu „Künstlicher Intelligenz und Kognition“ bzw. „Musik und Raum“, in denen Supper gleichfalls technische und kompositorische Ansätze miteinander in Verbindung bringt, beenden den Haupttext. Als mehr abstrakte und theoretische Größen passen sie zwar scheinbar nicht direkt zu der vorangehenden technisch-konkreten Systematik, vervollständigen aber die Beschreibung des ganzen Sachgebietes.

Suppers Buch ist trotz der Kürze umfassend geworden. Zumal ein angefügtes Glossar Definitionen und Erläuterungen der wichtigsten Begriffe enthält, ist es als Einführung in die elektroakustische Musik und Computermusik sehr gut geeignet, auch wenn es als solches nicht ausdrücklich definiert wird. Die (für Experten) manchmal etwas abrupt wirkenden Verweise auf die Geschichte der elektroakustischen Kunst vor 1945, die gelegentlich etwas zu allgemein gehaltenen, knappen Beschreibungen der Technik und Kompositionsweise werden vor dem Hintergrund dieser Funktion des Buches nachvollziehbar. Wer mehr und detailreichere Kenntnisse erwerben möchte, kann sich an die umfangreiche, ebenfalls systematisch geordnete Literaturliste halten, die das Buch beschließt. Es war höchste Zeit, dass eine solche verständliche und umfassende Einführung in das Themengebiet erscheint.

(Juli 1998)

Martha Brech

MARTHA BRECH: *Analyse elektroakustischer Musik mit Hilfe von Sonagrammen.* Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang 1994. V, 211 S., Abb. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI, Musikwissenschaft. Band 118.)

Mit ihrem Buch hat Martha Brech die erste deutschsprachige Arbeit vorgelegt, in der elektroakustische Musik aus den achtziger Jahren aufgrund von Computersonagrammen analysiert wird. Diese Arbeit versteht sich über drei detaillierte Einzelanalysen hinaus als ein Versuch einer werkübergreifenden Darstellungs-

form, die ihre Effizienz an verschiedenen Beispielen unter Beweis stellt. Aus diesem Grund sammelt Brech zunächst Informationen zu früheren Notationsversuchen der elektroakustischen Musik und untersucht sie auf eine mögliche Verallgemeinerung hin. Die Partituren aus den fünfziger und sechziger Jahren (zu Werken Stockhausens, Koenigs und Ligetis) sowie vereinzelte Notationsvorschläge von Wissenschaftlern und Komponisten (Frisius, Smaley, Cogan) erscheinen ihr entweder zu deutlich auf eine spezifische Fragestellung zugeschnitten oder lediglich als Stadien auf einer weiteren Entwicklungslinie. Auch unterstreicht sie die unterschiedliche Ausrichtung dieser Notationsformen: Mitlesepartitur oder Nachstellungsunterlage. Diese Doppelheit gilt es zu überbrücken. Um nun in ein Werk tiefer einzudringen als beim visuell nicht unterstützten Hören, wählt Brech als „Instrument“ das Sonagramm, eine zweidimensionale Klangdarstellung (Zeit- gegen Frequenz-Achse), die aufgrund von Schwärzungsgraden gleichsam dreidimensional wird. Verloren geht beim Sonagramm ein Aspekt, den einige Partituren zu elektroakustischer Musik in der Zeit der Analogtechnik boten: die Möglichkeit, Zahlenmaterialien und Herstellungsvorgänge herauszulesen, die einer herkömmlichen Analyse eine ausreichende Grundlage boten. Andererseits hat sich durch vermehrtes Skizzenstudium eine neue Philologie herausgebildet, die sich gerade jenen Aspekt der Konstruktion zum Ziel gesetzt hat. Es ist also sowohl verständlich als auch wissenschaftlich zu rechtfertigen, dass Brech sich auf den wahrnehmungsorientierten Aspekt dieser Musik konzentriert, und auch dass sie zum Untersuchungsfeld recht neue Produktionen gewählt hat, deren Herstellungsprinzipien jenseits der Handvoll analoger Techniken liegt. Mit den aufkommenden digitalen Techniken schuf sich jedes Studio eigene Computerprogramme, so auch das von Tamas Ungvary unter Mitarbeit verschiedener Techniker und Ingenieure entwickelte Sonagrammprogramm, das Brech verwendete. Produktionsprozesse nachzustellen, ist unter diesen Umständen wohl nicht der angemessene Zugang, so dass es weise erscheint, sich den Resultaten zuzuwenden und sich als Ziel zu setzen, grafische Darstellungsformen zu entwickeln, die gerade das Gehörte deutlich zu fi-

xieren verstehen, dieses Hören eben zum Maß aller Dinge machen.

Entsprechend diesem Vorhaben untersucht Brech die verschiedenen Stadien der Rezeption. Von der Physiologie, auf die im weiteren Verlauf der Studie jedoch nicht zurückgegriffen wird, zur Wahrnehmungspsychologie, die entscheidende Kriterien zum neuen System beisteuert, bis hin zu einem kleinen Einblick in die Rezeptionsanalyse, die sich bisher wenig um Musikformen gekümmert hat, die lediglich klanglich vorliegen (es sei denn, es wird ihnen ein ethnographischer oder kultursoziologischer Wert zugesprochen). Die „graphische Transformation“ (S. 83) von Schall zu Schaubild ist nicht Selbstzweck: Das Sonagramm bietet ein recht neutrales Bild von der Verteilung der Frequenzen über Spektrum und Zeit, das aber nicht als „objektiv“ bezeichnet werden kann, da es von den gewählten Einstellungsparametern mit Blick auf günstige Abbilder abhängt. Aus diesem Sonagramm und dem wiederholten Hören werden Daten gewonnen, die in Form von Tabellen als einem weiteren Schritt der Arbeit resümiert werden. „Es handelt sich also explizit um ein analytisches System, das nicht den Anspruch erhebt, als Mitlesepartitur geeignet zu sein, sondern eher zur Orientierung für eine gründliche verbale Beschreibung der wahrgenommenen Klänge dienen soll“ (S. 83). Dass Brech ihre Tabellen einmal proportional zum Zeitablauf gliedert, ein anderes Mal hingegen in regelmäßige Kästchen einteilt, stört beim ersten Kontakt; auch wäre vielleicht eine Verteilung der Symbole in den Kästchen denkbar, die gerade den Zeitparameter genauer in Rechnung stellte – doch wird hier an das System just jener Anspruch gestellt, den Brech nicht in den Mittelpunkt gerückt wissen wollte: eben eine gewisse Mitlesequalität.

Die Wahl der analysierten Werke spiegelt darüber hinaus verschiedene Analyse-Situationen wider, da man entweder über Auskünfte des Komponisten verfügt (wie bei Trevor Wishart), oder keine weiteren Informationen zugänglich sind (bei Ake Parmerud), oder aber der Vergleich mit anderen Analysen sich anbietet (wie bei Jonathan Harvey, dessen Realisationsassistent Jan Vandenheede über die geleistete Arbeit öffentlich Bericht abgelegt hat). Am wenigsten greift Brechs System bei Parmeruds Werk: Die Beschreibung ist sehr technisch, mit

wenigen Klangmetaphern angereichert, und auch in formaler Hinsicht scheint sich dieses Stück dem analytischen Zugriff zu entziehen. Deutlich besser lesen sich die beiden anderen Analysen. Wenngleich es ein wenig stört, dass die Einführung zu Wisharts Komposition *Vox 5* zentrale Elemente des Diskurses des Komponisten enthält und diese der Analyse (in Brechs Sinne enger verstanden als Schritt der Sonagramm- und Höranalyse, dem anschließend eine Phase der Interpretation folgt, in der dem Komponisten vermehrt das Wort erteilt wird) sozusagen vorgeschaltet sind, zeigt sich, wie sehr bei einem Werk, dessen Klänge sich noch fassen lassen, ein Eindringen von Außen her Früchte tragen kann. Auch bei Harveys *Ritual Melodies* ist der Einblick in das Werk bedeutend, und der Vergleich mit dem Herstellungsbericht zeigt, dass eine intensive Auseinandersetzung mit einem Kunstwerk zur indirekten Aufdeckung des einen oder anderen Anliegens des Künstlers führen kann.

Abschließend ist in dem vorliegenden Buch ein wichtiger Beitrag zu begrüßen, dessen Tragweite man über die Grenzen der elektroakustischen Musik hinaus sehen sollte, denn auch jede andere Musik wird zunächst gehört, und (zumindest heute) nur noch von einer kleinen Schicht handwerklich an bestimmte Musiken gebundener Facharbeiter (Orchestermusikern wie Musikwissenschaftlern) auch gelesen. So sind Kriterien wie Unterscheidbarkeit der Stränge einer Polyphonie oder Verdeckungsphänomene (wie sie von Brech entweder im Sonagramm oder beim Hören diagnostiziert werden) auch Mittel, z. B. Interpretationen auf ihre Gültigkeit hin abzutasten. Überzeugend ist auch die graphische Qualität der Schaubilder und der Reproduktionen von Analysen. Somit handelt es sich hier um ein eindeutiges Plädoyer für das Sonagramm, aber kaum um ein leichtgläubiges Bekenntnis.
(September 1999) Pascal Decroupet

PETER WILLIAMS: *The Chromatic Fourth. During Four Centuries of Music.* Oxford: Clarendon Press 1997. 262 S., Notenbeisp. (Oxford Monographs on Music.)

Wunderbar ist hier das Seltene geglückt, ein mit Tonsatztechniken befasstes Buch zur fes-

selnden, spannenden Lektüre zu gestalten. Und geglückt ist einem in bisherigen Veröffentlichungen vor allem mit Orgelmusik (vor allem der Bachs) beschäftigten Autor ein Gang durch vier Jahrhunderte, der in allen Stationen einfühlsames Verstehen, Sensibilität für Bleibendes und sich Wandelndes sowie beeindruckende Kenntnis der Musik und der musiktheoretischen Literatur verweist.

Der den Quartraum fallend oder steigend chromatisch ausfüllende Gang wird von 1550 an in geistlicher Musik und Madrigalen, Pavanen und Fantasien, Lamenti und Opern behandelt. Dann ein Gang durch die Musikgeschichte über Bach und Händel, über die Klassik und Romantik (Sonderkapitel Oper und Solokonzert) bis zum Ende der Dur-Moll-Tonalität. Abschließend dann noch „Later Reminiscences“.

Stets wird bedacht, ob es sich jeweils um eine Tonsatzpraxis handelt (darin aber die Vielfalt der Möglichkeiten: essential, ornamental, paraphrased, dispersed oder, wie einmal bei Mozart aufgezeigt, immanent, also im dichten Tonsatz gleichsam versteckt) oder um Ausdruck, Affekt. Und gut wird in beiden Bereichen differenziert zwischen formelhaft-konventionell, Sprache der Zeit, Originalität, Erwartbarem oder Überraschung im jeweiligen Kontext sowie quasi-Zitat einer vor Jahrhunderten gesprochenen Sprache.

Hätte der Gang nicht vor Wagners alles durchdringender Chromatik enden müssen? Nein, denn klug wird nun neben kurzen oder sehr viel weiter führenden chromatischen Gängen die chromatisch erfüllte Quarte aufgrund ihrer Quasi-Tonika-Dominant-Begrenzung als nun seltene und darum besonders wirkungsvolle Möglichkeiten verdeutlicht.

Ein Buch, das auch in die Hände aller Musikdozenten gehört!
(Juli 1998) Diether de la Motte

Manuscripta Musica, Band 6: Die Handschriften der Gesamthochschulbibliothek Kassel Landesbibliothek und Murhardschen Bibliothek der Stadt Kassel. Bearb. von Clytus GOTTWALD, hrsg. von Hans-Jürgen KAHLFUSS. Wiesbaden: Harrassowitz 1997. 936 S.

Als Clytus Gottwald 1984 die Aufgabe übernahm, die Kasseler Musikhandschriften zu ka-

talogisieren, sah er sich einem heterogenen und äußerst unübersichtlichen Notenbestand gegenüber. Immer wieder sollten „neue“ Musikhandschriften zu Tage gefördert werden. Seine Arbeit an den Kasseler Handschriften glich dem Kampf mit einer Hydra: Kaum war ein Bereich der Handschriften gesichtet und beschrieben, tauchten mindestens zwei weitere auf. Über zehn Jahre dauerte die überfällige Aufarbeitung. Abgesehen von kleineren Bereichskatalogen konnte ein zentraler Zugriff auf die Kasseler Musikhandschriften nur über den Katalog von Israel aus dem Jahre 1881 erfolgen. Bestandserweiterungen der Bibliothek im ausgehenden 19. Jahrhundert waren dort nur vereinzelt verzeichnet, da Israels Katalog auf einem Handschrifteninventar von 1822 basierte. Die jetzt abgeschlossene systematische Erfassung der Musikhandschriften war somit seit Jahrzehnten ein Desiderat.

Der neue Katalog greift die alte Gliederung der Manuskripte nach Formaten (Folio, Quart, Oktav) auf und katalogisiert – entgegen den Vorgaben der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) – die Nachlassbestände nicht gesondert. So kommt es, dass unter den Foliohandschriften, die über 500 Seiten in der Beschreibung ausmachen, ein *Canticum Beatae Mariae Virginis* ... (2° Ms. Mus. 2) des Landgrafen Moritz von 1600 und *Beim Kaffee saß Madam Neumann* (2° Ms. Mus. 1478.6 Nr. 13) aus dem 19. Jahrhundert den gleichen Bestand teilen. Die älteste Handschrift des Musikhandschriftenbestands ist ein *Hymnus* von Gilles Binchois (1452), da die in Kassel vorhandenen mittelalterlichen Chorhandschriften den *Manuscripta Theologica* zugeordnet sind. Doch ihre herausragende musikwissenschaftliche Bedeutung erhält die Kasseler Sammlung durch den nahezu geschlossenen Bestand der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts. Dieser Hauptbestand, der zwar durch den Zweiten Weltkrieg Verluste zu beklagen hat, zeichnet sich durch die engen Beziehungen zwischen italienischer und deutscher Musik aus. Besonders die Musik des Venezianers Giovanni Gabrieli und seines Schülers Heinrich Schütz wurde unter dem calvinistischen Landgrafen Moritz von Hessen (1572–1632), der programmatisch den *Lobwasserspsalter* (2° Ms. Mus. 1) seiner Sammlung voranstellen ließ, in leidenschaftlicher Weise zusammengetragen.

Man konnte mit Gottwald eine äußerst souveräne und versierte Autorität der Handschriftenkatalogisierung für diesen von der DFG geförderten Katalog gewinnen, was der Aufarbeitung eines zeitgemäßen Kataloges an vielen Stellen zugute kommt. Mit welcher unnachlässigen Akribie und Konsequenz Gottwald den Kasseler Bestand aufgearbeitet hat, zeigt sich daran, wie er der Kalamität der Handschriftendatierung begegnete. Zur Katalogisierung sollte neben der genauen Beschreibung auch die Suche nach einer möglichst präzisen Datierung der Gabrieli- und Schütz-Handschriften und der Autographen vom Umfeld der Kasseler Hofmusiker der Jahrhundertwende (1600) gehören. Zu diesem Zweck leistete der Autor umfangreiche Vorarbeiten im hessischen Staatsarchiv Marburg, so dass durch das Zurateziehen datierter Dokumente mit hessischen Papiermarken weite Teile der undatierten Kasseler Musikhandschriften genauer bestimmt werden konnten. Als „Nebenprodukt“ der *Manuscripta Musica* entstand dabei die Analyse und Dokumentation hessischer Wasserzeichen [C. G.: *Papiermarken der Landgrafschaft Hessen-Kassel 1590–1660* (Hessische Forschungen zur geschichtlichen Landes- und Volkskunde, Band 21). Kassel, 1991]. Mit dieser Methode konnten die stilkritischen Datierungen der Schütz-Handschriften durch Joshua Rifkin an vielen Stellen verifiziert werden. Auffällig ist, dass sich Gottwald im Verlauf seiner Arbeit trotz der intensiven Beschäftigung mit den Kasseler Handschriften bei der konkreten Zuweisung von Schreibern eher bedeckt hält (z. B.: 2° Ms. Mus. 57h). Nur bei einigen Manuskripten ist die Hand sicher zu identifizieren, so dass ein Verfasser relativ zuverlässig genannt werden kann. Im Verhältnis zu diesem Hauptbestand aus dem 16. und 17. Jahrhundert nehmen die überlieferten Musikhandschriften der Bibliothek aus dem 18. und 19. Jahrhundert weniger Raum ein.

Abgesehen von Clara und Robert Schumanns Liederbuch für die Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient (4° Ms. Mus. 282) ist der verstreute Bestand der Spohr-Handschriften und der durch Spohr angeregten „Casselschen Liedertafel“, die nur partiell in der Gesamthochschulbibliothek Kassel Landesbibliothek und Murhardschen Bibliothek der Stadt Kassel aufgegangen sind, zu nennen. Die jüngsten Handschriften der Jahre 1935 bis 1941 aus ver-

schiedenen Nachlässen sind ihrem Charakter nach musikalische Kollektaneen der bürgerlichen Musikkultur Nordhessens mehr oder weniger bekannter Kompositionen, und sie können nur einen geringen Quellenwert beanspruchen.

Beim Eintauchen in die „Archäologie des Wissens“ der Kasseler Handschriftenbestände wird Gottwalds Liebe zum Detail gelegentlich über Gebühr belegt. Es mag für einige Benutzer des Katalogs vielleicht interessant sein, unter welchen Umständen eine Kontrafaktur auf den hessischen Fürsten von „God save the King“ aufgeführt wurde, doch wären allzu umfangreiche und im Wesentlichen nur auf Vermutungen beruhende Erörterungen zu einigen Handschriften nicht nötig gewesen (4° Ms. Mus. 226).

Dass im Katalog Einzel- und Sammelsignaturen auftauchen, kann durch den ausführlichen und differenzierten Verzeichnisapparat gut kompensiert werden, denn der Katalog besticht durch seine klare inhaltliche wie drucktechnische Gliederung, sein Initien- und Titelverzeichnis sowie ein unerlässliches Personen-, Provenienzen- und Sachregister. Da sich die langjährige Arbeit an der Katalogisierung offensichtlich im Wesentlichen ohne den hilfreichen Rückgriff auf eine elektronische Datenverarbeitung vollzog, wundert es nicht, dass die in Originalnotation wiedergegebenen Incipits von Akzentneumen (4° Ms. Mus. 118), Hufnagelnotation (2° Ms. Mus. 4), Mensuralnotation und die verschiedenen Tabulaturen für Theorbe, Laute etc. in der Handschrift Gottwalds erscheinen.

Mit dem vorliegenden Handschriftenkatalog konnte eine enorme Lücke geschlossen werden, die zu phantasievoller archivalischer Weiterarbeit inspiriert. Allerdings harren besonders die neuemierten mittelalterlichen Musikhandschriften unterschiedlicher hessischer Provenienzen, die Teil der Manuscripta Theologica sind, weiterhin einer musikwissenschaftlichen Bearbeitung. Um den historischen Musikbestand der Bibliothek der Jahre um den Dreißigjährigen Krieg und die breite Ausstrahlung des Kasseler Hofes angemessen beurteilen zu können, darf man mit Spannung auf den in Arbeit befindlichen Katalog der historischen Musikdrucke des 16. und 17. Jahrhunderts warten.

(Juni 1998)

Michael W. Schmidt

Musica Britannica LXX: JOHN JENKINS: Consort music of three parts. Transcribed and edited by Andrew ASHBEE. London: Stainer and Bell 1997. XXXI, 166 S.

Die ländliche Idylle im Osten Englands bildet die Kulisse von John Jenkins' (1592–1678) ruhig verlaufendem Leben, das er in verschiedenen Haushalten adeliger Familien musizierend, unterrichtend, der Hausmusik vorstehend, komponierend und Noten kopierend verbrachte.

Als Komponist widmete sich Jenkins, abgesehen von einem überschaubaren Repertoire mit dreistimmigen Anthems, der instrumentalen Consortmusik, die „allmählich das Madrigal als die Hauptform der englischen Hausmusik ersetzte“ (S. XVII), wobei seine musikalische Entwicklung und sein persönlicher Stil auf dem Instrumentalwerk besonders Alfonso Ferraboscós (d. J.), Thomas Lupos, John Coprarios und Orlando Gibbons basierte. Er komponierte in einem sehr persönlichen kontrapunktischen Stil und ließ sich wenig von italienischen Neuerungen, beispielsweise eines Angelo Notari, beeinflussen. In den 1640er-Jahren war es Jenkins gelungen, sich als führender Komponist von Consortmusik und als ein hervorragender Violen- und Lautenspieler zu etablieren.

Jenkins komponierte zwei Sammlungen mit dreistimmigen Fantasien, in den Quellen meist „fantazia“ oder „fancies“ genannt; Nr. 1–28 der vorliegenden Ausgabe sind für eine hohe Gambe (Treble), zwei Bassgamben (Basses) und Orgel, Nr. 29–49 sind für zwei Trebles und Bass gesetzt. Die „half-chest“-Consortbesetzung mit Diskant-, Tenor- und Bassviolen wurde von den früheren Komponisten bevorzugt, während die Besetzung mit zwei Trebles und einem Bass in der Jacobinischen Zeit sehr beliebt war. Die merkwürdige Consortbesetzung, zwei Bassinstrumente und nur eine hohe Stimme, in der Sammlung mit den Nr. 1–28 kann von Komponisten, wie dem schon erwähnten Thomas Lupo, aber auch Richard Mico und Thomas Tomkins beeinflusst sein, mag aber auch daher rühren, dass Jenkins selbst ein begeisterter Bassviolenspieler war (S. XX).

Die erste Sammlung der Triofantasien (Nr. 1–28) wird, neben ihrer eigenwilligen Disposition, von der dominierenden Rolle der Orgel geprägt, die in zwanzig Stücken Zwischenspiele hat. Bis zu vier dieser Soli können auftreten,

z. B. in der Sonate Nr. 14 (S. 43–45), in der die Orgel in den Takten 11/12 und 15/16 knappe, in den Takten 20–25 und 39–40 etwas längere Zwischenspiele zugeteilt bekam. Diese Zwischenspiele strukturieren die jeweiligen Consort-Trios, indem die Orgel entweder den „point“ des neuen Abschnittes vorstellt, oder indem sie freies Material als Miniatur-Intermezzo einschiebt. Der Orgelsatz, wie z. B. im *Batten Organbook* griffpraktisch angelegt, bringt ein vertikales Element in die Violopolyphonie ein und hellt durch die entsprechend gesetzten Töne der rechten Hand die durch die zwei Bassviolen bedingte tief disponierte Klanglichkeit auf.

Im Vorwort dieser wichtigen Edition wurde versäumt darauf hinzuweisen, dass in der ersten Fantasiensammlung die Orgelstimme nie pausiert. Der Klangstrom reißt, von wenigen Generalpausen abgesehen, nie ab, was sich als ein Kompositionsmerkmal dieser Fantasiensammlung zeigt. Doch deutet Andrew die Zusammenhänge zwischen diesen Fantasien und Jenkins' *fantasia-suites* an, die ihrerseits „... are modelled most closely on the Coprario pattern“ (S. XXI). Die vierte Fantasia (S. 11–13) ist ein Beispiel dafür, dass die Orgel keine Extrawege geht, sondern mit den Violen gleichzeitig auftritt.

Gleichrangigkeit der Stimmen prägt die zweite Sammlung der „fantazias“ (Nr. 29–49) „for Two Trebles And A Bass“, deren Polyphonie nicht so dicht erscheint („light-weight texture and character“, S. XXII), wie in den anderen Triofantasien. Jenkins setzt wohldurchdachte Techniken ein; lebhaftere Stimmführung als bei den Komponisten der früheren Generation und ein größerer Umfang der Bassstimme. Im Vergleich zur ersten Triosammlung sind hier die Sätze länger und die „points“ knapper; außerdem wechselt Jenkins systematisch Takt- und Tonarten. Diese Leichtigkeit und Agilität war wohl als reiner Ohrenschmaus gedacht – kunstvolle Musik zur reinen Unterhaltung, der das Akademisch-Ernste der anderen Triosammlung fern ist.

Kopferbrechen bereitete offenbar eine „fehlende Orgelstimme“, aber „we should not deduce from the lack of an organ part that the instrument was banned from these pieces“ (S. XXII). Die Faktur der „fantazias“ mit den Nummern 29 bis 49 in dieser Edition zeigt aber

keine Schwachstellen, die eine obligate Orgel verlangen. Der Schluss liegt nahe, dass Jenkins keine Orgelstimme komponierte. Entsprechend einer damaligen Praxis konnte der Orgelpart aus dem Stegreif nach der Partitur gespielt werden.

Die erste Sammlung mit Triofantasien wurden in den 1630ern und 40ern komponiert. Geschlossen finden sich alle 27 „fantazias“ und eine Pavan in *e*-Moll in einem Manuskript von 1654. Die andere Sammlung mit 20 Stücken wurde um 1650 vervollständigt. Diese Handschriften aus den 1650ern bilden die Grundlage der vorliegenden Edition – doch einige Stücke der Kollektionen waren, wie der gründliche Quellennachweis zeigt, eigenständig oder in Gruppen in verschiedenen, auch früher entstandenen Manuskripten im Umlauf. Ökonomische Gründe können angeführt werden, welche die kleine Consortbesetzung (für drei oder vier Spieler) attraktiv werden ließ, bei deren Etablierung der oben erwähnte O. Gibbons eine entscheidende Rolle spielte. Die vorliegende Ausgabe der *Consort Music Of Three Parts* dokumentiert Jenkins' kompositorische Meisterschaft und beleuchtet die besondere Qualität der höfischen Hausmusik in England.

(Mai 1998)

Johannes Ring

Musica Britannica LXXI: JOHN FIELD: Nocturnes and Related Pieces. Edited by Robin LANGLEY. London: Stainer and Bell 1997. XLII, 121 S.

Chris de Burgh ist nicht der einzige musikalische Exportschlagler mit internationalem Erfolg, den die irische Insel hervorbrachte. Schon ca. 200 Jahre früher gab es dort ein musikalisches Wunderkind – kein Songwriter oder Singer mit Gitarre –, sondern ein junger Pianist, der sich nach ersten heimatlichen Konzerterfolgen anschickte, die musikalische Welt zu erobern.

John Fields (1782–1827) musikalischer Werdegang führte zunächst in das nachbarschaftliche, politisch und kulturell vorherrschende England, wo der erst Elfjährige in London als Assistent (Faktotum) in die Dienste des legendären Klaviervirtuosens, -händlers, -fabrikanten und Komponisten Muzio Clementi trat. Im Kielwasser seines agilen Meisters lan-

dete der junge Field 1802 auf dem Festland für eine Konzertreise, die ihn 1803 auch nach St. Petersburg führte. Field assistierte, lernte, übte, probierte – emanzipierte sich schließlich als eigenständiger Künstler, und beschloss, in dem kulturell lebhaften St. Petersburg zu bleiben, nachdem ihn Clementi in einen Kreis mit bedeutenden adeligen Mäzenen eingeführt hatte, womit der Grundstock für eine brillante Karriere gelegt war. Field debütierte 1804 in der russischen Stadt und blieb, abgesehen von einer eigenen europäischen Konzerttournee, für immer in St. Petersburg mit regelmäßigen Fahrten nach Moskau (S. XIX und XXII).

Robert Langley veröffentlicht Fields 16 Nocturnes und sechs nocturne-ähnliche Stücke („related pieces in nocturne style“), wobei in die editorische Arbeit die Auswertung einiger wieder entdeckter russischer Quellen, wie z. B. Erstveröffentlichungen, einfließen konnten. Diese sind wichtig, da Field, wie viele andere Komponisten, seine Stücke immer wieder überarbeitete. Durch diese aktuelle Quellenforschung kam auch das 10. Nocturne wieder ans Tageslicht. Druckexemplare und einige handschriftliche Exemplare der hier vorgelegten Klavierstücke enthalten Eintragungen oder Änderungen des Komponisten (einige Faksimiles illustrieren dies), die die Faktur und Ausführung der Stücke verdeutlichen: Neben Fingersätzen wurden in dieser Gesamtausgabe Pedalbezeichnungen und Ornamente, hier besonders die Länge und die genaue Platzierung der Appoggiaturen, berücksichtigt.

Langley stellt im Vorwort die Klavierstücke chronologisch vor und ordnet biographische Momente und entsprechende Überarbeitungsphasen zu. Dabei wird Fields Kompositionsstil fassbar: cantabile, lyrische, meist verzierte Melodien in der rechten Hand über einer systematischen Folge gebrochener Akkorde der linken Hand, deren Töne vom Pedal gesammelt werden. Doch folgen die Stücke nicht einem gleichbleibenden Muster: Melodische Grundideen werden durch weitere melodische Einfälle ergänzt; es werden nicht nur stereotype Begleitfiguren eingesetzt – ja, manchmal ist auch der Part der linken Hand von melodischem Interesse. Das 7. Nocturne ist ein Beispiel für eine in die Zukunft weisende harmonische Arbeit (S. XXV), die meisten anderen Werke in diesem Band zeigen Fields sehr indi-

viduelle harmonische Arbeit. Lebhaftige Formen, die stellenweise an Felix Mendelssohn Bartholdys *Lieder ohne Worte* erinnern, lassen sich mit den zeitgenössischen russischen Romanzen für Singstimme und Klavier in Verbindung bringen, wie sie besonders durch den Field-Schüler Michail Glinka bekannt wurden (S. XXIV). Es liegt auf der Hand, dass Fields abwechslungsreiche, gefällige Stücke fester Bestandteil des russischen Kulturlebens wurden; außerdem beeinflusste sein Klavierspiel und Kompositionsstil nachhaltig seine russischen Nachfolger (S. XIX).

Etwas mager fällt der Beitrag zur Notation und Aufführungspraxis aus. Neben den knappen Hinweisen zu Ornamenten und Dynamik wären Ratschläge zur Ausführung einiger sehr komplexer Akkorde und Akkordwendungen der linken Hand, beispielsweise im Nocturne 7, nötig. Field scheint hier eine spezielle Arpeggio-Technik zu verlangen. Leider fehlt auch jeder Hinweis auf das von Field benutzte Instrumentarium, dessen Entwicklung er als Faktotum des klavierbauenden Clementi an vorderer Front miterlebte.

Einen weiteren Wermutstropfen liefert der Notensatz. Es bereitet etwas Mühe, auf die Wechsel von Bass- und Violinschlüssel in der linken Hand zu reagieren, da die Schlüsselzeichen oft zu klein ausfallen und unübersichtlich platziert sind. Dies hängt mit dem Raumarrangement der Takte zusammen; hier wünscht man flexiblere Lösungen. Diese Takt-raumproblematik betrifft auch die manchmal dicht gedrängten (Zweiunddreißigstel-)Passagen der rechten Hand in der zwei- und dreigestrichenen Oktave, deren Einzeltöne durch die vielen dichten Hilfslinien nicht leicht auseinander gehalten werden können. Zudem sind die Oktavierungszeichen zu schwach ausgefallen.

Die Publikationsintention der *Musica Britannica*, eine „national collection of British music“ vorzulegen, trifft bei Field wohl nicht zu. Die Mehrzahl der Quellen ist russisch, doch sind seine Nocturnes auch in einigen englischen Quellen überliefert. Sicher steckt hinter der englischen Edition kein nationaler Besitzanspruch; vielmehr ist es ein verdienstvolles Unternehmen, den Wert dieser Klaviermusik durch die Veröffentlichung in einer so gewichtigen Sammlung zu dokumentieren.

(Oktober 1998)

Johannes Ring

Eingegangene Schriften

EDMUND ANGERER: Berchtoldsgaden Musick „Kindersinfonie“. Erstdruck. Hrsg. von Hildegard HERMANN-SCHNEIDER. Innsbruck: Eigenverlag des Instituts für Tiroler Musikforschung 1997. 32 S. (Beiträge zur Musikforschung in Tirol. Band 3)

MICHAEL ARNTZ: Hugo Riemann (1849–1919). Leben, Werk und Wirkung. Köln: Concerto 1999. 356 S., Abb., Notenbeisp.

BÉLA BARTÓK: Tanz-Suite für Orchester. Facsimile-Ausgabe des im Budapester Historischen Museum aufbewahrten Autographes. Vorgelegt von Ferenc BÓNIS. Budapest: Balassi Kiadó 1998. 62 S.; Studiensammlung 48 S.

GIOVANNI DA BASSANO: Motetti per concerti ecclesiastici, a 5, 6, 7, 8 & 12 voci. Édition préparée par Jean-Paul BOURY. Paris: Honoré Champion Éditeur 1999. XXXI, 322 S. (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de Tours. Collection Ricercar 6.)

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Drei Lieder nach Gedichten von Goethe. Faksimile. Mit einem Kommentar von Helga LÜHNING. Bonn: Verlag Beethoven-Haus 1999. 47 S. (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses. Reihe 3: Ausgewählte Handschriften in Faksimileausgaben. Band 13.)

LUDWIG VAN BEETHOVEN: Symphonie Nr. 5 in c-moll op. 76. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. 118 S., Critical Commentary: 88 S.

BEETHOVEN: Werke. Abteilung XI, Band 1: Schottische und walisische Lieder. Hrsg. von Petra WEBER-BOCKHOLDT. München: G. Henle 1999. XIX, 282 S.; Kritischer Bericht: 140 S.

Beiträge zur Musikgeschichte Ostmittel-, Ost- und Südosteuropas. Hrsg. von Hubert UNVERRICHT. Sinzig: Studio 1999. 320 S., Abb., Notenbeisp. (Edition IME. Reihe 1: Schriften. Band 1.)

Bonner Beethoven-Studien. Band 1. Hrsg. von Sieghard BRANDENBURG und Ernst HERTTRICH. Bonn: Verlag Beethoven-Haus 1999. 159 S.

JOHANNES BRAHMS: Quellen – Text – Rezeption – Interpretation. Internationaler Brahms-Kongress Hamburg 1997. Hrsg. von Friedhelm KRUMMACHER und Michael STRUCK in Verbindung mit Constantin FLOROS und Peter PETERSEN. München: G. Henle 1999. 595 S., Notenbeisp.

Die Briefentwürfe des Johann Elias Bach (1705–1755). Hrsg. und kommentiert von Evelin ODRICH und Peter WOLLNY. Mit Beiträgen zum Leben und Wirken J. E. Bachs von Hans-Joachim SCHULZE, Evelin ODRICH, Martin PETZOLDt und Peter WOLLNY. Hildesheim u. a.: Georg Olms 2000. 282 S. (Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung 3.)

Carl Friedrich Christian Fasch (1736–1800) und das Berliner Musikleben seiner Zeit. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz am 16. und 17. April 1999 im Rahmen der 6. Internationalen Fasch-Festtage in Zerbst. Hrsg. von der Internationalen Fasch-Gesellschaft e. V. Zerbst. Dessau: Anhaltische Verlagsgesellschaft 1999. 351 S., Notenbeisp. (Fasch-Studien. Band VII.)

Carl Maria von Weber und seine Mutter Genovefa von Weber geb. Brenner. Lebensstationen. Dokumentation zur Ausstellung aus Anlaß des 200. Todesjahres 1998 der Mutter Webers in Marktobendorf. Zusammengestellt von Ernst ROCHOLL. Stadt Marktobendorf 1999. 148 S., Abb.

FRÉDÉRIC CHOPIN: Ballade F-Dur Opus 38. Faksimile nach dem Autograph, im Besitz der Bibliothèque de France, Paris. München: G. Henle 1999.

GIOVANNI CONTINO: Missae cum quinque vocibus. Liber primus (1572). A cura di Ottavio BERETTA. Milano: Edizioni Suvini Zerboni 1997. XXXIV, 258 S. (Monumenti Musicali Italiani. Vol. XX.)

THOMAS DANIEL: Der Choralatz bei Bach und seinen Zeitgenossen. Eine historische Satzlehre. Köln-Rheinkassel: Dohr 2000. 412 S., Notenbeisp.

CLAUDE DEBUSSY: Textes. Réunis et édités par Martine KAUFMANN avec le concours de Denis HERLIN et Jean-Michel NECTOUX. Paris: Radio France/Van Dieren Éditeur 1999. 351 S., Abb.

ACHIM DIEHR: „Speculum corporis“. Körperlichkeit in der Musiktheorie des Mittelalters. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. 359 S., Abb. (Musiksoziologie. Band 7.)

„Diesem Menschen hätte ich gern mein ganzes Leben widmen mögen“. Beethoven und die Wiener Klavierbauer Nannette und Andreas Streicher. Eine Ausstellung im Beethoven-Haus Bonn. Von Uta GOEBL-STREICHER, Jutta STREICHER und Michael LADENBURGER. Bonn: Verlag Beethoven-Haus 1999. 208 S., Abb.

GAETANO DONIZETTI: Scarsa mercé saranno.

Duett für Alt und Tenor mit Klavierbegleitung. Mit dem Faksimile des Autographs von 1815 hrsg. von Peter MINDEN. Tübingen: Noûs 1999. 40 S.

JOËLLE-ELMYRE DOUSSOT: *Musique et société à Dijon au siècle des Lumières*. Paris: Honoré Champion Éditeur 1999. 237 S., Abb. (Les Dix-Huitièmes Siècles 30.)

Editionsrichtlinien Musik. Im Auftrag der Fachgruppe Freie Forschungsinstitute in der Gesellschaft für Musikforschung. Hrsg. von Bernhard R. APPEL und Joachim VEIT unter Mitarbeit von Annette LANDGRAF. Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. X, 428 S., Notenbeisp.

GUIDO ELBERFELD: *Die Kunstlieder Ottorino Respighis*. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2000. 197 S., Notenbeisp. (Reihe Musikwissenschaft, Bd. 202.)

MARTIN ELSTE: *Meilensteine der Bach-Interpretation 1750–2000. Eine Werkgeschichte im Wandel*. Stuttgart–Weimar: J. B. Metzler/Kassel u. a.: Bärenreiter 2000. XX, 460 S., Abb., Notenbeisp.

Erkenntniszuwachs durch Analyse. Populäre Musik auf dem Prüfstand. Arbeitskreis Studium Populärer Musik. Hrsg. von Helmut RÖSING und Thomas PHLEPS. Karben: Coda 1999. 154 S., Notenbeisp. (Beiträge zur Populärmusikforschung 24.)

LAUREL E. FAY: *Shostakovich. A Life*. New York: Oxford University Press 2000. XXIX, 458 S., Abb.

GABRIEL FAURÉ: *Requiem Op. 48 pour soli, chœur et orchestre symphonique. Version de concert, 1900*. Partition d'orchestre. Éditée par Jean-Michel NECTOUX. Paris: J. Hamelle & Cie Éditeurs 1998. XIX, 133 S.

MANFRED FENSTERER: *Thematisches Verzeichnis der geistlichen Werke von Carl Gottlieb Reissiger (1798–1859)*. Offenbach: edition mf 1999. 188 S., Abb., Notenbeisp.

ROMAN FISCHER: *Frankfurter Telemann-Dokumente*. Hrsg. von Brit REIPSCHE und Wolf HOBOHM. Hildesheim u. a.: Georg Olms 1999. 238 S., Abb. (Magdeburger Telemann-Studien. Heft XVI.)

Frauentöne – Beiträge zu einer ungeschriebenen Musikgeschichte. Hrsg. von Alenka BARBER-KER-SOVAN, Annette KREUTZIGER-HERR und Melanie UNSELD. Karben: Coda 2000. 282 S., Abb. (Forum Jazz Rock Pop 4.)

OLIVER FÜRBETH: *Ton und Struktur. Das Pro-*

blem der Harmonik bei Gustav Mahler. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1999. 208 S., Notenbeisp. (Reihe Musikwissenschaft, Bd. 197.)

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Hallsche Händel-Ausgabe. Serie IV: Instrumentalmusik. Band 5: Klavierwerke II HWV 434–442*. Hrsg. von Peter NORTHWAY, Neuausgabe von Terence BEST. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. XXXVI, 133 S.

Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. 28. Auslieferung Frühjahr 1999. Hrsg. von Hans Heinrich EGGBRECHT. Stuttgart: Franz Steiner 1999.

Harfen des Berliner Musikinstrumenten-Museums. Bestandskatalog von Dagmar DROYSEN-REBER. Beschreibung der Instrumente von Dagmar DROYSEN-REBER und Beat WOLF in Zusammenarbeit mit Wolfgang MERTIN und Rainer M. THURAU. Berlin: Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1999. 308 S., Abb.

JOHANN ADOLF HASSE: *Werke. Abteilung IV: Kirchenmusik, Band 1: Kompositionen zur Vesper*. Erstausgaben. Hrsg. von Wolfgang HOCHSTEIN. Stuttgart: Carus 1999. XXIX, 184 S.

JOSEPH HAYDN: *Werke. Reihe I, Band 13: Pariser Sinfonien, 2. Folge*. Hrsg. von Sonja GERLACH und Klaus LIPPE. München: G. Henle 1999. XII, 199 S.

JOSEPH HAYDN: *Werke. Reihe XXIII, Band 1b: Messen Nr. 3–4 und Fragment der Missa „Sunt bony mixta malis“*. Hrsg. von James DACK und Marianne HELMS. München: G. Henle Verlag 1999. XIV, 216 S.

HANS-JOACHIM HESPOS: *..redeZeichen.. Texte zur Musik 1969–1999*. Hrsg. von Randolph ELCHERT und Stefan FRICKE. Saarbrücken: Pfau 2000. 239 S. (Quellentexte zur Musik des 20. Jahrhunderts. Band 8.1.)

HANS-JOACHIM HINRICHSEN: *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow*. Stuttgart: Franz Steiner 1999. 562 S., 10 Farbtafeln, 70 Notenbeisp. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft. Band XLVI.)

Internationales Stockhausen-Symposium 1998. Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln. 11. bis 14. November 1998. Tagungsbericht. Hrsg. von Imke MISCH und Christoph von BLUMRÖDER in Verbindung mit Johannes FRITSCH, Dieter GUTKNECHT, Dietrich KÄMPER und Rüdiger SCHUMACHER. Redaktion: Hen-

ning MOERSEN. Saarbrücken: Pfau 1999. VIII, 301 S., Notenbeisp. (Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit. Band 4.)

ARNOLD JACOBSHAGEN: Strukturwandel der Orchesterlandschaft. Die Kulturorchester im wiedervereinigten Deutschland. Köln-Rheinkassel: Dohr 2000. 160 S.

MICHAEL KOHLHÄUFL: Poetisches Vaterland. Dichtung und politisches Denken im Freundeskreis Franz Schuberts. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. 376 S.

MATTHIAS KORTEN: Mozarts Requiem KV 626. Ein Fragment wird ergänzt. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2000. 201 S., Abb., Notenbeisp. (Reihe Musikwissenschaft. Band 199.)

EKKEHARD KREFT: Griegs Harmonik. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2000. 280 S., Notenbeisp. (Beiträge zur europäischen Musikgeschichte. Band 3.)

JEFFREY KRUTZMAN: The Monteverdi Vespers of 1610. Music, Context, Performance. Oxford: Oxford University Press 1999. XIII, 603 S.

„meine Harmonie mit der Ihrigen verbunden“. Beethoven und Goethe. Eine Ausstellung des Beethoven-Hauses und der Stiftung Weimarer Klassik/Goethe- und Schiller-Archiv in Zusammenarbeit mit dem Arbeitskreis selbstständiger Kultur-Institute. Katalog hrsg. von Jochen GOLZ und Michael LADENBURGER. Bonn: Beethoven-Haus 1999. 144 S., Abb.

Mittelalter-Sehnsucht? Texte des interdisziplinären Symposions zur musikalischen Mittelalterrezeption an der Universität Heidelberg, April 1998. Hrsg. von Annette KREUTZIGER-HERR und DOROTHEA REDEPENNING. Kiel: Vauk 2000. 336 S., Abb., Notenbeisp.

CLAUDIO MONTEVERDI: Vespro della Beata Vergine. Vespers (1610). Performing Score. Edited by Jeffrey KURTZMAN. Oxford: Oxford University Press 1999. XIV, 274 S., Critical Appendix: 65 S.

Musiche D'Ingegno: Studi per Antonio Brunelli da Santa Croce (1577–1630). A cura di Piero GARIGIULO. Ospedaletto (Pisa): Pacini Editore 1999. 63 S., Notenbeisp.

Musik-Konzepte. Heft 107. Perotinus Magnus. Hrsg. von Heinz-Klaus METZGER und Rainer RIEHN. München: edition text+kritik 2000. 109 S., Notenbeisp.

Neue Musik und Medien. Kolloquium des Dresdner Zentrums für zeitgenössische Musik 6. bis 8. Oktober 1997. Konzeption und Herausgeber: Frank GEISLER. Dresden: Dresdner Zentrum für zeitgenössische Musik 2000. 221 S., Abb.

SUSAN VANDIVER NICASSIO: Tosca's Rome. The play and the opera in historical perspective. Chicago-London: The University of Chicago Press 1999. XIX, 335 S., Abb., Notenbeisp.

Luigi Nono. Aufbruch in Grenzbereiche. Hrsg. von Thomas SCHÄFER. Saarbrücken: Pfau 1999. 125 S., Notenbeisp.

Oper im 20. Jahrhundert. Entwicklungstendenzen und Komposition. Hrsg. von Udo BERMBACH. Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler 2000. IX, 686 S., Notenbeisp.

Orfeo in Toscana. Il Maggio Musicale Fiorentino e la nascita del Melodramma. A cura di Moreno BUCCI e Raffaele MONTI. Firenze: Istituto degli Innocenti: Salone Brunelleschiano, 22 maggio–6 giugno 1999. 95 S., Abb.

Provokation und Tradition. Erfahrungen mit der Alten Musik. Hrsg. von Hans-Martin LINDE und Regula RAPP. Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler 2000. 378 S., Abb., Notenbeisp.

CLAUS RAAB: Merkwürdige Geschichten und Gestalten um einen Walzer. Ludwig van Beethovens „Diabelli-Variationen“ op.120 und ihre Verbindung zu Graphik und Literatur. Saarbrücken: Pfau 1999. 179 S., Abb., Notenbeisp.

MAX REGER: Suite für Orgel Opus 16. Für Klavier zu vier Händen übertragen vom Komponisten. Nach dem Autograph hrsg. von Michael KUBE. Erstausgabe. München: G. Henle 1999. XIII, 55 S.

WOLFGANG REHM: Mozarts Nachlaß und die Andrés. Dokumente zur Verteilung und Verlosung von 1854. Offenbach am Main: Musikverlag Johann André 1999. 79 S., Abb. (Beiheft zur Festschrift zum 225jährigen Jubiläum.)

NICOLE RESTLE: Vokales und instrumentales Komponieren in Johann Hermann Scheins Opella Nova Ander Theil. Frankfurt a. M.: Peter Lang 2000. 198 S., Abb., Notenbeisp. (Reihe Musikwissenschaft, Band 200.)

VOLKER RÜLKE: Der Komponist Eduard Steuermann. Vier Werkstudien. Hildesheim u. a.: Georg Olms 2000. 367 S., Notenbeisp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 20.)

FRANZ SCHUBERT: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V: Orchesterwerke, Band 2: Sinfonien Nr. 4–6. Vorgelegt von Arnold FEIL und Douglas WOODFULL-HARRIS. Kassel u. a.: Bärenreiter 1999. XX, 313 S.

JEAN SIBELIUS: Sämtliche Werke. Serie I: Orchesterwerke. Band 3: Symphonie Nr. 3 op. 43. Hrsg. von Kari KILPELÄINEN. Wiesbaden u. a.: Breitkopf & Härtel 2000. XIV, 239 S.

Singuhr – Hörgalerie in Parochial: Klangkunst. Ausstellung 1996–1998/Symposion 1998. Hrsg. von Susanne BINAS und Carsten SEIFFARTH. Saarbrücken: Pfau 1998. 119 S., Abb.

SUSANNE STARKE: Vom „dubbio tonale“ zur „chiarificazione definitiva“. Der Weg des Komponisten Alfredo Casella. Kassel: Gustav Bosse 2000. III, 262 S., Notenbeisp. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Band 207.)

Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Band 47. Unter Leitung von Theophil ANTONICEK und Elisabeth Theresia HILSCHER. Tutzing: Hans Schneider 1999. 446 S., Abb., Notenbeisp.

WOLFGANG SUPPAN: Werk und Wirkung. Musikwissenschaft als Menschen- und Kulturgüterforschung. 3 Teilbände. Tutzing: Hans Schneider 2000. 1324 S., Abb., Notenbeisp.

JOHN TIETZ: Redemption or Annihilation? Love versus Power in Wagner's Ring. New York: Peter Lang 1999. 249 S., Notenbeisp. (Studies in European Thought. Vol. 17.)

DANIEL GOTTLÖB TÜRK: Anleitung zu Temperaturberechnungen. Reprint der Original-Ausgabe Halle 1808. Halle: Händel-Haus 1999. VIII, 572 S. (Schriften des Händel-Hauses in Halle 15.)

Über Leben, Kunst und Kunstwerke: Aspekte musikalischer Biographie. Johann Sebastian Bach im Zentrum. Hrsg. von Christoph WOLFF. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt 1999. 343 S., Abb., Notenbeisp.

PIERRE DE VILLIERS: Motets et Messe. Introduction et transcriptions par David FIALA. Paris: Honoré Champion Éditeur 1999. XXXII, 83 S. (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance de Tours. Collection Ricercar 5.)

WILLIAM WALTON: Edition. Volume 23: Henry V. A musical scenario after Shakespeare. The text and Walton's music adapted by Christopher PALMER. Edited by David LLOYD-JONES. Oxford: Oxford University Press 1999. XVIII, 190 S.

ANNA WIECZEWSKA-BACH: Das polnische katholische Kirchenlied in oberschlesischen Gesangbüchern von 1823 bis 1922. Sinzig: Studio 1999. 304 S., Notenbeisp. (Edition IME. Reihe 1: Schriften. Band 3.)

Wien 1897. Kulturgeschichtliches Profil eines Epochenjahres. Hrsg. von Christian GLANZ. Frankfurt a. M.: Peter Lang 1999. 280 S., Abb. (Musikleben. Bd. 8.)

BARBARA WIERMANN: Carl Philipp Emanuel Bach: Dokumente zu Leben und Wirken aus der zeitgenössischen Hamburgischen Presse (1767–1790). Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2000. 631 S. (Leipziger Beiträge zur Bach-Forschung 4.)

SUSANN WITT-STAHLE: „... But his soul goes marching on.“ Musik zur Ästhetisierung und Inszenierung des Krieges. Karben: Coda 1999. 205 S.

MONIKA WOLF: Dietrich Fischer-Dieskau. Verzeichnis der Tonaufnahmen. Tutzing: Hans Schneider 2000. XI, 539 S.

KUEI-MEI WU: Die Bagatellen Ludwig van Beethovens. Köln-Rheinkassel: Dohr 1999. 280 S., Notenbeisp.

JÜRGEN WULF: Die geistliche Vokalmusik Franz Lachners. Biographische und stilistische Untersuchungen mit thematischem Verzeichnis. Hildesheim u. a.: Georg Olms 1999. 585 S., Notenbeisp.

SANG-CHUN YEON: Karl Ditters von Dittersdorf: Die Kammermusik für Streichinstrumente. Quellenkundliche und stilistische Untersuchungen mit einem thematischen Verzeichnis. Hildesheim u. a.: Georg Olms 1999. 312 S., Notenbeisp. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft. Band 19.)

HEINZ WERNER ZIMMERMANN: Komposition und Kontemplation. Überlegungen und Untersuchungen zu Musikästhetik und Musiktheorie. Hrsg. von Friedhelm BRUSNIAK. Tutzing: Hans Schneider 2000. XV, 245 S.

Mitteilungen

Wir gratulieren

Prof. Dr. Emil PLATEN am 16. September zum 75. Geburtstag,

Prof. Dr. Siegfried KROSS am 24. August zum 70. Geburtstag,

Prof. Dr. Hans SCHMIDT am 1. September zum 70. Geburtstag,

Prof. Dr. Jobst FRICKE am 5. September zum 70. Geburtstag,

Prof. DR. Elmar BUDDE am 13. Juni zum 65. Geburtstag,

Prof. Dr. Horst-Peter HESSE am 24. Juni zum 65. Geburtstag.

Hochschuldozent Dr. Thomas PHLEPS hat sich im Februar 2000 an der Justus-Liebig-Universität Gießen in den Fächern Musikwissenschaft und Musikpädagogik habilitiert. Schriftliche Habilitationsleistung: *Zwischen Spätklassik und HipHop – Methoden und Modelle. Musikanalytische, musikhistorische und musikdidaktische Studien.*

Dr. Hermann GOTTSCHIEWSKI hat sich am 14. Februar 2000 an der Humboldt-Universität Berlin habilitiert. Der Titel der Habilitationsschrift lautet: *Eine Musikkultur am Scheidewege. Die Hoiku Shōka („Erziehungslieder“, 1877-1873) als restaurativer Gegenentwurf zur Einführung der westlichen Musik in Japan.*

Dr. Thomas BETZWIESER hat sich am 10. Mai 2000 am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: *Sprechen und Singen: Ästhetik und Erscheinungsformen der Dialogoper.*

Vom 20. September bis zum 25. November 2000 findet in der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe die Ausstellung „... Liebhaber und Beschützer der Musik“ – Die neu erworbene Musikaliensammlung der Fürsten von Fürstenberg“ statt. Etwa 100 der schönsten und spektakulärsten Stücke der Sammlung sind damit, knapp ein Jahr nach dem Ankauf Musikaliensammlung der Fürstlich Fürstenbergischen Hofbibliothek Donaueschingen durch das Land Baden-Württemberg, in Karlsruhe zu sehen. – Etwa zur gleichen Zeit, vom 22. September bis zum 30. Dezember, ist in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart eine Ausstellung mit ähnlichem Schwerpunkt zu sehen: „Musik und Musiker am Stuttgarter Hoftheater (1750–1918). Eine Aus-

stellung der Württembergischen Landesbibliothek in Zusammenarbeit mit dem Württembergischen Staatstheater.“ Anlass ist das 250-jährige Bestehen des Stuttgarter Opernhauses. Infos unter trost@mailserver.wlb-stuttgart.de.

Das Berliner Phonogramm-Archiv feiert in diesem Jahr sein 100-jähriges Bestehen und veranstaltet aus diesem Anlass vom 27. September bis zum 1. Oktober 2000 eine internationale wissenschaftliche Konferenz, an der Vertreter von Musikarchiven aus der ganzen Welt teilnehmen werden. Das Thema lautet: *Retrospective, Perspective and Interdisciplinary Approaches of the Berlin Phonogramm-Archive and other Sound Archives of the World: 1. Ethnomusicological and Interdisciplinary Approaches, 2. Case Studies, 3. Technological Impacts.* Informationen über: Ethnologisches Museum, Berliner Phonogramm-Archiv „Conference 2000“, Arnimalle 27, D-14195 Berlin (Germany), Tel.: 030 / 8301-240, Fax: 030 / 8301-292, E-Mail: phonoarch@smb.spk-berlin.de.

Vom 29. September bis 1. Oktober veranstaltet die Sektion „Frauen- und Geschlechterforschung“ der Gesellschaft für Musikforschung ihre 4. Tagung. Sie steht unter dem Titel *„Geschlechterpolarisierungen in der Musikgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts“*. Informationen über Prof. Dr. Freia Hoffmann, Fachbereich 2, Universität Oldenburg, Postfach 2503, 26111 Oldenburg, E-Mail: farrenc@uni-oldenburg.de

Aus Anlass des 50-jährigen Bestehens des Studiengangs „Ton- und Bildtechnik“ an der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf veranstaltet das Musikwissenschaftliche Institut am 12. und 13. Oktober 2000 ein Kolloquium über *„Musik und Medien im 20. Jahrhundert – ein Rückblick“* sowie ein Round-Table-Gespräch mit Komponisten und Musikschaffenden unterschiedlicher Musiksparten unter dem Titel *„Das Handwerk des Komponierens im Medienzeitalter“*. Weitere Informationen bei Prof. Dr. Andreas Ballstaedt, Musikwissenschaftliches Institut, Robert-Schumann-Hochschule, Fischerstraße 110, 40476 Düsseldorf, Tel. 0211/4544673, Fax 0211/4544665 oder unter <http://www-public.rz.uni-duesseldorf.de/~ballstac/musikundmedien.html>.

Das Internationale Beethoven-Symposium Bonn, im Rahmen des Internationalen Beethovenfestes Bonn 2000, findet am 12. bis 13. Oktober 2000 statt. Der Titel der Konferenz lautet: *Beethoven und die Rezeption der Alten Musik. Die hohe Schule der Überlieferung (aus Anlass des 250. Todesjahres von Johann Sebastian Bach)*. Informationen im Beethoven-Archiv Bonn, Bonngasse 24–26, D-53111 Bonn, Tel. 0228/98175-18 (Küthen); 0228/98175-11 (Sekretariat); Fax: 0228/98175-24.

Das 37. Internationale Heinrich-Schütz-Fest wird gemeinsam mit der Ständigen Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik, der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft und dem Dresdener Kreuzchor veranstaltet und findet vom 12. bis 15. Oktober 2000 im Rahmen der 3. Mitteldeutschen Heinrich-Schütz-Tage statt. Das Thema lautet: *Zwischen Schütz und Bach – Vom Wandel des Komponierens*. Informationen über: Ständige Konferenz Mitteldeutsche Barockmusik e. V., Michaelstein 3c, D-38889 Blankenburg/Harz und Internationale Heinrich-Schütz-Gesellschaft e. V., Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel.

Unter dem Titel „Stockhausen 2000. LICHT“ veranstaltet das Musikwissenschaftliche Institut der Universität zu Köln vom 19. bis 22. Oktober 2000 ein internationales Symposium. Ziel der Veranstaltung ist eine konzentrierte Erörterung zentraler dramaturgischer, ästhetischer und kompositionstheoretischer Aspekte des Opernzyklus „LICHT. Die sieben Tage der Woche“. Anmeldung bis zum 1. Oktober 2000 bei: Dr. Imke Misch, Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln, Albertus-Magnus-Platz, 50923 Köln, Tel.: 0221/470-3802, Email: imke.misch@uni-koeln.de;

weiter Informationen unter: www.uni-koeln.de/phil-fak/muwi.

Das Heinrich-Schütz-Haus, Forschungs- und Gedenkstätte im Geburtshaus des Komponisten, Bad Köstritz, bietet folgende Veranstaltungen an:

- Historischer Tanz und Musik, 15. bis 17. September 2000
- Deutsche und italienische Musik der Hofkapellen und Kantoreien des 16./17. Jahrhunderts, 27. September bis 1. Oktober 2000
- 3. Mitteldeutsche Heinrich-Schütz-Tage, Bad Köstritz, 6. bis 8. Oktober 2000
- Formen und Geschichte der Bearbeitung, Weiterbildungsveranstaltung für Lehrer, 20. bis 21. Oktober 2000
- „... zu singen und zu spielen auf allerley Instrumenten“, 24. bis 26. November 2000

Auskünfte über die Direktorin Friederike Böcher M.A., Heinrich-Schütz-Str. 1, Postfach 22, 07586 Bad Köstritz/Thüringen, Tel.: 036605/2405 und 36198, Fax: 036605/36199.

Zur Förderung der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Werk Max Regers wurde am Dienstag, dem 7. Dezember 1999, in Karlsruhe die *Internationale Max-Reger-Gesellschaft* als Nachfolger der von 1916 bis 1946 bestehenden Max-Reger-Gesellschaft gegründet. Präsident der Gesellschaft ist Prof. Wolfgang Rihm, dem Vorstand gehören u. a. Prof. Siegfried Palm und Prof. Kurt Seibert (Vorsitzende) und die Leiterin des Max-Reger-Instituts, Dr. Susanne Popp, an. Eine erste Mitgliederversammlung wird am 2. September 2000 im Rahmen der Weidener Reger-Tage stattfinden. Die IMRG wird Reger-Feste und Interpretationskurse veranstalten und den Dialog zwischen Wissenschaft und Künstlern fördern. Ihre Mitglieder informiert sie regelmäßig über alle wichtigen Reger-Ereignisse und -Veröffentlichungen und bietet ihnen ein Forum für persönliche Begegnung. Bei Interesse wenden Sie sich bitte an: Internationale Max Reger Gesellschaft e. V., Alte Karlsburg Durlach, Pfingsttalstraße 7, 76227 Karlsruhe, Tel.: 0721/854501 oder 04401/71647, Fax: 0721/85 45 02 od. 0 44 01/79 624.

Prof. Reinhard Strohm (Oxford University) hat im Zusammenhang mit der kritischen Neuausgabe von Händels *Rodelinda* in der Hallischen Händel-Ausgabe (hrsg. von Andrew V. Jones) für den Bärenreiter-Klavierauszug eine neue deutsche Gesangsübersetzung von Salvis Libretto verfasst. Diese ist mit Genehmigung des Verlages nun auch separat erhältlich, und zwar in zweisprachig-synoptischer Ausgabe mit einer kritischen Edition des italienischen Librettos (insgesamt 72 S.). Erhältlich zum Selbstkostenpreis von DM 40,- direkt vom Verfasser (Faculty of Music, St Aldate's, Oxford OX1 1 DB, GB; reinhard.strohm@music.ox.ac.uk).

Ihr Tor zur klassischen Musik im Internet



KLASSIK ONLINE

Nachrichten

Tagesaktuelle Kultur Nachrichten

TV-Programm

Klassiksendungen im Wochenüberblick

WebGuide

Internetlinks zur klassischen Musik

MusicShop

CDs und Bücher online bestellen

Kleinanzeigen

Kostenlose private Anzeigen

und vieles mehr...

KLASSIK ONLINE

www.klassik.com

Die Autoren der Beiträge

MARKUS WALDURA, geb. 1957 in Quierschied/Saar, 1976–1984 Studium der Germanistik und Musikwissenschaft an der Universität des Saarlandes, 1984 M. A., 1985–1994 dort wissenschaftlicher Mitarbeiter von Prof. Dr. Werner Braun, 1991 Promotion mit einer Arbeit über die Sonatenform Robert Schumanns, 1995–1997 Habilitandenstipendium der DFG, 1998–1999 Musikalienhändler und Verlagslektor bei einem baden-württembergischen Verlag. Seit Januar 2000 Mitarbeiter des Saarländischen Rundfunks.

JÜRGEN BRAUNER, geb. 1962 in Coburg; Klavierstudium sowie Studium der Schulmusik, Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Pädagogik in Würzburg; Diplomprüfung Klavier 1988; Staatsexamen 1991; Promotion 1994 mit einer Arbeit über Haydns Klaviertrios; 1995 Preisträger der Unterfränkischen Gedenkjahrstiftung für Wissenschaft. Zur Zeit Studienrat am Albert-Schweitzer-Gymnasium Erlangen.

KONRAD KÜSTER, geb. 1959 in Stuttgart; Studium (Musikwissenschaft, Mittelalterliche Geschichte, Neuere Geschichte/Geschichtliche Landeskunde) in Tübingen. M. A. 1987, Promotion 1989. 1990–92 Stipendiat der DFG, 1993 Habilitation in Freiburg. Lehrstuhlvertretungen in Regensburg und Freiburg; dort seit 1995 Professor für Musikwissenschaft. Seit 1998 Schriftleiter des *Mozart-Jahrbuches*. Mehrere Buchveröffentlichungen, zuletzt: *Der junge Bach* (1996), *Bach-Handbuch* (1999; Hrsg., Mitverf.).

THOMAS SEEDORF, geb. 1960 in Bremerhaven, studierte zunächst Schulmusik und Germanistik in Hannover; es folgte ein Aufbaustudium in den Fächern Musikwissenschaft und Musikpädagogik an der dortigen Hochschule für Musik, an der er 1988 mit einer Arbeit über die kompositorische Mozart-Rezeption im frühen 20. Jahrhundert promoviert wurde. Seit 1988 ist er als wissenschaftlicher Angestellter am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Freiburg tätig. Für den Personenteil der neuen *MGG* koordiniert er als Fachbeirat die Artikel über Vokalsolisten. Zuletzt erschienen seine Edition der Oper *Don Ranudo* im Rahmen der Gesamtausgabe der Werke von Othmar Schoeck (Zürich 1999) und der Artikel „Cantabile“ im *HmT* (29. Auslieferung).

ANDREAS TRAUB, geb. 1949, Studium der Musikwissenschaft, Mediävistik und Kunstgeschichte in München und Bern, 1977 Promotion, Tätigkeit an der FU Berlin und der Universität Tübingen. 1994 Habilitation. Herausgabe der *Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg*.