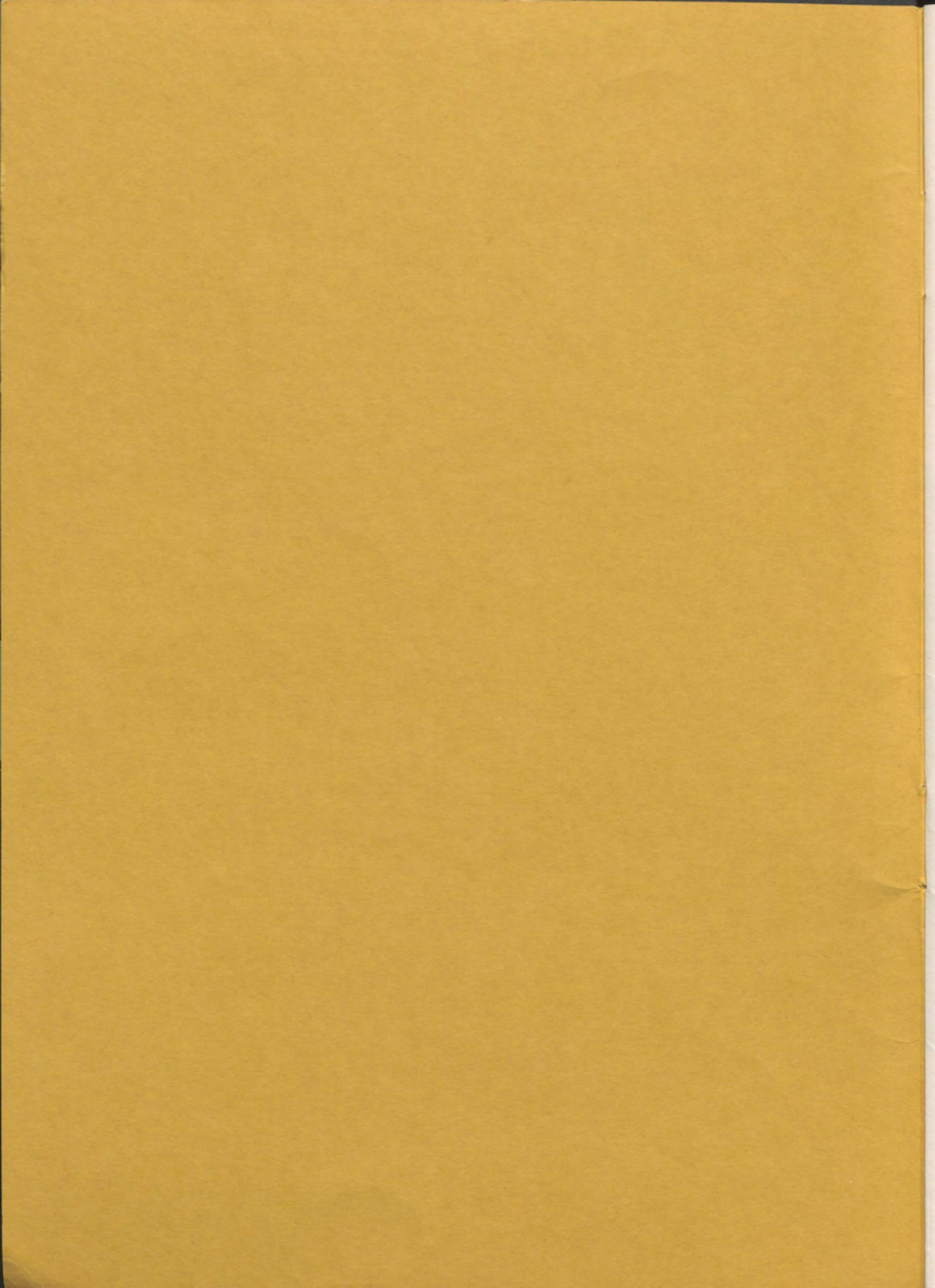




Hochschule für Musik Würzburg

**Hochschulmitteilungen
1992/93**



Inhalt

Hochschule für Musik
Würzburg

NACHRICHTEN AUS DER HOCHSCHULE FÜR MUSIK WÜRZBURG 1

PREISENDECKUNG 2

NEUE LEHRSTÄTTE FÜR MUSIKWISSENSCHAFT 3

WILDFELDEN 4

LEHRSTUHL FÜR MUSIKWISSENSCHAFT 5

WITTEWALD UND BRUNNEN FÜR MUSIKWISSENSCHAFT 6

Hochschulmitteilungen 7

THEOLOGISCHES SEMINAR 8

VERFAHREN FÜR DIE HOCHSCHULE 9

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 10

DER HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 11

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 12

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 13

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 14

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 15

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 16

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 17

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 18

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 19

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 20

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 21

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 22

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 23

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 24

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 25

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 26

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 27

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 28

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 29

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 30

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 31

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 32

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 33

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 34

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 35

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 36

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 37

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 38

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 39

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 40

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 41

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 42

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 43

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 44

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 45

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 46

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 47

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 48

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 49

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 50

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 51

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 52

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 53

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 54

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 55

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 56

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 57

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 58

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 59

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 60

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 61

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 62

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 63

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 64

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 65

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 66

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 67

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 68

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 69

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 70

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 71

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 72

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 73

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 74

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 75

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 76

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 77

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 78

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 79

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 80

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 81

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 82

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 83

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 84

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 85

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 86

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 87

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 88

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 89

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 90

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 91

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 92

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 93

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 94

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 95

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 96

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 97

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 98

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 99

HOCHSCHULENBEREITUNG FÜR DIE HOCHSCHULE 100

Redaktion: Lenz Meierott, Volker Schütz
Redaktionsschluß: 30. September 1993

Institut für
Forschung

Hochschulforschung
1992/93

Verlag
1992

Inhalt

NACHRICHTEN AUS DER HOCHSCHULE	4
PRESSEBERICHTE IN AUSWAHL	8
NEUE LEHRAUFTRÄGE IM STUDIENJAHR 1992/93	11
NEUBERUFUNGEN	12
PERSONALVERÄNDERUNGEN	14
WETTBEWERBE DER HOCHSCHULE FÜR MUSIK WÜRZBURG	16
TÄTIGKEITEN DER PROFESSOREN, DOZENTEN UND LEHRBEAUFTRAGTEN	18
ERFOLGE UND AKTIVITÄTEN VON STUDIERENDEN	21
VERPFLICHTUNGEN VON STUDIERENDEN	24
HOCHSCHULVERANSTALTUNGEN IM STUDIENJAHR 1992/93	25
DIE - HOFFENTLICH - h u m o r i s t i s c h e SEITE	27
<i>KOLJA LESSING:</i> BERTHOLD GOLDSCHMIDT IN WÜRZBURG - BEOBACHTUNGEN UND EINSICHTEN	28
<i>CONRAD VON DER GOLTZ:</i> GEDANKEN EINES FRISCHGEBACKENEN PENSIONÄRS NACH 30-JÄHRIGER TÄTIGKEIT AN DER MUSIKHOCHSCHULE WÜRZBURG	31
<i>KONRAD HAMPE:</i> GEDANKEN ZU VORSPIEL UND ZUSAMMENSPIEL IN DER HOCHSCHULE	34
<i>HEIDRUN BERGANDER:</i> DER ÖRGELPUNKT IN DER KLAVIERMUSIK	36

Nachrichten aus der Hochschule

Zum Umbau der "Zentralschule in der Bibrastraße"

Der Erweiterungsbau der Hochschule für Musik Würzburg in der Bibrastraße wird derzeit mit einem Gesamtvolumen von 31,1 Millionen DM umgebaut. Die Gebäudeflügel sind vom Landbauamt Würzburg bis auf das Skelett der Fassade ausgebeint worden. Die nicht mehr tragfähigen Decken mußten Stück für Stück abgerissen werden.

Wenn zwei der drei Flügel des Baus bedacht sind, soll noch im Winter/Frühjahr 1994 Richtfest gefeiert werden. Die Fertigstellung des Hauses ist für Frühjahr 1997 geplant.

Ein Blick von oben auf die ehemalige Zentralschule in der Bibrastraße. Von dem 1899 erstellten Bau stehen nur noch die denkmalgeschützten Fassaden. (Fotos: Schwarzott, Main-Post)



Das gesamte Innere wurde entkernt und wird für die Erweiterung der Musikhochschule neu ausgebaut.



*Blick von oben auf den Ostflügel der ehemaligen Zentralschule in der Bibrastraße
(Foto: Obermeier, Fränkisches Volksblatt)*

"Kleine Baumaßnahme" abgeschlossen

Im Rahmen einer sogenannten "Kleinen Baumaßnahme" wurde im Sommer 1992 über dem Innenhof des Unterrichtstrakts der Hochschule ein Glasdach errichtet. Nach Fertigstellung der Arbeiten im Dezember 1992 wurde der Innenhof sehr schnell zum beliebten Kommunikationsraum und zur vielgenutzten Cafeteria.

Tonstudio der Hochschule neu eingerichtet

Das Tonstudio der Hochschule für Musik Würzburg wurde in wesentlichen Teilen modernisiert und neu eingerichtet. Es besteht aus folgenden Hauptkomponenten:

- digitales Mischpult
- digitaler 2-Spur Recorder/Player
- digitaler Schnittplatz
- digitale Mehrspurmaschine
- digitale Effektgeräte

Sämtliche Systeme können auf digitaler Ebene verlustfrei miteinander kommunizieren. Ein hoher Qualitätsstandard sowie umfangreiche Bearbeitungsparameter ermöglichen sowohl "einfache" Stereoaufnahmen wie komplexe Abläufe in der Postproduktion. Die Flexibilität der Einrichtung kann die unterschiedlichsten Anforderungen einer Musikhochschule unterstützen.

Als Tonmeister wurde Jürgen Rummel mit der Leitung des Tonstudios betraut.

Computer-Studio eingeweiht

Das neu eingerichtete Computer-Studio der Hochschule mit insgesamt 11+ 4 miteinander vernetzten Computer-Arbeitsplätzen wurde am 19. 5. 1993 mit einem *"Tag der offenen Tür"* offiziell eingeweiht.

Seit dem Winter-Semester 1992 wird das Studio und seine vielfältigen Möglichkeiten von zahlreichen Studierenden genutzt.



Dr. Volker Schütz, Ulrich Schultzeß und Studentinnen (v. r.) im neuen Computerstudio der Hochschule. (Foto: Heringlebner, Main-Post)

"Spezialklassen Musik" in Würzburg eingerichtet

Zum Schul- und Studienjahr 1993/94 werden an der Hochschule für Musik Würzburg und am Matthias-Grünewald-Gymnasium Würzburg die ersten Spezialklassen Musik für hochbegabte Schüler eingerichtet. Nach einer Aufnahmeprüfung im Frühjahr 1993

konnten zwei Schüler - eine junge Querflötistin und ein junger Geiger - aufgenommen werden. Für die nächsten Schuljahre ist mit einer stärkeren Zunahme der Schülerzahlen sowie mit einer Ausweitung der zugelassen Instrumente zu rechnen.

Die Spezialschüler erhalten an der Hochschule kostenlosen Instrumentalunterricht, der Musikunterricht ist wesentlich erweitert. Das Modellprojekt - bisher das erste in den alten Bundesländern - wird vom Bayerischen Staatsministerium für Unterricht, Wissenschaft und Kunst sowie vom Bayerischen Musikrat gefördert.

Aufführungen von Monteverdis "Ritorno d'Ulisse in Patria" in Amsterdam und New York

Unter Leitung von Professor Glen Wilson und unter Mitwirkung des Lautenisten Professor Dieter Kirsch hat die Niederländische Oper Monteverdis "Ritorno d'Ulisse in Patria" mit Aufführungen im März 1993 in Amsterdam und im Juni 1993 in New York inszeniert. Nach Meinung der Zeitschrift "The New Yorker" waren die Aufführungen "mit Abstand die hochkarätigste, direkteste und ausdrucksstärkste Operninszenierung der New Yorker Saison".

Julian von Karolyi in München verstorben

Am 1. März 1993 ist der renommierte deutsch-ungarische Pianist Julian von Karolyi in München verstorben. Von 1972 bis 1983 unterrichtete von Karolyi an der Würzburger Musikhochschule.



Presseberichte in Auswahl

Erfolgreicher Opernabend der Musikhochschule Würzburg Von Märchenstimmung zu vorgezogenem Silvester-Wirbel

21 Sängerinnen und Sänger beim knapp dreistündigen Opernabend der „Hochschule für Musik Würzburg“ mit viel Publikumsresonanz: Der Trend, sich mit der Stimme, dem empfindlichsten „Musikinstrument“ des Menschen, künstlerisch auszudrücken, scheint beträchtlich zu sein, zumal mit dieser Zahl das Reservoir der Gesangstudierenden dieses Institutes noch bei weitem nicht erschöpft ist.

Nicht jedem war es vergönnt, seine „Vorzeigearie“ zu singen – im Gegenteil: Der Schwerpunkt lag auf dem Ensemble – einem wichtigen Faktor der Oper, bei dem Anpassung viel mehr bedeutet als das „Hoppla, jetzt komm ich!“

Ein großer Vorteil dieses konzertanten Opernabends war es, daß nicht ein einsamer Pianist die instrumentale Begleitfunktion besorgte, sondern das von Peter Falk brillant geleitete und bestens vorbereitete Hochschulorchester in üppiger Besetzung mitmachte. Das ist wertvoll für das gewisse „feeling“.

Das Quartett Nr. 4 und die Quintette Nr. 9 und 11 aus Albert Lortzings Spieloper „Der Wildschütz“

sind zwar musikalische Leckerbissen, aber aus dem Zusammenhang der Handlung genommen, inhaltlich und in puncto Individualität der Figuren nicht auf Anhieb zugänglich. Um so erfreulicher, wie unbefangenen und locker die jungen Künstler die musikalische Seite zwischen Melos und Artikulation ausbalancierten, teilweise mit Doppelbesetzungen (Martin Schneider und Ansvor Sobtzick als Baculus, Monika Mertel und Heidrun Plesch als Baronin).

Einen Super-Publikumseffekt machten natürlich die Ausschnitte aus der unverwüstlichen Johann-Strauß-Operette „Die Fledermaus“. Wie hier Dirigent Falk – zusammen mit den Solisten, von Monika Mertel (Rosalinde) über Thomas Stückemann (Eisenstein) bis zu Barbara Schöller (Orlofski), dem kompletten Ensemble und Orchester – eine Art vorgezogenen Silvester-Wirbel hinzubauerte, das animierte zu begeistertem Applaus.

Doch der Abend hatte auch seine individuelle Seite. Diana Melanie Damrau entpuppte sich als fesche Sobrette, spielbegabt und stimmlich „voll drauf“, ob als Gretel in Hum-

perdincks Märchenoper „Hänsel und Gretel“, Frasquita („Carmen“, zusammen mit Claudia Kemmerer und Barbara Brückner) oder Adele („Fledermaus“).

Doris Döllinger freute sich als Frau Fluth aus den „Lustigen Weibern von Windsor“ stimmlich gewandt auf den Denktettel für den gerienigen John Falstaff. Thomas Bauer sang die Grafen-Arie aus dem „Wildschütz“ als nobler Kavaliere-Bariton, und Ansvor Sobtzick bemühte sich bei des Baculus' Traum von „5000 Talem“ um humorige Pointierungen – um nur die wichtigsten Partien zu nennen.

Falk und das Orchester erfreuten auch noch durch klang- und schwungvolle Wiedergaben von drei dem Programm entsprechenden Ouvertüren und der Pantomime aus „Hänsel und Gretel“ nach dem stimmungsvoll gesungenen „Abendsegnen“ (Petra Dinand, Susanne Hagel, Rena Kleefeld).

Viel Beifall am Schluß. Blumen und Dakapo: das „Brüderlein“-Ensemble aus „Die Fledermaus“.

Otto Strodel

(MAIN-POST 21. Dezember 1992)

Kammerchor und Kammerorchester der Würzburger Musikhochschule mit Georg Friedrich Händels "Belshazzar" Die Schrift an der Wand verkündet das Todesurteil

Einer „gestrafften“ Version von Georg Friedrich Händels biblischem Oratorium „Belshazzar“ bedienten sich Kammerchor und -Orchester der Würzburger Hochschule für Musik unter Leitung von Jörg Straube.

Was dieser „Dreierakt“ in der fast vollbesetzten Neubaukirche – in englischer Sprache – bei solcher Besetzung streckenweise an oratorischer Wucht entbehren mochte, das kam hinsichtlich struktureller Feinarbeit und vorzüglicher Durchhörbarkeit kompensierend wieder herein. Die Besetzung von nur 22 Mitwirkenden forderte vom Hochschul-

Kammerchor Vielseitigkeit, hohe Konzentration und stimmliche Präsenz über zwei Stunden hinweg.

Straube, Professor für Chorerziehung und Chorleitung in Würzburg, führte die studentischen Choristen (Einstudierung: Anne Röhrig) mittels seines ungemein suggestiven Dirigats zu differenzierend abgestuften „Bildern“, und von einem dramatischen Höhepunkt zum nächsten.

Stellvertretend für viele ausgezeichnete gestaltete Chorlinien seien der Gesang der wein- und siegestrunkenen Babylonier sowie deren Schrecken beim Erscheinen des ih-

rem Fürsten Tod und Verderben kündenden, sprichwörtlich gewordenen Menetekels.

Das Hochschul-Kammerorchester, besetzt entsprechend den instrumentalen Vorstellungen des Komponisten (die Streicher mit Barockbogen!) spielte sich nach der etwas matten, kurzgehaltenen Ouvertüre engagiert in die Dimension eines Opernorchesters hinein. Welch ein Kontrast zwischen homogen ausmusizierten Tutti (bei zuweilen etwas gestelztem Staccato) und der monophonen Violin-gebärden-Verengung beim Erscheinen des Menetekels!

Dazu konnte man mit einem qualitativ ausgewogenen Gesangssolisten-Quintett aufwarten. Nachhaltigstes Beispiel: die treffliche Ergänzung der reich bemittelten Substanz des Soprans von Monika Mertel (Nitocris), im Duett mit der facettenreichen Altstimme Miranda Schieleins (Cyrus). Für die Besetzung der Rolle des jüdischen Sehers Daniel stand mit Johannes Reichert ein Countertenor zur Verfügung, der seinen Part in stimmlich jugendfrischer Anmut, doch stets mit der Zutat eines „männlichen“ Untertons gestaltete.

Dank der Ausdrucksvielfalt seines gewichtigen Tenors verlieh Ewald Bayerschmidt der Titelrolle eindringliche Plastizität. In bereits geschätztem Wohlklang und eindringlichem Erzählstil bot der sich in jüngster Zeit immer stärker in den Vordergrund singende Bassist Ansvor Sobt-zick als Gorbias die erwartete ausge-reifte Leistung.

Dazu in kleineren Partien, adäquat ausgewählt, Thomas Stückemann, Michael Albert, Maria Eberth und Monca Mascus. – Anhaltender Schlußbeifall, Bravos, Blumen.

Hans Behr

(MAIN-POST 5. Februar 1993)

"Nacht der stillen Klänge" in der Musikhochschule, eine zentrale Veranstaltung der Tage der Neuen Musik

Töne tropfen in einen Ozean der Ruhe

Das Motto der 9. Würzburger Tage der Neuen Musik: „Klänge der Stille“ wurde in einer „Nacht der stillen Klänge“ in verschiedenen Räumen der Musikhochschule einer bemerkenswert stattlichen Hörergemeinde in ständig wechselnder Intensität auf besondere Weise nahegebracht. Schließlich spannte sich der Bogen des musikalischen Aufwandes vom großen Orchester über Kammermusik bis zu solistischen Darbietungen an Schlagzeug und Klavier.

75-Minuten-Marathon

Gerade die beiden letztgenannten der insgesamt vier Abschnitte des fast vierstündigen Abends ließen das Kern-Anliegen dieser „stillen Nacht“ hautnah erleben. So, als abschließend Armin Fuchs am Flügel im kleinen Hochschulsaal Morton Feldmans Memorial „For Bunita Marcus“ von 1985 zu Gehör brachte. Dabei tropfen, grundsätzlich nur aus Sekund- bis Septimenhöhe, verhaltene Klaviertöne gleichsam in einen Ozean der Ruhe, springen häufig in gleichen Intervallen von dort wieder nach oben.

In diesem pianistischen 75-Minuten-Marathon bedurfte es nicht allein der bewundernswerten psychischen wie physischen Leistung des Interpreten, sondern auch höchster Konzentration der Hörer, um für die raffinierten rhythmischen Veränderungen oder Einschübe des Schweigens „empfangsbereit“ zu bleiben und in naheliegender Versuchung Monophones nicht als Monotonie unter dem Begriff „Endless Music“ abzuhaken.

Zuvor hatte, erstmals unter der Glaskuppel des neuen Lichthofes, Anno Kesting am Schlagzeug-Set Feldmanns „The King of Denmark“ dargeboten, zu dem der Amerikaner 1964 durch die Besetzung Dänemarks durch die Deutschen im Zweiten Weltkrieg inspiriert worden war.

Skizzenhafte, oft kaum noch wahrnehmbare Klangandeutungen, häufig nur mit den streichelnden Handflächen erzeugt, wirken wie ein unterdrückter Schrei, visuell umgesetzt von Objekten Norbert Kleinleins (auch diese „Grenzüberschreitung“ zwischen Bildender und Darstellender Kunst ist vom Veranstalter bewußt „proviziert“).

Unter zeitgenössischen Komponisten darf Anton Webern (1883 bis 1945) als Klassiker gelten. Dessen fünf kurze Orchesterstücke op. 10 von 1911 spielte in interessanter Besetzung das Hochschulorchester im großen Saal unter dem zum 30. September dieses Jahres in den Ruhestand tretenden Professor Günther Wich präzise, „genre-bewußt“ und durchaus klängschwelgerisch. Auf diese Weise geriet diese minimierte Farbpalette als „Kammermusik im Großformat“ (Klaus-Hinrich Stahmer) mit Momentaufnahmen im Sinne Gustav Mahlers zu einem Hörer-

lebnis (Glocken-Ostinati des dritten Satzes!).

Anders Bernd Alois Zimmermanns „Stille und Umkehr“ als letzte vollendete Arbeit aus seinem Todesjahr 1970. Hier wird die Stille zur Substanz des Ausdrucks, das Zeitdehnungsprinzip im Erkennungszeichen, ein langgezogener Ton zu dessen „Grundsatzklärung“.

Zwischentöne

Mitglieder des Kammerorchesters Schloß Werneck (ihr Auftritt wurde tags darauf in Schweinfurt wiederholt) rückten die Tonwelt des Mexikaners Julián Carrillo flankierend in den Blickpunkt. Da war zunächst die wogende, zwischendurch wie auf einem Treppenabsatz in bestimmter Höhe verharende Chromatik seines Streichquartetts „Dos Bosqueros“ (zwei Waldmenschen), durch Flöte, Carillon und Sopran (Susanne Pfitschler) erweitert in der Schwermut, der Trauer um untergegangene Kulturen im „Preludio“.

Dazwischen fesselte von John Cage die kosmische Gesetzmäßigkeit der „Music for Carillon“ auf einem zweimanualigen Sechzehntelton-Eigenbauklavier, das auf 96 Saiten in einer Oktave ebensovielfache Mikro-Intervalle unterbringt.

Interessant auch die Gegenüberstellung der spartanischen Gebärden von Morton Feldmans Skizze für Singstimme, Violine und Piano mit dem auch strukturell üppigeren „Sunrise“ in gleicher Besetzung von Charles Ives.

Hans Behr

(MAIN-POST 23. Januar 1993)

Seit 1987 wieder erster Preis beim Mozartfest-Gesangswettbewerb

Immer gut für Überraschungen

Erfreulicherweise entwickeln sich bei Würzburger Mozartfest-Gesangswettbewerben immer wieder neue, ja überraschende Momente. So gab es im elften Wettbewerb wieder die verdiente Vergabe eines ersten Preises im wie üblich ausgeschriebenen Fach Gesang/Oper. Er fiel in Höhe von 5000 Mark an Simone Nold (Ravensburg). Und erstmals nach 1987 (Lioba Braun) ist mit Thomas Bauer von der aussichtenden Würzburger Musikhochschule, dem Platz zwei (4000 Mark) zuerkannt wurde, wieder ein heimischer Sänger unter den Preisträgern. Als Dritte (3000 Mark) machte Dörte Blase (Dortmund) das Siegertrio komplett.

Von der Rekordzahl der 66 gemeldeten Teilnehmer waren 49 angereist. Wie bereits vor zwei Jahren gelangten von diesen wiederum neun in den zweiten und entscheidenden Durchgang gestern im Großen Saal der Musikhochschule. Aus der ehemaligen DDR waren diesmal nur vier (1991: zehn) Kandidaten angereist. Im Gegensatz zum letzten Wettbewerb vor zwei Jahren (drei Preise)

konnte sich diesmal keiner von ihnen qualifizieren.

Nicht nur für die zum zweitenmal nach 1991 neun statt sieben Mitglieder umfassende Jury mit Franz Hennevogl als Vorsitzendem, ferner Reri Christ, Ingeborg Hallstein, Charlotte Lehmann, Gisela Litz, Horst Laubenthal, Hermann Chr. Polster, Jonathan Seers und Günther Wich, auch für die Zuhörer zeichneten sich gestern (zum sechsten Mal unter Leitung von Peter Falk) alsbald ziemlich klar erkennbare Siegerstraßen ab. So dauerte es denn auch nur knapp 25 Minuten bis zur Verkündung der drei Preisträger.

Siegerin Simone Nold, die bei Reri Christ und Dietrich Fischer-Dieskau studierte, verfügt über einen reinen, vorblühend jugendfrischen Sopran. Vor allem mit der Arie der Musette aus Puccinis Oper „La Bohème“ sang sie sich nicht nur in strahlende, reich kolorierte Höhen, sondern sicher auch auf den obersten Rang.

Thomas Bauer legte nach seinem Studium bei Charlotte Lehmann in

Würzburg die Diplomprüfung ab, war Gewinner des Armin-Knab-Wettbewerbs Würzburg und Carl-Maria-von-Weber-Wettbewerbs München und ist Inhaber diverser Musiktheater-Gastverträge. Bei ihm bestach die Eindringlichkeit seines facettenreichen Baritons. Neben einer Ponchielli-Arie vor allem in dem leidenschaftlichen „You Rascal, You“ aus Samuel Barbers Oper „Vanessa“.

Der reich kolorierte Mezzo Dörte Blase setzte mit ausdrucksstarker Dramatik mit der Arie „O Werther“ aus Jules Massenets gleichnamiger Oper den wohl nachhaltigsten Akzent.

Aus Teilnehmerkriesen war verschiedentlich zu hören, viele würden an Stelle des einen aus drei im zweiten Durchgang auszuwählenden Mozart-Liedern eine Operarie des Salzburger Meisters vorziehen. Sicher ein Gedanke, über den sich zu diskutieren lohnt.

Heute, Samstag, stellen sich die Besten um 11 Uhr im Großen Haus des Stadttheaters bei einem Preisträgerkonzert vor. H.B.

(MAIN-POST 5. Juni 1993)

Konrad Hampes brillantes Flötenspiel beim Mozartfest

Wenn der Vater mit dem Sohne

Trägt eine Köchelverzeichnis-Nummer einen zusätzlichen Buchstaben oder ist ein Mozart-Werk ganz unbeziffert, erscheint hinsichtlich der Authentizität zuweilen gesunde Skepsis angebracht. Im Falle der 1767 entstandenen „Neuen Lambacher Sinfonie“, welche Vater Leopold und Sohn Wolfgang Amadé zwei Jahre später mehr zufällig dem namensgebenden oberösterreichischen Kloster überließen, möchte man jenen Forschern zustimmen, die dieses viersätzig Opus neuerdings lieber dem „Cher Papa“ zuschreiben.

Das Kammerorchester der Würzburger Musikhochschule unter Günther Wich brachte im Kaisersaal der Residenz diese Lambacher Sinfonie im siebten Sinfoniekonzert des diesjährigen Mozartfestes erstmals zu Gehör.

In der Tat: die Formstrenge, fast archaisch zu nennen, harmonische Linien und ein weitgehendes Verzicht auf auch schon bei Jung-Mozart beliebte, überraschende Wendungen und Verzerrungen lassen hier wohl

auf die Urheberschaft des Vaters schließen. Erschwerend kam bei der Wiedergabe hinzu, daß vor allem die Geigen erst eine bestimmte Spröde aus den Resonanzböden herauszuspielen hatten (Andante un poco). Ansonsten war das Orchester erfolgreich bemüht, dem Werk soviel wie möglich und zulässig an Dynamik und Innenspannung abzugewinnen.

In der Folge durfte sich das angespannte Ohr von musikologischen Spitzfindigkeiten ab- und ganz einem (fast) ungetriebenen Hörgenuss zuwenden. Das berühmte Flötensolokonzert D-Dur (KV 314) entsprach diesem Wunsche. Nicht zuletzt wegen des exzellenten Solisten Konrad Hampes. Da entfachte der seit zehn Jahren an der Würzburger Musikhochschule das Querflöten-Fach lehrende Professor im Laufwerk einen Funkenregen feurig-perlender Geschmeidigkeit, schwebte sein dezenter Flötenton in gehaltenen Passagen federleicht durch Balthasar Neumanns Prunksaal. Dabei faßte die ebenso virtuos wie fein abgestuft ge-



haltene, große Kadenz des Kopfsatzes alle interpretatorischen Vorzüge dieses feinnervigen Künstlers kompakt zusammen.

Wich, der es auch diesmal vorzog, dem aus Hochschulprofessoren und -studierenden zusammengesetzten Klangkörper kein allzu enges, dirigentisches Zaumzeug anzulegen und mit dieser Methode immer wieder erstaunliche, orchestrale Ergebnisse

erzielt, führte dabei, wie schon vor zwei Jahren, als an gleicher Stelle und mit demselben Orchester die C-Dur-Oboenversion erklingen war, dieses erneut zu einer vorzüglich abgestuften, sensiblen und partnerschaftlichen Leistung.

Da kam nach der Pause, präzises, flüssig-bewegtes Musizieren betreffend, die „Haffner“-Sinfonie D-Dur

(KV 385) gerade recht. Hier die blühende Lieblichkeit ihrer Kantilenen hervorkehrend, dort ohne überbetreibendes, instrumentales Pathos geschmeidige Dynamik nachvollziehend, geriet auch deren insgesamt 26. Wiedergabe beim Mozartfest seit 1922 zu einem Hörerlebnis von musikalisch-künstlerischem Niveau.

Dementsprechend gestaltete sich auch der Beifall zur Pause und zum Schluß. Ein lauter „Zugabe“-Schrei aus dem Publikum fand Gehör in Form der Wiederholung des Presto-Finales der „Haffner“. Das Programm wurde tags darauf als Benefizkonzert in der Neubaukirche wiederholt.

Hans Behr

(MAIN-POST 16. Juni 1993)

Umbau Zentralschule: Richtfest für Musikhochschule im November

Hörsaal im Fassaden-„Skelett“

Das „Skelett“ der Fassade, abgestützt durch starke Stahlträger, hält derzeit noch die ehemalige Zentralschule in der Bibrastraße zusammen. Im Inneren des Gebäudes, das nach seinem Umbau als Erweiterung der Hochschule für Musik dienen soll, sind allerdings schon die ersten Räume im Untergeschoß fertig.

Für November sei ein Richtfest geplant, wenn zwei der drei Flügel des Baus aus der Jahrhundertwende unter Dach und Fach sind, erklärte gestern der Leiter des zuständigen Landbauamtes, Elmar Fick, bei einem von dem CSU-Landtagsabgeordneten Dr. Walter Eykmann initiierten Pressetermin.

Aufbau und Abriß laufen bei dem 31,1 Millionen Mark teuren Vorhaben nebeneinander: In Teilen des Hauses werden die nicht mehr tragfähigen Decken Stück für Stück abgerissen, in anderen Flügeln entstehen die ersten Räume der Musikhochschule.

Fertig im Rohbau seien der Hörsaal mit 100 Plätzen und die Bibliothek, so Fick. Die Fertigstellung des Hauses (Baubeginn: April 92) ist für das Frühjahr 1997 geplant, wenn die Hochschule für Musik ihr 200jähriges Bestehen feiert.

Kernstück des Gebäudes, in dem nach Auskunft von Hochschul-Kanzler Erich Lurz 160 junge Musiker üben und lernen sollen, ist die

Opernschule im Südflügel. Dazu gehört vor allem eine Bühne auf zwei Geschossen, wo die angehenden Sänger bei öffentlichen Auftritten ihr Können vor 240 Zuschauern unter Beweis stellen können.

Damit aus den 30 Proberäumen und vielen Lehrsälen die Musik nicht nach draußen dringen kann und sich die Jungmusiker nicht gegenseitig stören, würden alle Räumlichkeiten „schalltechnisch“ abgeleitet, informierte Fick.

Der spätklassizistische Dreiflügelbau von 1899 diente zuletzt als kaufmännische Berufsschule. Eigentümer war die Stadt. Für 4,5 Millionen Mark ging das denkmalgeschützte Gebäude 1988 in die Hände des Freistaats über. *mey*

(MAIN-POST 3. August 1993)

<<>>

Neue Lehraufträge im Studienjahr 1992/93

Bergander, Heidrun
Buwen, Dieter
Degler, Christa, Hon. Prof.
Goldbeck, Ulrike
Häusler, Madeleine
Joaquin, Xavier
Langeheine, Jens
Pöggeler-Möller, Barbara
Ullrich, Dietmar

Musiktheorie
Musiktheorie
Gesang
Korrepitition
Musikwissenschaft
Percussion
Orchesterstudien
Violindidaktik
Horn

Neuberufungen

Im Studienjahr 1992/93 wurden neu an die Hochschule für Musik berufen:

Silke-Thora Matthies

Professorin (C3) für Klavier

geb. 1960 in Gütersloh/Nordrhein-Westfalen

1969 - 1976 Preise bei Regional-, Landes- und Bundeswettbewerben "Jugend musiziert"

1978 - 1984 Studium an der Musikhochschule Detmold bei Renate Kretschmar-Fischer
Stipendiatin der Studienstiftung des deutschen Volkes, Stipendiatin des Deutschen Musikwettbewerbs in Bonn

1982 Künstlerische Reifeprüfung

1983 Preisträgerin beim Robert Casadesu International Competition in New York

1984 - 1986 Studium an der Juillard School New York bei Joseph Kalichstein

1985 1. Preis Bachauer International Competition New York

1986 Preisträgerin Deutscher Musikwettbewerb in Bonn

1987 / 1988 Konzertexamen Musikhochschule Detmold

1992 Preisträgerin beim 41. Internationalen Musikwettbewerb der ARD in München in der Sparte Klavier-Duo

Regelmäßige internationale Konzert-, Rundfunk- und Schallplattenaufnahme-Tätigkeit als Solistin und Kammermusikerin.



Silke-Thora Matthies
(Foto: Atelier Heimann)

Jürgen Ruck

Professor (C3) für Gitarre

geb. 1960 in Freiburg

1980 - 1985 Studium Gitarre an der Hochschule für Musik Freiburg

1985 Diplommusikprüfung

1982 - 1984 Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes

1985 - 1989 Studium in der Konzertklasse von Oskar Ghiglia an der Musikakademie Basel

1989 Solistendiplom

1986 - 1992 Lehrauftrag Gitarre an der Hochschule für Musik Würzburg

1989 - 1990 Lehrauftrag Gitarre an der Hochschule für Musik Freiburg

1986 1. Preis beim Deutschen Musikwettbewerb

Stipendienpreis bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik

1990 Kranichsteiner Musikpreis für Interpretation Neuer Musik

3. Preis beim internationalen Kammermusikwettbewerb für Gitarre und Streichquartett

1991 2. Preis beim Mettmanner Internationalen Gitarrenwettbewerb

Seit 1985 rege Konzerttätigkeit als Solist und Kammermusiker mit Uraufführungen vieler Kompositionen u.a. von Hans Werner Henze. Schallplatten- und CD-Produktionen.

Jürgen Rummel

Diplomtonmeister, Leiter des Tonstudios

geb. 1956 in Stuttgart

1980 - 1985 Tonmeisterstudium an der Hochschule der Künste Berlin

1985 - 1992 Tonmeister bei der Philharmonie Berlin

Arbeitsgebiet: Musikaufnahmen, Saalbeschallung insbes. bei zeitgenössischer Musik, Einsatz des Raumklangsteuergerätes, Planung von Studio- und Saaleinrichtungen

August 1992 Tonmeister an der Hochschule für Musik Würzburg, Planung des Tonstudios

Personalveränderungen

Mit Ablauf des Winter-Semesters 1992/93 bzw. Sommersemesters 1993 traten in den Ruhestand:

Professor **Siegfried Fink**, seit 1. 3. 1965 Dozent für das Fach Pauke und Schlagzeug (Perkussion) an unserer Hochschule und Leiter des international bekannten und erfolgreichen Perkussionsstudios an der Hochschule. Ruhestand ab Ende des Winter-Semesters 1992/93.

Professor **Georg Conrad Graf von der Goltz**, geb. in Berlin, Konzertmeister in Lübeck, Norderney, Göttingen und beim Philharmonischen Staatsorchester Oslo und Bremen, leitete seit dem Winter-Semester 1963/64 eine Ausbildungsklasse im Fach Violine und übernahm zusätzlich ab Sommer-Semester 1990 die Leitung und Ausbildung von Studierenden des Projektes "Frühförderung" im Fach Violine an unserer Hochschule. Ruhestand ab Ende des Sommer-Semesters 1993.

Professor **Gert Hölscher**, geb. in Hanau, Konzertmeister beim Niedersächsischen Symphonieorchester Hannover, Symphonieorchester Göttingen und Pfalzorchester Ludwigshafen, leitete seit dem Winter-Semester 1962/63 eine Ausbildungsklasse im Hauptfach Violine. Ruhestand ab Ende des Sommer-Semesters 1993.

Professor **Konrad Hampe**, geb. in Heidelberg, Soloflötist beim Symphonieorchester Göttingen, von 1954 - 1983 Soloflötist bei den Münchner Philharmonikern, wurde zum Winter-Semester 1983 zum Professor (C 4) für Flöte an die Hochschule in Würzburg berufen. Ruhestand ab Ende des Sommer-Semesters 1993.

Professor **Günter Wich**, geb. in Bamberg, 1. Kapellmeister in Freiburg, Opernchef am Opernhaus in Graz, GMD in Hannover und von 1966 - 1981 GMD an der Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf-Duisburg, wurde am 4. 1. 1982 als Professor für die Gesamtleitung der Orchester- und Opernschule sowie der Dirigentenausbildung an unsere Hochschule berufen. Ruhestand ab Ende des Sommer-Semesters 1993.

Der Geiger Professor **Kolja Lessing** hat zum Studienjahr 1993/94 einen Ruf an die Musikhochschule Leipzig angenommen.

Studienrat **Günter Schmitt**, Lehrkraft für besondere Aufgaben, Fach "Korrepetition/ Instrumentalisten" wurde am 1. 12. 1992 zum Oberstudienrat befördert.

Studienrat **Wolfgang Kurz**, Lehrkraft für besondere Aufgaben, Fach "Korrepetition mit Schwerpunkt Konzert- und Operngesang" und Leitung des Schulmusik-Orchesters wurde am 1. 12. 1992 zum Oberstudienrat befördert.

Die Sängerin und Gesangsdozentin **Monika Prina-Bürgener** wurde zum 1. 1. 1993 als künstlerische Mitarbeiterin im Fach Gesang eingestellt. Sie tritt die Nachfolge von Hon. Prof. Christa Degler an.

Der Kapellmeister **Thilo Winter** wurde zum 1. 1. 1993 als künstlerischer Mitarbeiter im Fach "Korrepetition" (Fachgruppe Gesang) eingestellt. Er ist Nachfolger von Herrn Wolfgang Baumgart.

Am 15. 10. 1992 wurde **Christine Bahr** in einem Teilzeit-Arbeitsverhältnis als Reine-machefrau angestellt.

Die Verwaltungsangestellte **Erika Kraus** wurde am 26. 4. 1993 in einem Teilzeitarbeits-Verhältnis eingestellt.

Wettbewerbe der Hochschule für Musik Würzburg

Wettbewerb der "Musikalischen Akademie Würzburg"

Januar 1993

Cembalo

1. Preis (DM 1500.-) Asami Hiroshama, Klasse Wilson
2. Preis (DM 1000.-) Michael Tausch, Klasse Wilson
3. Preis (DM 750.-) Henrike Seitz, Klasse Wilson

Viola

1. Preis (DM 1500.-) Antonio Bossone, Klasse Schmidt
2. Preis (DM 1000.-) Svenja Hell, Klasse Schmidt

Klaviertrio

3. Preis (à DM 750.-) Iris Schmidt, Klavier, Klasse Thauer
Ingrid Bauer, Violine, Klasse von der Goltz
Sonja Asselhofen, Violoncello, Klasse Jankovic

Förderprämien (à DM 500.-)

Nici Juhl, Klavier, Klasse Torger
Renate Gandras, Violine, Klasse Triner/von der Goltz
Ulf Schade, Violoncello, Klasse Metzger

<>

Armin Knab - Wettbewerb

November 1992

Gesang

1. Preis (DM 2000.-) Thomas Bauer, Klasse Lehmann
 2. Preis (DM 1500.-) Christoph Wendel, Klasse Lehmann
- Förderprämie (DM 500.-) Diane Damrau, Klasse Kunert-Hanganu

Mozartfest-Wettbewerb für Gesang/Oper Würzburg 1993

Juni 1993

1. Preis (DM 5000.-) Simone Nold,
München
2. Preis (DM 4000.-) Thomas Bauer,
Würzburg
3. Preis (DM 3000.-) Dörte Blase,
Hannover



Die Sieger des Mozartfest-Wettbewerbs für Gesang/Oper Würzburg 1993 (v. links): Simone Nold, Thomas Bäuer und Dörte Blase. (Foto: Jendrysek, Main-Post)

<>>

Der **Richard-Wagner-Verband Würzburg** hat 1993 aus seiner Stiftung fünf Studierenden der Hochschule für Musik Würzburg Stipendien gewährt:

Mirella Angeli
Kyoko Kanazawa
Barbara Brückner
Diana Damrau
Axel Kober

<>>

Tätigkeiten der Professoren, Dozenten und Lehrbeauftragten

Der Saxophonist **Peter-Johannes Athmann** hat den Kulturförderpreis der Stadt Fürth 1992 erhalten.

Professor **Bernhard Böhm**, Flöte, hat erstmals die "Concerts" (1724/25) von M. Pignolet de Montéclair auf CD eingespielt (Hedos-Ensemble mit B. Böhm, Block- und Traversflöte, J. Hübscher, Laute und A. Weigel, Viola da Gamba). Mit dem Hedos-Ensemble konzertierte er bei den Bruchsaler Schloßkonzerten. Mit dem Ulsamer-Collegium unternahm er im Frühjahr 1993 eine Tournee nach Venezuela.

Die Flötistin **Hanna Feist** hat im Rahmen des AMJ-Kursprogramms mehrere erfolgreiche Kurse zur Thematik "Körper - Atem - Querflöte" gehalten.

Professor **Zolt Gárdonyi** hielt zwei Vorträge an der Universität Budapest (Fachbereich Musikerziehung) über "Neue Wege der Musiktheorie im Unterrichtsaltag". Auf Einladung der Hochschule für Musik "Franz Liszt" in Budapest hielt er einen Meisterkurs über "Querverbindungen zwischen Improvisation und Tonsatzunterricht". Seine Auftragskomposition für den 25. Deutschen Evangelischen Kirchentag "Psalm 8 nach dem Genfer Psalter für Chor und Orgel" wurde in einem Kirchentag-Konzert in München uraufgeführt und vom BR aufgezeichnet; das Werk erschien gleichzeitig bei Möselers / Wolfenbüttel.

Der Posaunist Professor **Martin Göß** wurde als Dozent der 36. Internationalen Sommerakademie Pommersfelden 1993 eingeladen.

Der Flötist Professor **Konrad Hampe** hat mit dem Ulsamer-Collegium mit Travers- und Blockflöte in Marbach/Neckar, im Rittersaal der Marienfeste Würzburg und in der Meistersingerhalle Nürnberg konzertiert. Mit den Münchener Bachsolisten spielte er in Lüneburg (Bach, 5. Brandenburgisches Konzert, h-moll-Suite) und in der Alten Oper Frankfurt (J. S. Bach: Mattheus-Passion). Beim Mozartfest Würzburg 1993 spielte er Mozarts Flötenkonzert D-Dur mit dem Kammerorchester der Würzburger Musikhochschule unter Günther Wich.

Professor **Peter Hollfelder** spielte im Februar 1993 auf einer Tournee des Staatlichen Orchesters Sachsen das Klavierkonzert Es-Dur von Franz Liszt.

Professor **Dieter Kirsch** wirkte als Lautenist bei einer Inszenierung der Niederländischen Oper von Monteverdis "Ritorno d'Ulisse in patria" (Leitung: Glen Wilson) im März

1993 in Amsterdam und im Juni 1993 in New York mit. Mit dem Ulsamer-Collegium unternahm er eine Konzertreise nach Venezuela. Er veröffentlichte einen Artikel über die "Musik für Mandora in der Universitätsbibliothek Eichstätt".

Ulrike Klees-Dacheneder hat zusammen mit Anne Christina A Campo Artikel über "Entspannung, mentales Training und Video" (nmz) und "Mentales Training in der Musik" (Das Orchester) veröffentlicht.

Der Geiger und Pianist Professor **Kolja Lessing** hat "La 5^a stagione" für Violine solo von Jacqueline Fontyn in Berlin (November 1992) und "Berceuse" für Violine und Viola von Berthold Goldschmidt in Recklinghausen (Januar 1993) uraufgeführt. Er spielte Kammermusik von Emil Bohnke und "L'Envol d'Icare" für 2 Klaviere von Igor Markevitch ein. An der Musikhochschule Dresden und in Goslar hielt er Meisterkurse. Mit der Dresdner Philharmonie führte er in Dresden Berwalds Violinkonzert auf.

Der Organist **Klaus Linsenmeyer** gab im Sommer 1993 Orgelkonzerte im Dom zu Riga (Lettland), in der Kathedrale von Oliva/Danzig, in der Kathedrale von Gdingen, sowie in Gotha und Altenburg/Thüringen.

Die Pianistin Professorin **Silke-Thora Matthies** war mit ihrem Klavier-Partner Christian Köhn Preisträgerin beim 41. Internationalen Musikwettbewerb der ARD in München in der Sparte Klavier-Duo. Zusammen mit Christian Köhn brachte sie Martin Christoph Redels "Duo concertante, op. 43" (München, Oktober 1992) und Giselher Klebes "Paraphrase über ein Gedicht von Luise Kaschnitz - *Nachklang* - op. 11" (Göttingen, März 1993) zur Uraufführung. Mit dem Baden-Badener Orchester spielte sie Béla Bartóks 3. Klavierkonzert, beim 'Festival des Jeunes Solistes' in Bordeaux (April 1993) gab sie einen Solo-Klavierabend.

Professor **Dr. Lenz Meierott** hat die "Geschichte der Musik" von Karl H. Wörner in vollständiger Neubearbeitung bei Vandenhoeck & Ruprecht/Göttingen herausgegeben. Mitarbeiter waren die Kollegen Bernhold Schmid, München, Horst Leuchtmann, München, Suzanna Großmann-Vendrey, Frankfurt, Siegfried Mauser, Salzburg und Wolfgang Grätzer, Salzburg. Meierott hat ab Sommer 1993 die Leitung der Schulmusik-Abteilung an der Hochschule für Musik Würzburg übernommen.

Der Cellist Professor **Jörg Metzger** konzertierte im Rahmen der tschechisch-deutschen Kulturtag 1991 in Liberec, mit einem Sonatenabend im Regentenbau in Bad Kissingen, mit Beethovens Tripelkonzert in Coburg, mit dem Cellokonzert d-moll von E. Lalo und den Münchener Sinfonikern im Münchener Herkulessaal (Februar 1993) und dem Cellokonzert D-Dur von J. Haydn in Lindau. Für den BR nahm er das Cellokonzert von Franz Neubauer auf. Im Juni 1993 erschien seine Einspielung der 6 Solo-Suiten von J. S.

Bach auf Doppel-CD; Neubauers Cellokonzert spielte er zusammen mit dem Viktor Lukas Consort auf CD ein (Bezug der CDs zum Sonderpreis bei Jörg Metzger).

Der Bratschist **Theodor Nüglein** hat als Mitglied des Manhattan Streichtrios beide Streichtrios von Bertold Hummel beim BR und SWF eingespielt. Im August 1993 unternahm das Manhattan Streichtrio eine Konzertreise nach Chile.

Die Sopranistin **Signe von Osten** konzertierte bei den Tagen der zeitgenössischen Musik Dresden 1992 mit einem Solo-Recital/John Cage und in Pendereckis "Te Deum" unter der Leitung des Komponisten. In Rotterdam und Den Haag sang sie Messiaens "Harawi". Bei den Berliner Festwochen in der Philharmonie September 1993 wirkte sie bei der UA der "Laudatio pacis" von Gubaidulina/Kopelent/Dittrich mit. In Warschau sowie beim Eröffnungskonzert der Tage der zeitgenössischen Musik in Dresden 1993 sang sie Halffters "Brecht-Lieder" mit dem Philharmonischen Orchester Warschau unter Leitung von Halffter. Beim Auch Festival (Frankreich) und in Moskau führte sie Schönbergs "Pierrot lunaire" auf.

Der Saxophonist **Günter Priesner** war 1993 zum zehnten Male Juror beim Bundeswettbewerb "Jugend musiziert" 1993. Als Vertreter der BRD nahm er am "10. Welt-Saxophon-Kongreß" in Pesaro / Italien teil.

Der Bratschist Professor **Reiner Schmidt** erhielt eine Gastprofessur an der Accademia Nazionale di Santa Cecilia in Rom und war Dozent der 36. Internationalen Sommerakademie Schloß Pommersfelden. In Porto Carras/Griechenland hielt er September 1993 einen Meisterkurs. Im Januar 1994 spielt er Béla Bartóks Viola-Konzert im Teatro La Fenice Venedig.

Professor **Dr. Volker Schütz** führte im Auftrag der Akademie für Lehrerfortbildung in Dillingen/Donau einen 14-tägigen Einführungskurs in die Musik Schwarzafrikas für bayerische Musiklehrer in Gambia/Westafrika durch. Für den Bayerischen Rundfunks schrieb er eine dreiteilige Sendereihe über "Sprache der Geister und Menschen - Musik in Schwarzafrika". Im August 1993 unternahm er eine Studienreise nach Enugu/Nigeria. Ab November 1992 ist er Mitglied des AGMM-Leitungsgremiums (Arbeitsgemeinschaft Musikerziehung und Musikpflege) im Deutschen Musikrat. Als Referent war er bei verschiedenen Kongressen und Fortbildungsveranstaltungen in Stuttgart-Hohenheim, Gießen/Lahn, Dillingen/Donau, Remscheid, Berlin, Potsdam eingeladen.

Das **Seraphin-Trio** (Arne Torger, Klavier, Friedemann Walz, Violine, Jörg Metzger, Violoncello) wirkte bei drei Konzertveranstaltungen im Rahmen des Schleswig-Holstein-Festivals 1992 (Trios von Beethoven, Schostakowitsch, Ravel) sowie bei zwei Veranstaltungen beim nämlichen Festival 1993 (Trios von Beethoven und Martin) mit.

Professor **Dr. Klaus Hinrich Stahmer** hielt im Oktober 1992 an der North Western University Chicago einen Vortrag über die neue Musik in Deutschland nach 1980. Während derselben Zeit wirkte er an den Tagen der neuen Musik des American Conservatory Chicago bei der Einstudierung seiner Kompositionen mit. Stahmers neue Komposition DREI BAGATELLEN wurde im Rahmen der Strawinsky-Nacht der Hochschule für Musik Würzburg durch das "Ensemble Musik Unserer Zeit" (Ltg. Günther Wich) uraufgeführt und anschließend in Regensburg, Weimar, Bamberg und Erlangen unter Mitwirkung des BR wiederholt. Für seine Komposition "Musik der Weißen Nächte" erhielt Stahmer den Sonderpreis im Kompositionswettbewerb Ost-Berlin für Kammermusik mit Gitarre.

Von **Hans Joachim Tiedemann** wurde die Komposition "Kleine Klavierstücke für junge Leute" in der Sammlung "Musik Deutscher Komponisten aus dem Ostseeraum" (Verlag E. Gehan) veröffentlicht.

Der Pianist Professor **Arne Torger** war Juror beim Bundeswettbewerb "Jugend musiziert" 1993 in Darmstadt und wurde als Dozent zum Kammermusik-Förderkurs für die Preisträger im Landeswettbewerb Hessen von "Jugend musiziert" in Wetzlar eingeladen.

Der Pianist **Ernst Ueckermann** unternahm mit dem *Kölner Klaviertrio* Konzertreisen nach Brasilien und Japan, hielt Meisterkurse für Klavier und Klavierkammermusik in Fortaleza, Osaka, Heck und Lichtenberg und gab Fernsehkonzerte für TV Cultura Sao Paulo und Fortaleza.

Die Pianistin **Rume Urano** musizierte beim Kammermusikfest 1992 in der Philharmonie am Gasteig in München als Klavierpartnerin von Kim Kashkashian (Viola), Gottfried Schneider (Violine) und Eduard Brunner (Klarinette). Zusammen mit dem Rezitator Peter Schütze gestaltete sie einen Abend bei den 40. Hohenlimburger Schloßspielen 1993.

Erfolge und Aktivitäten von Studierenden

Mirella Angeli, Studentin der Meisterklasse für Klavier von Prof. Hollfelder, gewann im April 1993 beim Concorso Pianistico Nazionale in Rom den 3. Preis.

Thomas Bauer, Gesangsklasse Prof. Lehmann, war Preisträger beim Landeswettbewerb des VDMK Bayern. Er sang die Titelpartie im "Barbier von Sevilla" von Francesco Morlacchi an der Kammeroper Neuburg sowie den Papageno in der "Zauberflöte" am Theater Eggenfelden. Er trat beim Abschlußkonzert des Internationalen Carl Maria von Weber-Wettbewerbs München auf und gab mehrere Liederabende.

Ewald Bayerschmidt, Gesangsklasse Prof. Lehmann, errang den 2. Preis beim Internationalen Gesangswettbewerb der Ungarischen Staatsoper Budapest (mit Gastverpflichtung als Tamino in der "Zauberflöte"). Er sang die Tenorpartie in der UA des "Magnificat" von Ermanno Maggini in Braunschweig (mit CD-Produktion).

Das **Bernardel-Streichquartett** und die Harfenistin **Ursula Maier** gestalteten einen Kammermusikabend im Beethovenhaus Bonn.

Robert Eller, Gesangsklasse von Osten, nahm mit dem Männervokalensemble CARUS-Quintett beim WDR Köln und beim SDR Stuttgart auf und sang u.a. bei der Schubertiade Regensburg und beim Internationalen Musikfest Stuttgart. In der Stadthalle Bayreuth sang er in Haydns "Die letzten sieben Worte".

Studierende der Hochschule, Einstudierung Prof. Konrad Hampe, führten im Frühjahr 1993 J. S. Bachs "Musikalisches Opfer" in Hammelburg, Würzburg und im Wasser-schloß Wittingen bei Gladbeck auf.

Aus der Gesangsklasse Prof. Laubenthal sangen **Susanne Bohl** (u.a. Requiem von Suppé, Bad Hersfeld, Weihnachtsoratorium von Saint-Saens, Heilbronn) und **Maria Hiefinger** (mehrere Messen-Aufführungen in München, Beethovens 9. Symphonie in der Wieskirche).

Aus der Gesangsklasse Prof. Lehmann sangen **Barbara Brückner** die Partie des Orlofsky in der "Fledermaus" am Staatstheater Brünn und **Barbara Mascus** die Alt-Partie aus Pergolesis "Stabat Mater" in Wiesbaden und Würzburg.

Günter Leykam, Gesangsklasse Prof. Laubenthal, sang u.a. in Bachs h-moll-Messe in München und in Mirecourt/Frankreich, in Bachs Weihnachtsoratorium in Bayreuth, in Haydns "Schöpfung" in Augsburg; er gab einen Liederabend im März 1992 in Nürnberg.

Der Tenor **Patrick Matheis**, Gesangsklasse Prof. Hein, sang in mehreren Oratorienauf-führungen u.a. in Mannheim, Heidelberg und Detmold u.a. Arien aus Mozarts c-moll-Messe, Bachs h-moll-Messe und der Marienvesper von Monteverdi.

Die Pianistin und Cembalistin **Ulrike Nüglein**, Klasse Prof. Wilson, unternahm mit der Cellistin **Imme Holm** eine Südafrikatournee.

Aus der Gesangsklasse von Osten sangen **Dagmar Kastl** (Messen, Oratorien und Konzerte u.a. in Düsseldorf und Deggendorf), **Michaela Dobmeier** (konzertante Aufführungen der Oper von Armin Fuchs "... so Vieles und Schönes begonnen" in Würzburg, Engagement bei der Neuburger Kammeroper in Seydelmanns "Der Türke in Italien"), **Thomas Stückemann** (Partie des Knappen Feuerstein in der Operette "Ritter Eisenfraß" von Jaques Offenbach bei der 7. Musiktheaterwerkstatt Bayreuth, Partie des "Schwans" in Carl Orffs "Carmina burana" in Wiesbaden).

Heidrun Plesch, Gesangsklasse Prof. Laubenthal, hatte im September 1992 einen Soloabend in Karlsruhe, sang in Karlsruhe eine Dvorak-Messe und hatte im Frühjahr 1993 ein Gastengagement am Theater Bautzen.

Der Countertenor **Johannes Reichert**, Stimmbildungsklasse Frauendorfer v. Nieding) nahm für den SWF auf, konzertierte mit Barockorchestern und Ensembles für Alte Musik (u.a. mit "Il concerto piccolo", "Hassler-Consort") und hatte ein Gastengagement am Stadttheater St. Pölten. Mit dem "duo marell" (zusammen mit dem Lautenisten Ingo Veit) gab er Konzerte und nahm für das Bayerische Fernsehen auf. Bei Bayer Records nahm er eine CD mit spanischen Liedern des 16. - 18. Jhs. auf.

Die Cembalistin **Henrike Seitz**, Klasse Prof. Wilson, gewann einen geteilten zweiten Preis im Deutschen Hochschulwettbewerb 1993 in Lübeck; ein 1. Preis war nicht vergeben worden.

Florian Stepp, Celloklasse Prof. Metzger, gab im August 1992 im Rahmen des 6. Internationalen Musikfestivals Ibiza einen Sonatenabend.

Yory Vinikour, Cembaloklasse Prof. Wilson, gewann den 1. Preis beim ersten Internationalen Cembalowettbewerb in Warschau.

Christoph Wendel, Gesangsklasse Prof. Lehmann, gewann den 1. Preis beim Internationalen Gesangswettbewerb der Ungarischen Staatsoper Budapest (mit Gastverpflichtung als Papageno in Mozarts "Zauberflöte").

Sonja Wiedmann, Flötenklasse Prof. Hampe, konzertierte u.a. in Reichersberg/Oberösterreich sowie mit dem Querflötenensemble des Bruckner-Konservatoriums mehrfach in Österreich.

Verpflichtungen von Studierenden

Aus der Posaunenklasse Prof. Göß:

- Klaus Schießer** 1. Soloposaunist im Gewandhausorchester Leipzig
Gerold Kranke 2. stellvertr. 1. Posaunist am Staatstheater Mainz
Gerhard Lederer 1. Soloposaunist beim Theater- und Symphonie-Orchester Frankfurt/ Oder
Rudolf Wedel Baßposaunist bei der Thüringischen Philharmonie in Suhl
Dieter Wendel hauptamtlicher "Landesposaunenwart" der evang. Landeskirche

Aus der Celloklasse Prof. Metzger:

- Traudl Herrmann** Sinfonieorchester Reutlingen
Florian Stepp Aushilfsstelle bei den Münchener Sinfonikern
Holger Vehling Aushilfsstelle am Theater Mainz
Irene v. Fritsch Orchesterpraktikum in Nürnberg

Paolo Finotti, *Fortbildungsklasse Prof. Schmidt*, Bratschist am Teatro del Opera in Rom

Rudolf Riesinger, *ebem. Klasse Prof. Hampe*, hat als Soloflöötist des Gärtner-Theaters in München das Probejahr bestanden.

Aus der Gesangsklasse Prof. Lehmann:

- Thomas Bauer** Engagement Kammeroper Neuburg a.d. Donau
Barbara Brückner Wiederverpflichtung 1993/94 als Orlofsky am Staatstheater Brünn
Ewald Bayerschmidt Gastverpflichtung an der Staatsoper Budapest
Christoph Wendel Gastverpflichtung an der Staatsoper Budapest

Aus der Gesangsklasse Prof. Laubenthal:

- Heidrun Plesch** April-Juni 1993 Gastengagement Theater Bautzen (UA "Tobias Hawk")
Maria Hiefinger Gastengagement in Händels "Semele" Stadttheater Würzburg

Aus der Gesangsklasse von Osten:

- Michaela Dobmeier** Engagement bei der Kammeroper Neuburg a.d. Donau
Robert Eller Engagement beim Markgrafentheater Erlangen (Stückvertrag für die Oper "Argenore" der Markgräfin Wilhelmine zu Bayreuth)

Johannes Reichert, Countertenor, *Stimmbildungsklasse Frauendorfer von Nieding*, Gastengagement Stadttheater St. Pölten (Titelpartie UA der Oper "Merlin" von Franz Xaver Frenzel)

Hochschulveranstaltungen im Studienjahr 1992/93

(in Auswahl)

20-Uhr-Konzerte

- 18./19. 10. 92 Opernszenenabend der Gesangsklassen, Leitung M. Temme
21. 10. 92 Meisterklassenpodium Gloria Maderer, Klavier, Klasse Torger
22. 10. 92 Klavierduo-Abend: Hasenfratz, Liss (Klasse Torger) (Messiaen,
Brahms, Lutoslawski)
23. 10. 92 Meisterklassenpodium Robert Mang, Violine, Klasse Lieb
28. 10. 92 Liederabend Endrik Wottrich (Klasse Hallstein) in Verbindung mit
dem Richard-Wagner-Verband
3. 11. 92 Meisterklassenpodium Susanne Beer, Violoncello, Klasse Jankovic
9. 11. 92 Operetten- und Musicalabend der Opernschule in Verbindung mit
dem Opernstudio Gernot-Heindl München
9./11. 11. 92 Studio für Neue Musik: Neue Musik aus Österreich (Österr. Ensemble
für Neue Musik, Salzburg)
10. 11. 92 Opernabend: Menotti, Das Telefon; Wolf-Ferrari, Susannes Geheimnis
11./12. 11. 92 Preisträgerkonzert des Bundeshochschulwettbewerbs 1992
27. 11. 92 Gedenkkonzert Lotte Kliebert in Verbindung mit dem Tonkünstler-
verband Würzburg
1. 12. 92 Meisterklassenpodium Ricardo Rodrigues, Oboe, Klasse Müller-
Brincken
7. 12. 92 Duoabend Oboe - Harfe: Giselle Herbert - J. Müller-Brincken
14. 12. 92 Strawinsky-Nacht: Musikalische Akademie und Studio für Neue
Musik
15. 12. 92 Meisterklassenpodium Ursula Maier, Harfe, Klasse Herbert
17. 12. 92 Meisterklassenpodium Ralf Müller, Fagott, Klasse Buschmann
18. 12. 92 Opernkonzert der Gesangsklassen und des Hochschulorchesters,
Leitung Peter Falk
11. 1. 93 Meisterklassenpodium Joachim Hartz, Trompete, Klasse Erb
13. 1. 93 Bläuserserenade der Bläserklassen
20. 1. 93 Klavierabend Martin Dombrowski
20. - 25. 1. 93 Tage der Neuen Musik
25. 1. 93 Duo-Abend Reiner Schmidt, Viola, Arne Torger, Klavier
28. 1. 93 Kammermusikalische Akademie: Hampe, Ruck, Jancovic

3. 2. 93 Händel, Belshazzar; Gesangssolisten, Kammerchor, Orchester der Hochschule, Leitung: Jörg Straube
9. 2. 93 Bläserkonzert der Blechbläsersolisten, Leitung M. Göß
15. 2. 93 Studio für Neue Musik: Kammermusik für Viola/Klavier
18. 2. 93 Meisterklassenpodium Kerstin Linder, Violine, Klasse v. d. Goltz
24. 2. 93 Kammerorchesterkonzert Klasse von der Goltz
25. 2. 93 B. A. Zimmermann, Konzert für Oboe und Orchester (Klasse Müller-Brincken u. a.)
26. 2. 93 Komponistenportrait Berthold Goldschmidt
4. 3. 93 Meisterklassenpodium Marion Koonert, Violine, Klasse v. d. Goltz
19. 3. 93 Symphoniekonzert, Solist: Josef Muhr, Klarinette, Leitung Günther Wich
22. 3. 93 Studio für Neue Musik: Rostocker Nonett
23. 4. 93 Konzert des Schulmusikorchesters, Leitung W. Kurz
28. 4. 93 Weltliche Kantaten von J. S. Bach, Solisten, Chor und Orchester der Hochschule
10. 5. 93 Kammerorchesterkonzert der Klasse Lieb
19. 5. 93 Brahms, Streichsextette
24. 5. 93 Die Würzburger Wundertüte spielt Neue Musik (Beyer, Ospald, H. und J. Schmitt)
25. 5. 93 "Wo die Nachtigall singt", Gesangsabend Klasse Hallstein
28. 5. 93 Komponistenportrait Frigyes Hidas, Budapest
7. 6. 93 Meisterklassenpodium Josef Muhr, Klarinette, Klasse Wurlitzer
15. 6. 93 Der andere Bartók, Klavierklasse Hámary
19. 6. 93 Studio für Neue Musik: Ensemble "United Berlin"
23. 6. 93 Celloabend, Klasse Jankovic
24. 6. 93 Meisterklassenpodium Stephan Eitel, Klavier, Klasse Thauer
29. 6. 93 Meisterklassenpodium Ansgar Wallenhorst, Orgel, Klasse Kaunzinger
8. 7. 93 Meisterklassenpodium Asami Hiroswawa, Cembalo, Klasse Wilson
8. 7. 93 Serenadenkonzert des Schulmusikorchesters, Leitung W. Kurz
10. 7. 93 Gay/Pepusch, The Beggar's Opera, Gesangsklassen, Leitung W. Kurz
12. 7. 93 Meisterklassenpodium Michael Gößmann, Posaune, Klasse Göß
14. 7. 93 Orgelabend Klasse Kaunzinger



Die - hoffentlich - **humoristische** Seite

Anfrage bezüglich der musikalischen Umrahmung eines Abendessens in einem namhaften Würzburger Hotel

Die Gastgeber wünschen sich, daß zwischen den einzelnen Gängen folgende Stücke musiziert werden:

- a) 3-4 Mann: eine *Ouvertüre einer Mozart-Oper*
- b) Klavier-Duo "*Die Petersburger Schlittenfahrt*" oder ein anderes Stück
- c) Ausschnitte aus dem "*Requiem*" von Wolfgang Amadeus Mozart
(in der Fassung für Violine und Klavier)
- d) Richard Wagner, "*Walkürenritt*"

Der Bitte würde selbstverständlich entsprochen!!

Aus einer Rezension von Franz Alts Buch "*Schilfgras statt Atom*" (München 1992) in der FAZ vom 15. 10. 92:

Deutschland - ein Schilfmeer / über C 4-Pflanzen

... Seit Jahren gibt es Erwägungen, Chinaschilf auf großen Flächen anzubauen. ... Dieses Gras ist tatsächlich eine C 4-Pflanze. Das Kürzel steht für eine Verbindung mit vier Kohlenstoff-(C)Atomen, die als Folge der Photosynthese entsteht. Pflanzen dieses Typs können unter bestimmten - aber nicht allen - Umständen besser wachsen als die "üblichen" C 3-Gewächse. Oft wird fast so getan, als seien die Besonderheiten der C 4-Pflanzen erst in jüngerer Zeit von findigen Wissenschaftlern entdeckt worden.

... Warum Franz Alt und andere Verfechter von Riesengräsern derart auf die C 4-Formel abfahren, ist schwer zu verstehen. Möglicherweise erliegen sie dem Bedürfnis, die Welt in zwei Lager zu teilen. Den fortschrittlichen Kräften aus der C 4-Riege werden die reaktionären C 3-Typen gegenübergestellt. Ganz so einfach läßt sich die Botanik aber nicht betreiben. Wären die fixen Photosynthetiker in der Praxis wirklich stets überlegen, hätten sie im Verlauf der Evolution längst die Führungsrolle übernommen. Tatsache ist aber, daß den rund 3000 Arten von C 4-Pflanzen hundertmal so viele C 3-Pflanzen gegenüberstehen.

Vor lauter Begeisterung für Chinaschilf und verwandte Gräser erklärt Alt die C 4-Pflanzen sogar pauschal zu Nachtarbeitern. Sie nehmen nachts Kohlendioxyd auf, um es am Tag zu verwerten, schreibt er. Doch das ist Biomist in Reinkultur. ...

Seriöse Wissenschaftler, die durchaus auch Hoffnungen auf das Chinaschilf setzen, warnen davor, die Eignung als Energiepflanze zu überschätzen. Zu dürrtug sind noch die Erfahrungen, als daß man guten Gewissens einen großflächigen Anbau über Jahrzehnte hinweg empfehlen könnte.

Kolja Lessing

Berthold Goldschmidt in Würzburg - Beobachtungen und Einsichten



*Berthold Goldschmidt am 24. Februar 1993
in der Hochschule für Musik Würzburg
(Foto: Schwarzott, Main-Post)*

Es ist kein Geheimnis mehr, daß Berthold Goldschmidt zu den "Klassikern" unseres Jahrhunderts gehört, daß seine Kammermusik zum Substantiellsten zählt, was in jener Gattung im Laufe der letzten Jahrzehnte hervorgebracht wurde, es ist auch nicht unbekannt, daß Berthold Goldschmidt als Dirigent große Meriten (namentlich in bezug auf die 10. Sinfonie Gustav Mahlers) zukommen - nun aber war ein Kurs angesagt, den der Komponist in eigener Sache leiten würde: Zum ersten Mal an einer deutschen Musikhochschule erarbeitete Berthold Goldschmidt während vier Tagen mit Studenten einen repräsentativen Querschnitt durch sein Klavier- und Kammermusikschaffen, der dann in zwei Porträtkonzerten am 26. Februar 1993 im kleinen Saal unserer Hochschule zur Aufführung kam.

Als Berthold Goldschmidt bester Stimmung am 22. Februar 1993 von den in Leipzig gerade erfolgreich abgeschlossenen Aufnahmen seiner *Mediterranean Songs* am Flughafen Nürnberg eintraf und wir zusammen bei prächtigem Vorfrühlingswetter nach Würzburg fuhren, ließ er seine besondere Freude auf jenen ersten, musikalischen Würzburgbesuch anklingen: Würzburg gehöre zu den deutschen Städten, die er auch vor seiner Emigration nach England im Jahre 1935 nie gesehen habe. Es galt also, eine gute Mischung aus musikalischer Arbeit und freier Zeit für kleinere Spazierfahrten zu finden ...

Was die musikalische Arbeit betrifft, so gestaltete diese sich ungemein intensiv und bot eine Fülle von Einsichten - nicht nur in das kompositorische Werk Goldschmidts, sondern vor allem in die faszinierende Arbeitsweise Goldschmidts (als reproduzierender Künstler und Pädagoge), die das eigentliche Erlebnis dieser vier Tage bedeutete. Mit einem untrüglichen Gespür für zeitliche Disposition brachte Berthold Goldschmidt, standen ihm für das jeweilige Stück nun 30 Minuten oder zwei Stunden Probezeit zur Verfügung, *alle* wichtigen Interpretationskriterien und -vorschläge zum Ausdruck. Wer Berthold Goldschmidt kennt, weiß um seine großartige Fähigkeit, aus dem Moment heraus durch Sprache selbst den abstraktesten Phänomenen greifbare, lebendige Gestalt zu verleihen; so war es nicht verwunderlich, daß Berthold Goldschmidt bei seiner Arbeit mit den Studenten in seiner charakteristischen rhetorischen Prägnanz ungemein suggestiv und inspirierend wirkte. Eine Pianistin ermunterte er beispielsweise hinsichtlich der Sprungstellen in seinem *Scherzo* (Takte 60 ff.): "Spielen Sie das wie eine Herausforderung zum Danebenhauen!" ... Die Bildhaftigkeit seiner Sprache, gekoppelt mit analytischem Sinn und einer Prise Humor, ließ manchmal sogar seine Vorliebe für Zoologie durchschimmern, wie sie sich in folgenden Äußerungen verriet: "wie Käfer, die übereinanderkrabbeln" (*Scherzo für Klavier*, Takte 27 - 29), "wie Vogelrufe" (*Klaviersonate*, 1. Satz, Takt 2 in der rechten Hand) oder "wie ein schnuppernder Hund" (*Klarinettenquartett*, Takt 280 ff.). Sehr erhellend gestaltete sich die Arbeit am 1. Satz seiner *Klaviersonate*, den Berthold Goldschmidt bis ins kleinste Detail als Abbild eines imaginären sinfonischen Satzes orchestral auslotete und somit erstaunliche Einblicke in sein polyphones Denken und seine Orchestrierungskunst gewährte. Bei den Proben seines *Klaviertrios* und seines *Streichtrios "Retrospectum"* wußte Berthold Goldschmidt den gedruckten Notentext durch zahlreiche markante Hinweise stellenweise neu zu beleuchten, so daß hier einige seiner Interpretationsanregungen festgehalten seien.

Im *Klaviertrio*, Takt 84, legt Berthold Goldschmidt größten Wert auf huschend leichten Charakter des ganzen *poco più mosso*, pianissimo "wie bei Mendelssohn" (die gleiche Assoziation - eine Geistesverwandtschaft? - evozierte er übrigens auch bei seinem *Scherzo für Klavier*).; Takt 92 dann weiter im selben Tempo: ♩ = ♩ Bemerkenswert war Berthold Goldschmidts Konzeption eines plötzlichen Charakter- und Tempowechsels in Takt 113; ab diesem, *molto più mosso* zu spielenden Takt konkretisiert sich allmählich das "*Capriccio*"-Thema des 3. Satzes, das sich der Komponist ab Takt 124 genau in gleichem Schwung wie dann im 3. Satz vorstellt. Durch die Konfrontation mit dem von Geige und Klavier "eingekeilten" Berceuse-Thema des Cellos entsteht somit eine enorme Spannung, die im Tempo I (Takt 134) aufbricht, ohne gemindert zu werden - im Gegenteil: Berthold Goldschmidt gebrauchte für diesen Moment (Takt 134) das eindringliche Bild von "Eisentoren, die ins Schloß fallen". Der Höhepunkt wird in Takt 138 erreicht, der sehr frei und ausladend gespielt werden kann. In Takt 175 sollte der Übergang im Cello frei gestaltet werden, während die ganze anschließende Entwicklung (ab Takt 176) "mechanisch", "wie Drahtpuppen" zu spielen ist. Ein wichtiger Einschnitt

im 3. Satz kristallisiert sich bei Takt 261 nach dem unisono-pizz. G heraus, die darauffolgende Viertelpause sollte länger gehalten werden.

Bei der Arbeit am *Streichtrio* wies Berthold Goldschmidt nachdrücklich auf den steten Wechsel zwischen *tempo ritenuto* ("Gewicht") am Anfang (Takt 1) und dem *precipitando* in Takt 2 hin, Takt 3 neu beginnend im *tempo ritenuto*, analog dazu sind dann auch Takt 5 und 7 zu gestalten. Immer wieder fällt der Bratsche in diesem ungemein dichten Werk eine führende Rolle zu, so ab Takt 79 und auch ab Takt 89, wobei in Takt 90 das *piano* in der Bratschenstimme durch ein *mf molto cantabile* zu ersetzen ist. Sehr gespannt und zurückgehalten im Tempo wünschte der Komponist die Takte ab 151; eine Beruhigung der Bewegung zu Takt 208 hin sollte schon Ende Takt 205 eingeleitet und in Takt 206 fortgesetzt werden. Durch Aushören und "Ergänzen" der einzelnen melodischen Fragmente (stets *molto cantabile!*) ab Takt 250, zunächst in der Bratsche, dann im Cello, wieder abgelöst von der Bratsche im Takt 259 und schließlich zur Geige führend, entwickelte Berthold Goldschmidt eine weitgeschwungene Linie, die jeweils sehr delikate (Cello anfangs pianissimo!) umrankt wird.

Das bewegendste Erlebnis dieses "Workshops" - von dem die Kompositionsklasse unseres Hauses unbegreiflicherweise keinerlei Notiz nahm - war für mich eine Probe, in der Berthold Goldschmidt mit einem Ensemble, das noch mit manchen Unsicherheiten zu kämpfen hatte, an seinem Klarinettenquartett arbeitete. Plötzlich begann der Komponist zu dirigieren, und ich wurde Zeuge einer unglaublichen Verwandlung, die dieses Ensemble zu einem wahren Höhenflug inspirierte. Denn wie Berthold Goldschmidt die ersten 15 Takte wirklich aus dem Nichts hervorzauberte, ganz verträumt, schwerelos und sich nur zaghaft konkretisierend, das war von einer atemberaubenden Suggestivkraft, die ahnen ließ, wie ein eminenter Komponist - nach 24 Jahren des Verstummens - mit diesem Werk seine (musikalische) Sprache wiederfindet, eine ganz unverwechselbare und doch nunmehr veränderte Sprache.

««««»»««««»»««««»» ««««»»««««»»««««»»

Mit dem Studienjahr 1992/93 traten insgesamt fünf verdiente Kollegen in den Ruhestand. Ihre Verdienste wurden im Rahmen der Lehrerkonferenz im Juli 1993 gewürdigt. Jeder der fünf Professoren führte auf dieser Konferenz Gedanken zum Thema "Hochschule - wie sie ist und wie sie sein könnte" aus. Zwei der Kollegen waren bereit, ihre Ausführungen in Kurzfassung für die Hochschulmitteilungen zur Verfügung zu stellen.

Conrad von der Goltz

Gedanken eines frischgebackenen Pensionärs nach 30-jähriger Tätigkeit an der Musikhochschule Würzburg

Natürlich habe ich ein lachendes und ein weinendes Auge, aber es soll hier nicht von meinen persönlichen Gefühlen die Rede sein, sondern ich will versuchen, eine künstlerisch-pädagogische Bilanz zu ziehen.

Früher war alles überschaubarer, persönlicher, familiärer. Es gab gemeinsame Ausflüge und Betriebsfeiern, an denen Lehrkörper und Verwaltung teilnahmen. Bei öffentlichen Konzerten des Hochschulorchesters spielten in der Regel Professoren an den ersten und manchmal auch letzten Pulten mit. Der Direktor (später Präsident) informierte sich noch über die Unterrichtsmethoden der neuen Kollegen durch spontanes Zuhören im Unterricht. Das Niveau der Studierenden war sehr unterschiedlich. Einesteils gab es Spitzenbegabungen wie die Sängerin Ligendza, die direkt von Würzburg an die Mailänder Scala und nach Bayreuth ging, sowie Bläser, aber auch einige wenige Streicher, die direkt in führende Positionen von A-Orchestern engagiert wurden. Andererseits konnten als Gaststudierende auch Universitätsstudenten und Laien aufgenommen werden, bei denen an ein systematisches Arbeiten auf Hochschulniveau nicht zu denken war. Die Spätfolgen des Krieges und der Nachkriegszeit waren immer noch spürbar und die Früchte einer Frühförderung waren noch nicht in Sicht.

Auch die Orchester mußten noch Kompromisse machen und man konnte oft staunen, wer alles noch sein Plätzchen gefunden hat. Dabei kann ich mich des Eindrucks nicht erwehren, daß es gerade jene sind, die sich heute bei Probespielen wirklich fähiger jun-

ger Musiker auf die höchsten Rösser setzen. Ohne Frage ist das Niveau der Studenten heute im Schnitt ungleich höher und der Unterrichtsbetrieb ungleich professioneller. Wir haben Fachbereiche, Prüfungsausschüsse, Senat u.v.m. Auch die Prüfungsordnungen sind bis ins Detail präzisiert worden. Doch Vorsicht, die Sprache verrät es: Aus dem "Bekenner" von einst ist der "Profi" von heute geworden, der sich nach dem Sprachgebrauch dadurch vom Amateur unterscheidet, daß er für Geld spielt.

Zwar ist die Spielregel fair: Gutes Geld für gute fachliche Leistung, aber kennt der Profi noch die Schule von einst? Können wir heute mit Schumanns Ausspruch noch etwas anfangen: "Licht zu senden in die Tiefen des menschlichen Herzens ist des Künstlers Beruf." Kann der Profi von heute noch Schumann spielen, wenn er den Geist, der in diesem Ausspruch liegt, nicht versteht?

Überhaupt, wieviel von diesem Geist weht noch in unseren Hochschulbetrieb hinein: Wieviel Wahrheit liegt in Bernsteins bösem Wort: "In Deutschland ersetzt man den 'musical spirit' durch Urtext"? Selbstverständlich ist der Urtext auch Grundlage für das Studium der Klassiker in meiner Klasse gewesen. Aber ich kann aus eigener Erfahrung sagen, daß Kinder oder Jugendliche oft viel empfänglicher sind für diesen Geist, der unserem klassisch-romantischen Musikerbe zugrundeliegt, als Studenten nach der Hochschulreife, bei denen der Zugang zur Musik schon zu verkopft ist. Aber die jungen Schüler brauchen als Lehrer noch eine wirkliche Kontaktperson.

"Vertrauen, Vertrauen zur Welt, weil es diesen Menschen gibt - das ist das innerlichste Werk des erzieherischen Verhältnisses ... weil es diesen Menschen gibt. Und so muß denn aber dieser Mensch auch wirklich da sein. Er darf sich nicht durch ein Phantom vertreten lassen. Er muß, um dem Kind in Wahrheit präsent zu werden und zu bleiben, dessen Präsenz in seinen eigenen Bestand aufgenommen haben ... Freilich kann er sich nicht in einem fort mit dem Kind befassen, weder tatsächlich, noch auch in Gedanken, und solls auch nicht. Aber hat er es wirklich aufgenommen, dann ist jene unterirdische Dialogik, jene stets potentielle Gegenwärtigkeit des einen für den anderen gestiftet und dauert. Dann ist Wirklichkeit zwischen beiden, Gegenseitigkeit." (Martin Buber, Rede über das Erzieherische, 1960).

Der heutige Hochschulstudent erliegt häufig der Gefahr, sich durch Überbewertung des Details negativ zu programmieren, insbesondere, wenn dies durch ständiges Vergleichen mit perfekten Schallplatten geschieht. Das kann schließlich vor einer Prüfung bzw. einem Probespiel ein panisches Angstgefühl aufkommen lassen, und zwar Angst davor, einen Fehler zu machen. Wenn man aus diesem Teufelskreis nicht herauskommt, wird

jede spontane künstlerische Leistung unmöglich. Der Pädagoge muß sich bei jedem Schüler aufs neue fragen, ob er genügend Motivation vermittelt hat - Lichter angezündet hat - oder nur bemüht gewesen ist, zur Norm (Prüfung, Probespiel) zu erziehen. "Wenn Du ein Schiff bauen willst, so trommele nicht Männer zusammen, um Holz zu beschaffen, Werkzeuge vorzubereiten, Aufgaben zu vergeben und die Arbeit einzuteilen, sondern lehre die Männer die Sehnsucht nach dem weiten endlosen Meer." (Antoine de Saint-Exupéry).

Eine Hochschulleitung schließlich sollte sich mit ihren Gremien, Ausschüssen, Kommissionen und der Verwaltung jeden Tag fragen lassen, ob sie etwas Positives in ihrer Arbeit erkennen kann, nämlich die "Förderung" junger Talente, oder, ob sich ihre Tätigkeit in erster Linie darauf beschränkt, durch Reglements, Erlasse und Prüfungsordnungen festzulegen, einzudämmen und zu verhindern, aus Angst davor, "daß da ja jeder kommen, oder gar klagen könnte." So dringend notwendig solche Entscheidungen in Einzelfällen sein können, so sehr können sie andererseits dazu beitragen, einen aufkeimenden künstlerisch-pädagogischen Geist im Keime zu ersticken. "Ordnung um der Ordnung willen beschneidet den Menschen seiner wesentlichen Kraft, der nämlich, die Welt und sich selber umzuformen. Das Leben schafft Ordnung, aber die Ordnung bringt kein Leben hervor." (Antoine de Saint-Exupéry, Brief an einen Ausgelieferten).



Konrad Hampe

Gedanken zu Vorspiel und Zusammenspiel in der Hochschule

Vor- und Zusammenspiel werden in der Hochschule in den verschiedensten Formen gepflegt, ich nenne als Beispiele nur die Klassenabende, die Konzerte zum Ladenschluß in der Fachakademie und selbstverständlich alle Orchesterveranstaltungen.

Bei all diesen Aktivitäten werden schon Grundkenntnisse und ein fortgeschrittenes Studium vorausgesetzt. Genau besehen sind es häufig nur wenige Studenten, die durch gute Leistungen in der Kammermusik immer wieder gefragt und häufig überbelastet sind (Pianisten!), während andere völlig leer ausgehen. Im folgenden möchte ich Anregungen geben, wie alle Studierenden an Zusammenspiel herangeführt werden könnten und wie Studienanfänger im Vorspielen Erfahrung sammeln, Sicherheit gewinnen und dadurch für ihre Mittlerrolle als Musiker gegenüber dem Hörer vorbereitet und motiviert werden können.

Was soll beim Vorspielen gelernt werden?

Auftreten

Verbeugen

richtige Aufstellung, sowohl akustisch als auch mit Sichtkontakt

richtige Einschätzung der Raumakustik

Einstimmen des Instruments

Fertigwerden mit klimatischen Einflüssen, Temperatur, Luftfeuchtigkeit

Kontakt mit dem Publikum herstellen

Reaktion des Publikums kennenlernen

Was soll beim Zusammenspiel erlernt werden?

Zuhören, Hinhören auf andere Stimmen

Führen und Begleiten

Einfügen in die Gesamtdynamik

Priorität welcher Stimme?

Auftakt und Einsatz geben

Metrisches und rhythmisches Spiel

Agogik und Rubato

Temponahme und Tempoubergänge

Phrasierung und Artikulation

Intonation, reine und temperierte Stimmung

Wo kann der Studienanfänger all dies lernen?

Die gemischten internen Vorspielabende sind aus folgenden Gründen hierfür gänzlich ungeeignet: Es fehlt das ganz normale, nicht vorgebildete Konzertpublikum.

Wenige Kommilitonen meist desselben Faches können hier kein Ersatz sein. Der Besuch dieser Vorspielabende läßt überhaupt zu wünschen übrig (gelegentlich nur ein bis drei Hörer). Wie läßt sich die Situation verbessern? Wichtigste Forderung: auch mit diesen Vorspielen an die Öffentlichkeit gehen. Der "Ernstfall" kann nicht früh genug geübt werden. Dazu ist notwendig ein festgelegter Termin bezüglich Wochentag, Tageszeit und Ort, bzw. Raum, der auch außerhalb der Hochschule, etwa im Studienzentrum liegen könnte, nach Art der Mittagskonzerte im Münchener Richard-Strauss-Konservatorium, wo man in der Mittagspause oder nach getätigtem Einkauf hingehen kann, um Musik zu hören.

Was soll in den Konzerten gespielt werden?

Kammermusik in verstärktem Maße und in jeglicher Form.

Vom Duo angefangen, ausschließlich von Studenten bestritten. Nur Konzertbegleitung von Korreпитoren.

Jeder Studierende sollte wenigstens ein Kammermusikwerk im Semester unter Anleitung der jeweiligen Lehrkräfte exemplarisch einstudieren.

Aufgabenstellung sollte nach Möglichkeit vor den Semesterferien erfolgen, um intensive Beschäftigung mit den Problemen des Zusammenspiels im Semester zu ermöglichen.

Um die obengenannten grundsätzlichen Lernziele zu erreichen, können auch leichtere Werke zum Erfolg führen.

Barockmusik ohne Cembalo?

Für die Studierenden der historischen Instrumente sind die Cembali im Hause meist auf 440 Hertz gestimmt. Das ist für Orchesterinstrumente, insbesondere für Blasinstrumente, die auf 443 Hertz gestimmt sind, zu tief. Die Kenntnis und Pflege der klanglichen und dynamischen Verhältnisse barocker und frühklassischer Spielpraxis sollten einen Schwerpunkt heutiger Hochschulausbildung gerade auch für die meisten Orchesterinstrumente bilden.

Es wäre daher wünschenswert, wenn die noch spielbaren, ausrangierten älteren Cembali zu Übungszwecken auf 443 Hertz gestimmt, in entsprechende Räume (z.B. Kammermusikraum) gestellt werden könnten und dort zur Verfügung stünden, bis bessere, neue Instrumente angeschafft werden können.

Heidrun Bergander

Der Orgelpunkt in der Klaviermusik

(Heidrun Bergander hat im Studienjahr 1992/93 ihr Studium an der Musikbochschule in Würzburg mit dem Diplom Musiktheorie abgeschlossen.)

Beim Musikhören haben mich von jeher die Augenblicke in ihren Bann gezogen, bei denen eine Stimme längere Zeit auf einem Ton verhartet, während sich die übrigen Stimmen teilweise ohne Rücksicht auf den ausgehaltenen Ton bewegen. Es sind dies - für mich - immer Momente von ausgesprochener Eindrücklichkeit. Die Musik erhält an solchen Stellen einen besonderen "Hörwinkel", fast entsteht so etwas wie die Perspektive in der Malerei, eben ein ganz spezieller Bezugspunkt. Diese besondere Affinität veranlaßte mich, meine Diplomarbeit im Studiengang Musiktheorie über den Orgelpunkt zu schreiben. Aus Gründen des Umfangs einerseits, andererseits aus einer persönlichen Vorliebe heraus wurde die Auswahl der Stücke auf die Klavierliteratur beschränkt. Beispiele aus der Klavierliteratur bieten sich darüber hinaus auch in Hinblick auf die Verwendung im Unterricht an.

Ausgehend von den Erklärungen und Definitionen des Orgelpunkts in den gängigen Lehrwerken der Musiktheorie wurden die einzelnen Kriterien anhand von eigenen analytischen Betrachtungen überprüft und schließlich für den musiktheoretischen Unterricht ausgewertet. Im Laufe der Beschäftigung mit dem Orgelpunkt ergab sich ein reichhaltiges Spektrum dieses durchaus nicht seltenen musikalischen Phänomens. Daher nehme ich gerne die Gelegenheit wahr, hier einige Einzelaspekte darzustellen.

Um einem musikalischen Element näher zu kommen, interessiert zunächst, was die Fachliteratur über den entsprechenden Terminus berichtet. Untersucht man daraufhin verschiedene musiktheoretische Werke oder Musiklexika in bezug auf das, was sie über den Orgelpunkt berichten, trifft man auf ganz unterschiedliche Ergebnisse. Die Spannweite reicht dabei vom Fehlen eines betreffenden Stichworts ¹ bis hin zu mehrere Seiten langen, eigens dem Orgelpunkt gewidmeten Kapiteln ².

Die meisten der untersuchten Theoriewerke gehen von einer knapp gehaltenen Definition aus, die etwa so lautet: *"Unter Orgelpunkt versteht man einen ausgehaltenen Baßton, über welchem die Oberstimmen in wechselnden Harmonien fortschreiten"*³. Häufig fallen auch die Begriffe "liegende Stimme" oder "Halteton", wobei die Auslegung nicht einheitlich ist: der Terminus "liegende Stimme" wird meistens dann verwendet, wenn ein ausgehaltener Ton nicht in der untersten Stimme auftritt, bisweilen wird er

aber auch als Oberbegriff verwendet, der den eben beschriebenen Fall mit einschließt. Manchmal dient der Begriff "liegende Stimme" auch als Synonym für Orgelpunkt. Für eine einheitliche und unmißverständliche Bezeichnung bieten sich in Analogie zu den französischen Fachtermini "pédale inférieure", "pédale intérieure" bzw. "médiaire" und "pédale supérieure" die Begriffe "unterer", "mittlerer" und "oberer Orgelpunkt" an ⁴.

Der Terminus Orgelpunkt stammt wohl von dem lateinischen "organicus punctus" ab und bezeichnet bei Franco von Köln einen *"melismatischen, rhythmisch freieren Abschnitt über dem unmensuriert gedehnten vorletzten Cantuston des Discantussatzes"* ⁵. Der heutige Begriff geht darauf zurück: *"Orgelpunkt im neuzeitlichen Sprachgebrauch dürfte eine Übertragung jenes älteren Terminus sein, die einen direkten Hinweis auf die besondere Eignung der Orgel ... zu seiner Ausführung einschließt"* ⁶.

Während eine gedrückte Taste auf der Orgel einen beliebig langen Ton erzeugt, verklingt der Klavierton relativ schnell. Michael Dachs schreibt dazu in seiner *Harmonielehre*: *"Der Ersatz eines wirklichen Halletons durch wiederholtes Anschlagen, durch einen Triller oder eine ähnliche Figur war ursprünglich bloß Notbehelf. Die Klaviere früherer Zeiten waren nämlich so kurztonig, daß man die von der Orgel her bekannte Wirkung lang ausgehaltener Stimmen nur auf solche Weise einigermaßen befriedigend nachzubilden vermochte"* ⁷. Es mag dahingestellt bleiben, ob dabei wirklich nur "einigermaßen befriedigende" Lösungen entstehen, oder ob nicht vielmehr die Komponisten, die für das Klavier schreiben, sozusagen aus der "Not" eine "Tugend" machen. Eines aber wird deutlich: daß der Klavierton beim Orgelpunkt vor allem durch verschiedene Figurationsformen immer wieder neu belebt wird.

Aus der Vielfalt der Möglichkeiten können hier aus Platzgründen nur einige wenige Beispiele angeführt und davon nicht alle im Druck wiedergegeben werden. Wenden wir uns zunächst der rhythmischen Figuration zu.

Obwohl der Klavierton nicht mit gleichbleibender Lautstärke erklingt, kommen dennoch auch Orgelpunkte in Form von unfiguriert ausgehaltenen Tönen vor. Auch wenn der angeschlagene Orgelpunktston faktisch nicht mehr hörbar ist, eröffnet die gedrückt gehaltene Taste - im Gegensatz zur Orgel - immer noch die Möglichkeit für Raumwirkungen, da durch andere Töne Sympathieschwingungen angeregt werden können. Ein Beispiel hierfür ist die zweite Gavotte "ou la Musette" aus der Englischen Suite in g-Moll von J. S. Bach (Notenbeispiel 1): der untere Orgelpunkt G durchzieht den gesamten Tanzsatz, wird aber insgesamt nur zweimal angeschlagen.

Notenbeispiel 1: J. S. Bach, Englische Suite Nr.3, g-Moll, Gavotte II ou la Musette, T.1 ff.

The image shows a musical score for the Gavotte II ou la Musette from J.S. Bach's English Suite No. 3 in G minor. The score is written for piano and consists of four systems of music. Each system has a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system (measures 1-4) starts with a circled '1' above the first measure. The second system (measures 5-8) starts with a circled '5' above the first measure. The third system (measures 9-12) starts with a circled '9' above the first measure. The fourth system (measures 13-17) starts with a circled '13' above the first measure. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign. Below the final measure of the fourth system, the text '(Gavotte I da capo)' is written.

Anders in dem Präludium in C-Dur (Wohltemperiertes Klavier, Bd. I) von J. S. Bach: hier wird der dominante Orgelpunkt G (T. 24 ff.) in gleichmäßigen Halben erneut angeschlagen - die rhythmische Figurierung stimmt mit der Gestaltung der bestimmenden Spielfigur überein.

Neben der direkten Tonrepetition können auch verschiedene Oktavversetzungen des Orgelpunktones für neue rhythmische Impulse sorgen. In Notenbeispiel 2 findet eine rhythmische Verdichtung des unteren Orgelpunkts statt. Neben der Zunahme des Klangvolumens dienen die Oktavierungen hier auch einer im Vergleich zur direkten Tonrepetition besseren Spielbarkeit:

Notenbeispiel 2: L. v. Beethoven, Bagatelle G-Dur, op. 119 Nr. 6, T. 33 ff.

Manchmal sind Registerausweitungen auch bewußt eingesetzt, um eine Raumwirkung zu erzielen. In Notenbeispiel 3 ist der vier verschiedene Oktavbereiche umfassende tonikale Orgelpunkt Cis, in den die Melodie förmlich eingebettet ist, konstituierendes Merkmal⁸:

Notenbeispiel 3: Fr. Schubert, Sonate B-Dur, D 960, 2. Satz, T. 1 ff.

In den bisherigen Beispielen bestand der Orgelpunkt immer nur aus einem Ton. Orgelpunkte können aber auch durch mehrere verschiedene Töne gebildet werden. Notenbeispiel 4 wird von einem zweitönigen, aus Tonikagrundton und -quinte bestehenden sog. "Doppelorgelpunkt"⁹ geprägt, der durch seine Synkopenrhythmik und Oktavversetzungen eine reizvolle Verschleierung der Taktschwerpunkte bewirkt:

Notenbeispiel 4: J. Brahms, Ballade D-Dur, op. 10 Nr. 2, T. 1 ff.

Andante
espressivo e dolce

p
legato

Um dem Verklängen des Klaviertons entgegenzuwirken, werden neben rhythmischen auch melodische Figurationsformen verwendet. Häufig verleihen Nebennoten, oft in der Form eines Trillers, dem Orgelpunkt neue Kraft. Im Variationssatz der Sonate in E-Dur op. 109 von L. v. Beethoven dient der Orgelpunkt als grundlegende Idee in der sechsten und zugleich letzten Variation. Der die Tonikaquinte repräsentierende Orgelpunkt H wird in zunehmender rhythmischer Dichte zunächst durch Tonrepetitionen, dann durch Wechselnoten bis hin zum Triller figuriert.

Eine melodische Figuration besonderer Art ist in Notenbeispiel 5 anzutreffen. Hier erklingen Orgelpunktston und Nebennote nach Art der Acciaccatura gleichzeitig und tauschen je nach zugrundeliegender Harmonie auch ihre Funktion aus, d.h., bisweilen dissoniert der eine, dann wieder der andere von den beiden ausgehaltenen Tönen. Hier wäre ebenso eine Zuordnung zu den zweitönigen Orgelpunkten denkbar.

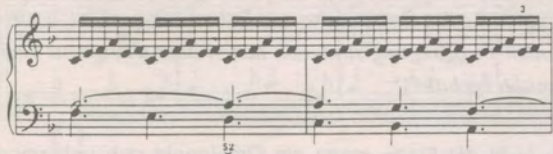
Notenbeispiel 5: Cl. Debussy, "La danse de Puck" (Préludes, Bd. 1), T. 30 ff.

pp aérien

pp
p doucement soutenu
pp

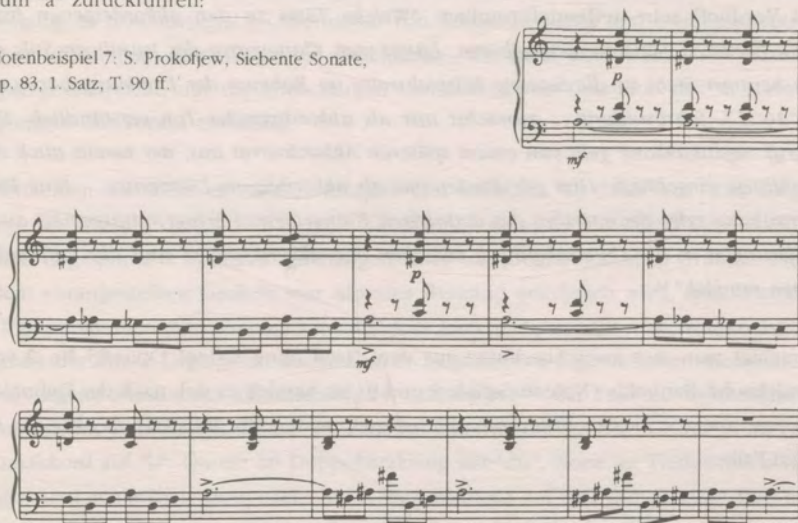
Eine andere Figurationsform stellen aus mehreren verschiedenen Tönen bestehende melodische Ostinati dar¹⁰. Der Orgelpunkt in Notenbeispiel 6 besteht beispielsweise aus vier verschiedenen Tönen: "c", "e", "f" und "a". Neben der Deutung als melodisches Ostinato ist auch die Auslegung als figurierter F-Dur-Dreiklang mit leittoniger Nebennote "e" bzw. als in sich figurierter mehrtöniger Orgelpunkt denkbar. Der Reiz dieser Stelle besteht darin, daß je nach dem darunterliegenden Zweiklang andere Töne des Orgelpunkts dissonieren, so daß trotz der gleichbleibenden Abfolge der Töne eine schillernde Wirkung entsteht:

Notenbeispiel 6: J. S. Bach, Englische Suite Nr. 6, d-Moll, Prélude, T. 44 f.



In weiterem Sinne können auch Unterbrechungen des Orgelpunkts als melodische Figuration betrachtet werden. In Notenbeispiel 7 wird der über einen längeren Zeitraum immer wieder ausgehaltene Ton "a" mehrmals verlassen. Statt dessen erklingen chromatische oder durch Akkordbrechungen geprägte Achtelläufe, die jedoch immer wieder zum "a" zurückführen:

Notenbeispiel 7: S. Prokofjew, Siebente Sonate, op. 83, 1. Satz, T. 90 ff.



Wenden wir uns nach den figurativen Momenten einem anderen Aspekt des Orgelpunkts zu. In einigen Lehrwerken der Musiktheorie finden sich Hinweise auf Anfang und Ende eines Orgelpunkts: der Eintritt erfolgt üblicherweise auf metrisch schwerer

Zeit mit einer Harmonie, in welcher der Orgelpunktston akkordeigen ist; auch am Ende ist die ausgehaltene Stimme in der Regel Bestandteil der Harmonie¹¹. Damit klingt bereits an, daß der Orgelpunktston manchmal auch akkordfremd ist. Interessant sind diesbezüglich die Orgelpunkt-Definitionen bei Arnold Schönberg und Heinrich Schenker. Für Schönberg ist die harmoniefremde Eigenschaft des Orgelpunkts nicht Bestandteil der Definition: zwischen den Konsonanzen bei Ein- und Austritt des Orgelpunkts *"können auch Harmonien erscheinen, die mit dem Orgelpunkt dissonieren"*¹². Bei Schenker wird der harmoniefremde Aspekt des Orgelpunkts ausführlich erörtert. Er gelangt schließlich zu folgender Definition: *"Unter einem Orgelpunkt versteht man den ruhenden Ton einer Stufe, über oder unter dem mindestens zwei selbst wieder als Stufen fungierende Harmonien in Bewegung sind, von denen aber wenigstens eine sich zum Orgelpunkt unharmonisch verhält"*¹³.

Schenker präzisiert jedoch nicht die Frage, wann ein Orgelpunkt sich unharmonisch verhält, ob beispielsweise der ausgehaltene Ton, wenn er Septime eines Vierklangs ist, bereits als harmoniefremd gilt oder nicht. Auch aus den abgedruckten Beispielen läßt sich keine eindeutige Antwort auf diese Frage ablesen. Als Kriterium für die Analyse müßte hier der Klangvorrat gelten. Dieser Gedanke wird in der *Harmonik* von Gárdonyi und Nordhoff sehr treffend formuliert: *"Welche Töne zu den akkordeigenen bzw. akkordfremden Figurationen gehören, hängt vom Klangvorrat des jeweiligen Stils ab. Aus heutiger Sicht ist die Septime beispielsweise im Rahmen der Dreiklangsharmonik des 16./17. Jahrhunderts ... zunächst nur als akkordfremder Ton verständlich. Der Begriff 'Septimakkord' geht von einem späteren Akkordvorrat aus, der bereits auch die Vierklänge einschließt. Hier gilt die Septime als akkordeigene Dissonanz ... Eine Einschränkung oder Erweiterung des definierten Klangvorrates bringt naturgemäß auch Änderungen in der Unterscheidung zwischen den akkordeigenen und akkordfremden Tönen mit sich"*¹⁴.

Betrachtet man nun zwei Abschnitte aus dem "Lied ohne Worte" Opus 85 Nr. 2 von Mendelssohn-Bartholdy (Notenbeispiele 8 und 9), so handelt es sich nach der Definition von Schönberg in beiden Fällen um einen Orgelpunkt, nach der von Schenker nur im ersten Fall:

Notenbeispiele 8 und 9: F. Mendelssohn-Bartholdy, Lied ohne Worte a-Moll, op. 85 Nr. 2
 Notenbeispiel 8: T. 22 ff.

Notenbeispiel 9: T. 41 ff.

In Notenbeispiel 8 dissoniert der Orgelpunkt E beispielsweise im Intervallabstand der großen Septime ¹⁵ mit dem Dur-Septimakkord auf "f" (Notenbeispiel 8, T. 25, erste Takt-hälfte) oder im Abstand der kleinen Sekunde mit dem übermäßigen Sextakkord auf "dis" (Notenbeispiel 8, T. 25, zweite Takt-hälfte), während er in der harmonischen Pendelbe-wegung in Notenbeispiel 9 (Alternieren von Tonikadreizklang und Dominantseptimak-kord über einem dominantischen Orgelpunkt), die exakt dem Anfang von Notenbei-spiel 8 entspricht, nur die konsonanten Funktionen von Grundton der V. Stufe und Quinton der Tonika einnimmt.

Betrachten wir noch ein anderes Beispiel. Der Mittelsatz "Le Gibet" (dt. "Der Galgen") aus der Trilogie "Gaspard de la nuit" von Maurice Ravel wird in seiner Gesamtheit von dem Orgelpunkt B bzw. Ais durchzogen. Dies hat programmatische Gründe: wie aus dem vorangestellten Gedicht von Aloysius Bertrand ersichtlich wird, symbolisiert der Orgelpunkt hier eine Totenglocke. In dem kurzen Ausschnitt von Notenbeispiel 10 erhält der obere Orgelpunkt nacheinander verschiedene Eigenschaften innerhalb von vorwiegend akustischen Akkorden (T. 24, Zählzeit 3+)¹⁶: der Ton "ais" ist nacheinander Septime im Tredezimakkord auf "c", Terz im Nonenakkord auf "fis", Grundton im Tredezimakkord auf "b", Quinte im Doppelterzklang auf "dis", None im Tredezimakkord auf "gis" und schließlich Doppelterz im Tredezimakkord auf "g". Die gesamte Harmonie-folge wiederholt sich noch einmal und führt in einen Tredezimakkord auf "cis" mit Doppelterzvorhalt vor der kleinen None (T. 26). Hier bekommt der Ton "ais" schließlich noch die Eigenschaft der Tredezime:

Notenbeispiel 10. M. Ravel, "Le Gibet" (aus: "Gaspard de la nuit"), T. 24 ff.

The image displays a musical score for M. Ravel's "Le Gibet" from "Gaspard de la nuit". It consists of two systems of music. The first system shows a vocal line with the lyrics "toujours ppp" and piano accompaniment. The second system shows piano accompaniment with dynamics "m.d.", "p", and "un peu marqué". The score is in G major, 3/4 time, and features complex harmonic textures.

Auch dieser Abschnitt wirft für die Definitionen von Schönberg und Schenker Probleme auf, denn es ergibt sich die Frage, welche Töne aufgrund des erweiterten Akkordvorrats des 19. und 20. Jahrhunderts in den Septim- bzw. Septnonakkorden mit den Hinzufügungen Tredezime, übermäßiger Undezime oder Doppelterz überhaupt noch "akkordfremd" sind!

Die Beobachtungen an den Beispielen von Mendelssohn und Ravel machen deutlich, daß in den Definitionen von Schenker und von Schönberg eine stilistische Unterscheidung von akkordfremder und akkordeigener Dissonanz unterbleibt. Eine sinnvolle Klassifizierung der Beziehung zwischen Orgelpunkt und Harmoniefolge müßte hingegen drei Gruppen beinhalten:

1. Der Orgelpunkt als akkordeigen-konsonierender Ton:

Grundlage ist der Dreiklangsvorrat und, in weiterer Hinsicht, die Dur- bzw. Molldreiklangsbasis in Vier- und Mehrklängen (siehe Notenbeispiel 9).

2. Der Orgelpunkt als akkordeigen-dissonierender Ton:

Grundlage sind Vier- und Mehrklänge in der entsprechenden Stilistik, der Orgelpunkt nimmt die Position von Septime, None, Undezime etc. ein (siehe Notenbeispiel 10); auch die verminderte Dreiklangsquinte ist hier einzuordnen.

3. Der Orgelpunkt als akkordfremder Ton:

Alle Töne, die nicht zum Akkordvorrat des jeweiligen Stilkreises gehören, sind als akkordfremd aufzufassen (z. B. T. 25 in Notenbeispiel 8).

Wenngleich der harmonische Aspekt von Schenker stilistisch nicht genügend differenziert wird, erscheint es dennoch sinnvoll, an dem Vorhandensein zweier Stufen festzuhalten, um den Orgelpunkt von einem figurierten Akkord unterscheiden zu können.

Um neben den bisherigen Erläuterungen einen weiteren Blick auf die Vielschichtigkeit des Phänomens Orgelpunkt zu werfen, seien hier abschließend die für den Orgelpunkt relevanten Teilaspekte in komprimierter Form wiedergegeben. Eine ähnliche Zusammenfassung könnte am Ende der Beschäftigung mit dem Orgelpunkt im musiktheoretischen Unterricht stehen:

- Unter "Orgelpunkt" versteht man den ausgehaltenen oder durch rhythmische bzw. melodische Figuration belebten Ton einer Stimme, über oder unter dem mindestens zwei verschiedene Harmonien erklingen.
- Der Orgelpunkt kommt häufig in Zusammenhang mit den harmonischen Idiomem "Pendel" und "Kadenz" vor. Seltener werden komplexere Harmoniefolgen oder Mixturen in Verbindung mit liegenbleibenden Tönen verwendet.
- Je nach Lage im Satz spricht man von unterem, mittlerem und oberem Orgelpunkt.
- Als ausgehaltener Ton dienen, gemessen an der harmonischen Funktion des jeweiligen Akkordes bei Eintritt des Orgelpunkts, oft Grundton oder Quinte der Tonika oder Grundton der Dominante. Bei Ein- und Austritt ist der Orgelpunktston akkordeigen.
- Dem jeweils stilistisch definierbaren Klangvorrat entsprechend kann der Orgelpunktston verschiedene Eigenschaften einnehmen: innerhalb einer Harmonie kann er akkordeigene Konsonanz, akkordeigene Dissonanz oder akkordfremder Ton sein.
- Neben einzelnen ausgehaltenen Tönen existieren auch mehrtönige Orgelpunkte. Je komplexer sowohl Orgelpunkt, als auch Klangvorrat sind, umso mehr nähern sich mehrtöniger Orgelpunkt und in sich figuriertes Mehrklang einander an.
- Zweitönige Orgelpunkte bestehen häufig aus Grundton und Quinte der Tonika. Dieser Spezialfall trägt den Namen "Doppelorgelpunkt".

- Der Orgelpunkt tritt zumeist auf metrisch schwerer Zeit ein, der Austritt ist metrisch nicht gebunden.

- In formaler Hinsicht wird der Orgelpunkt häufig an herausragenden Stellen innerhalb eines Stückes verwendet: zu Beginn, am Ende, oder im Satzverlauf, beim Wechsel zweier Formteile.

- Der Orgelpunkt wird oft auch als dramaturgisches Mittel eingesetzt. Je nach Gewichtung der statischen und dynamischen Momente kann er ganz unterschiedliche Wirkungen hervorrufen.

Diese Ausführungen machen deutlich, daß der Orgelpunkt viele Facetten aufweist und der musiktheoretischen Forschung sicherlich noch ein reichhaltiges Betätigungsfeld bietet. So bleibt schließlich nur zu wünschen, daß dem Phänomen Orgelpunkt der ihm gebührende Stellenwert in der analytischen Arbeit und der Unterrichtspraxis eingeräumt wird.

Anmerkungen

¹ beispielsweise in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg.v. Friedrich Blume, Taschenbuchausgabe, München und Kassel 1989; Wieland Ziegenrucker, *Allgemeine Musiklehre*, Mainz 1979; Diether de la Motte, *Harmonielehre*, München und Kassel 1976; Ulrich Michels, *dtv-Atlas zur Musik*, 2 Bde., Kassel 1977 und 1985; Paul Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz*, 2 Bde., Mainz 1937 und 1939.

² beispielsweise in: Michael Dachs, *Harmonielehre*, Bd.2, München 1931; Rudolf Louis und Ludwig Thuille, *Harmonielehre*, Stuttgart 10. J. [41913]; Claus Ganter, *Harmonielehre - ein Irrtum?*, Teil 2, Basel 1985.

³ Dachs, S. 30.

⁴ In folgenden Werken der Musiktheorie wird der Terminus Orgelpunkt bereits als Oberbegriff verwendet: Heinrich Schenker, *Harmonielehre*, 3. vermehrte und verbesserte Auflage, Wien 1922 [1911]; Zsolt Gárdonyi und Hubert Nordhoff, *Harmonik*, Wolfenbüttel 1990.

⁵ Stichwort "Orgelpunkt" in: *Riemann-Musiklexikon*, Sachteil, hg. v. Hans Heinrich Eggebrecht, Mainz ¹² 1967.

⁶ ebd.

⁷ S. 35

⁸ Der Raum, den der Orgelpunkt umspannt, kann sogar noch weiter gefaßt sein: am Anfang der Bagatelle D-Dur, op. 119 Nr. 3 von L. v. Beethoven erscheint der Orgelpunktston "d" in sechs verschiedenen Registern.

⁹ siehe Dachs, S. 30.

¹⁰ Eine genaue Definition des Begriffs "Ostinato", welche eine deutliche Abgrenzung vom Orgelpunkt beinhaltet, ist in den gängigen Lehrwerken der Musiktheorie nicht zu finden.

¹¹ siehe beispielsweise Dachs, S. 33.

¹² Arnold Schönberg, *Die formbildenden Tendenzen der Harmonie*, Mainz 1957, S. 134 (Hervorhebung d. V.).

¹³ Schenker, S. 413.

¹⁴ Gárdonyi/Nordhoff, S. 28.

¹⁵ Der Intervallabstand wird jeweils vom Grundton der Harmonie aus gemessen, auch wenn der Orgelpunkt unterhalb zu liegen kommt.

¹⁶ Die Akkordbezeichnungen richten sich nach Gárdonyi/Nordhoff.

— • • • —

