

Arbeitsgemeinschaft

für

rheinische Musikgeschichte

Mitteilungen

88

Februar 2006

Herausgeber: Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte e.V.
Musikwissenschaftliches Institut der Universität zu Köln
Albertus-Magnus-Platz 1, 50923 Köln

Redaktion: Dr. Wolfram Ferber, In den Herbstbenden 2, 53881 Euskirchen

Druck: Jürgen Brandau Schnelldruckservice, Köln

© 2006

ISSN 0948-1222

MITTEILUNGEN

der Arbeitsgemeinschaft für
rheinische Musikgeschichte e.V.

Nr. 88

Februar 2006

Inhalt

<i>Fabian Kolb</i>	5
Das Erzbistum Köln in der Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts	5
Ein Bericht über das internationale Symposium der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte	5
<i>Marcus Lippe</i>	10
Das Kölner Opernprojekt – Oper in Italien und Deutschland zwischen 1770 und 1830	10
<i>Andreas Vollberg</i>	16
Das Archiv für Rheinische Musikgeschichte – ein Lagebericht	16
<i>Rainer Mohrs</i>	22
Zum Gedenken an Prof. Dr. Hans Elmar Bach	22
<i>Verschiedenes</i>	23
Veröffentlichungen	23
Protokoll der Mitgliederversammlung 2005	24
Mitgliederversammlung 2006	26
Neue Mitglieder	26

Fabian Kolb

Das Erzbistum Köln in der Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts

Ein Bericht über das internationale Symposium der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte

Die Kölner Musikpflege im 15. und 16. Jahrhundert und die Rolle der Erzdiözese Köln in der Musikgeschichte dieser Zeit finden in der gegenwärtigen Musikwissenschaft kaum bzw. nur marginale Berücksichtigung. Die speziell für Köln bedauernd unvollständige Überlieferung von musikhistorisch relevanten Quellen und der allgemein für den deutschsprachigen Raum zu konstatierende Verlust von Zeugnissen einer polyphonen Musikpraxis schmälern das Forschungsinteresse, legen sie doch die Vermutung nahe, dass es in den deutschen Bistümern und insbesondere in Köln nahezu keine Entfaltung einer regelmäßigen liturgischen oder festlichen Mehrstimmigkeit gab. Indes lassen sowohl die topographische Nähe und enge (kirchen-)politische sowie kulturelle Verflechtung Kölns und des Niederrheins mit dem franko-flämischen Raum und seinen einflussreichen Musikzentren, als auch die Bedeutung der musiktheoretischen Schule an der Kölner Universität um 1500 sowie drittens vereinzelte archivarische Indizien, die auf ein durchaus reges Musikleben in der Dommetropole deuten, eine nicht unerhebliche Relevanz von Stadt und Region für die Musiklandschaft des fraglichen Zeitraums vermuten und empfehlen die Musikgeschichte Kölns im 15. und 16. Jahrhundert nicht zuletzt daher einer eingehenderen Erforschung.

Diesem Desiderat folgend und anknüpfend an einen ihrer einstigen Forschungsschwerpunkte, der in den 1950er und 1960er Jahren zahlreiche Publikationen auf diesem Gebiet hervorbrachte, regte die Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte nun eine neuerliche Auseinandersetzung mit der musikgeschichtlichen Position der Erzdiözese Köln im Spätmittelalter und der Frühneuzeit an und richtete zu diesem Zweck vom 23. bis 25. September 2005 in Verbindung mit dem Historischen Archiv des Erzbistums Köln und dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln ein internationales Symposium aus.

Nach der Eröffnung durch Erzbischof Joachim Kardinal Meisner, der nachdrücklich die Verantwortung der Kirche für die Pflege und Förderung klerikaler Musik unterstrich, und Grußworten der Veranstalter markierte der Festvortrag *Kölner Musikgeschichte zwischen Mittelalter und Renaissance* von Klaus Wolfgang Niemöller (Köln) den Beginn des Kongresses. Die zahlreichen Verzahnungen von reichsstädtischer, kirchlicher und universitärer Musikpflege im fraglichen Zeitraum betonend und unter Einbezug einer Fülle an bildlichen Quellen und schriftlichen Zeugnissen zur Kölner Musikpraxis und -theorie der Zeit steckte er mit seinem ebenso breiten wie detailreichen Querschnitt den Rahmen der folgenden Sektionen ab.

In die erste, *Allgemeine Fragen* betitelte Sektion führte Joachim Oepen (Köln), der aus Sicht des Historikers und Archivars vor allem anhand der Bestände zur Hardenrath-Kapelle auf die bislang nur spärlich genutzten Chancen und Forschungsmöglichkeiten aufmerksam machte, die die Kölner Chroniken, Inventare, Rechnungslegungen, Instrumentensammlungen etc. trotz der insgesamt schlechten Quellenlage dennoch bieten.

Die spärliche musikalische Überlieferung als scheinbares Signum einer fragmentarisierten Musikkultur nahm auch Laurenz Lütteken (Zürich) zum Ausgangspunkt und setzte ihr die politische Bedeutung der freien Reichsstadt Köln entgegen. In seinem Vortrag *Politische Zentren als musikalische Peripherie? Probleme einer musikhistorischen Topographie im deutschen Nordwesten des 15. und 16. Jahrhunderts* erklärte er die aufgeworfene Dichotomie einerseits mit dem Konflikt zwischen reichsstädtischer Selbstbehauptung und Klerus sowie der daraus resultierenden Dominanz einer (per se nicht niedergeschriebenen) städtischen instrumentalen Musikpraxis gegenüber der klerikalen Polyphonie, während er andererseits für eine Problematisierung und Einordnung der weniger peripheren, denn für eine Vielzahl von Städten repräsentativen musikalischen Situation der Rheinmetropole im Kontext des nordwestdeutschen Raumes plädierte. Vor allem der generelle weitgehende Verzicht auf Schriftlichkeit auch in Zentren der Mehrstimmigkeit erfordere eine relativierende Sichtweise bei der musikhistorischen Bewertung des Kölner Phänomens.

Die Perspektive vom Raum auf die Stadt verengend und zugleich auf eine gleichsam übergeordnete kulturhistorischen Ebene überblendend entwarf Georg Mölich (Köln) in verschiedenerlei Schlaglichtern *Das intellektuelle Profil der Reichsstadt Köln im 16. Jahrhundert* und machte jenseits der Kommunikations- und Wirtschaftsmetropole auf Köln als virulentes geistiges, wissenschaftliches und kulturelles Zentrum mit einer breiten traditions- und geschichtsbewussten, humanistisch gebildeten städtischen Elite aufmerksam.

Auf dieser mentalitätsgeschichtlichen Basis konnte Klaus Pietschmann (Zürich) den Blick auf *Ansätze und Probleme musikalischer Institutionalisierung im Köln der Renaissance* konzentrieren und die „musikalische Elitenbildung“ des städtischen Bürgertums am Beispiel der Kapellstiftung des Kölner Patriziers Johannes Hardenrath festmachen, der die Salvatorkapelle in St. Maria im Kapitol mit einem Singmeister, vier Knaben, drei Sängern und einem Organisten ausstattete. Die innerstädtisch durchaus weitreichende Ausstrahlung dieser außergewöhnlichen Form großbürgerlicher Musikpatronage, in der sich plastisch auch die Spannung zwischen städtischen und landgräflichen Interessen spiegelt, manifestiert sich neben der Gründung weiterer Familienstiftungen in erster Linie in einer vergleichsweise breiten Musikalisierung der Stadtbevölkerung, die sich in einer zwar numerisch begrenzten, doch alle sozialen Schichten durchziehenden Fähigkeit zum figuralen Singen niederschlägt, da die Mitglieder der Kapelle als Laienmusiker ursprünglich den verschiedensten Zünften und Gaffeln entstammten.

Speziell der stadtkölnischen Musikpflege widmete sich eine zweite Sektion. In ihrem Vortrag *Ein humanistisches Netzwerk: Die Musiktheoretiker der Kölner Schule in ihrem intellektuellen Umfeld* zeigte Inga Mai Groote (München) unter anderem am Beispiel Nürnberg die vielfältigen überregionalen Beziehungen der Kölner Musiktheoretiker und den weitreichenden Einfluss ihrer Traktate auf. Als maßgeblicher Beitrag zum Paradigmenwechsel in der Musikbetrachtung und zur Überführung der *musica* von den quadrivialen zu den trivialen Künsten lässt sich die vorrangige Ausrichtung ihrer Musikanschauung am vertonten Text und damit einhergehend die Konzentration auf einstimmige Musik ebenso wie der normative, die zeitgenössische Musikpraxis weitgehend ausklammernde Charakter ihrer Lehren vor allem durch die Verankerung der „Kölner Schule“ in einem spezifisch thomistischen Humanismus erklären.

Abgesehen von liturgischen Büchern sind es in der Tat auch in erster Linie die Musiktraktate, in denen sich die notendruckgeschichtliche Situation der Dommetropole manifestiert, die Andrea Lindmayr-Brandl (Salzburg) in ihrem Beitrag *Früher Notendruck in Köln* minutiös entfaltet. Erstaunlich querstehend zur Erfolgsgeschichte des Kölner Buchdrucks im Allgemeinen und dem herausragenden Rang der Stadt als gleichsam Monopolhalterin für katholische Publikationen ist der Kölner Notendruck im 16. Jahrhundert durch eine außerordentlich geringe Quantität und Qualität gekennzeichnet. Auffällig ist dabei vor allem, dass die extrem wenigen, vereinzelt an allen Druckhäusern der Stadt entstandenen Titel mit veralteten Techniken (Mischung von Druck und Manuskript, Blockdruck etc.) gefertigt wurden und dabei rückständige, unexakte Typen Verwendung fanden, bevor Anzahl und Güte der Notendruckerzeugnisse erst in den 1590er Jahren mit dem Verleger Gerhard Grevenbruch rapide stiegen.

Lindmayr-Brandls Bilanz verstärkend und auf das *Liederbuch des Arnt von Aich im Kontext der frühen Lieddrucke* fokussierend wies Nicole Schwindt (Trossingen) auch bei diesem im nördlichen Rheinland isoliert stehenden Konvolut auf zahlreiche Mängel hin. Bei den ohne System und in den einzelnen Stimmbüchern in unterschiedlicher Reihenfolge kollektionierten Liedern sind es sogar primär spezifisch musikalische Korruptelen (falsch zugeordnete Liedschlüsse, musikalisch falscher Satz etc.), die gerade im Vergleich zu den Konkordanzdrucken bei Oeglin (Augsburg) und Schöffner (Mainz) auf unzulängliche musikalische Vertrautheit und fehlendes musikpraktisches Verständnis des Kölner Verlegers und Druckers schließen lassen. Das von Schwindt relativ exakt auf das Jahr 1514 datierte Liederbuch bezeugt somit eher, dass Arnt von Aich lediglich an einem ihm lukrativ erscheinenden Geschäft partizipieren wollte, als dass es als Indiz einer fruchtbaren Kölner Musikkultur dienen könnte.

Die sich in den vorangegangenen Referaten abzeichnende periphere musikgeschichtliche Position Kölns im 15. und 16. Jahrhundert konnte Christian Thomas Leitmeir (London) relativieren, der *Zur Musikpflege am Kölner Dom und fürstbischöflichen Hof in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts* sprach. Zwar muss konzediert werden, dass machtpolitische und Glaubensfragen betreffende Turbulenzen an Dom und kurfürstlichem Hof ein kontinuierliches, institutionell geregeltes Musikleben an der Kathedrale scheinbar ebenso verhinderten wie Engagements von herausragenden Musiker- und Komponistenpersönlichkeiten wie Jacobus de Kerle, der dem Kölner Erzbischof Gebhard von Waldburg immerhin seine *Quatuor Missae* gewidmet hatte. Doch widerlegen neue Quellenfunde zu einer *Discantz Meeß In vnser lieber Frawen Capellen der Thumb Kirchen In Colln* einen allzu pessimistischen Befund und sprechen vielmehr dafür, dass mit gleichsam ad hoc zusammengestellten Ensembles an der Marienkapelle des Doms sehr wohl auch Figuralmusik gepflegt wurde.

In einer dritten Sektion ging das Symposium näher auf die musikalische Vernetzung der Kölner Kirchenprovinz ein. Dabei konnte Eric North Rice (Connecticut) *Aachen als musikgeschichtliches Zentrum innerhalb des Kölner Erzbistums* ausweisen und deutlich machen, dass die Stadt aufgrund ihrer starken westlichen Orientierung und dank des Engagements niederländischer Musiker wie Thomas Tzamen, Adam Luyr und Johannes Mangon gewissermaßen als Eingangstor der niederländischen Polyphonie ins Heilige

Römisches Reich deutscher Nation fungierte und eine enge Verschränkung von spezifischer Aachener Choraltradition mit innovativer franko-flämischer Mehrstimmigkeit begünstigte.

Da aufgrund des lokal überlieferten Quellenmaterials keine gesicherten Aussagen über Herkunft und Ausbildung kompetenter Sänger im Kölner Erzbistum getroffen werden können, hatte Adalbert Roth (Rom) die päpstlichen Registerserien aus dem 15. Jahrhundert in Hinblick auf mögliche Beziehungen international tätiger Musiker zu Köln konsultiert. Das gewonnene Bild der *Musiker aus der Kölner Kirchenprovinz im Spiegel der päpstlichen Registerserien* war allerdings ernüchternd, ließ sich doch kein einziger Hinweis auf die Erzdiözese (noch auf andere deutsche Städte) finden, obwohl nachweislich viele Kölner in Rom und näherhin an der Kurie tätig waren.

Emilie Corswarem (Liège) und Philippe Vendrix (Tours) lenkten die Perspektive unter dem Titel *Der Lütticher Fürstbischof Ernst von Bayern als Musikmäzen (1580-1612)* schließlich auf die musikalischen Beziehungen der Diözesen Köln und Lüttich, die unter dem Episkopat des zweifellos musikliebenden und -fördernden Ernst von Bayern zwar in der Verwaltung geeint wurden, jedoch abgesehen vom in Lüttich aufgewachsenen und später in Düsseldorf, Kleve und Köln wirkenden Komponisten Jean de Castro keinen musikalischen Austausch pflegten, sondern trotz aller Bemühungen im Vergleich zu anderen Bistümern eher ein künstlerisches Schattendasein fristeten.

Auf Köln als musikgeschichtlich im Spätmittelalter und der Frühneuzeit wenig profilierten Nebenschauplatz deutete auch das Referat von Birgit Lodes (Wien), die *Jacob Obrechts(?)* *Missa Salve diva parens im Kontext von Herrscherkult und -mythologie* beleuchtete, ein Entstehen dieser Messe aus Anlass von Kaiser Maximilians I. Krönungsreise 1485/1486 und näherhin seinem Aufenthalt zur Weihnachtsfeier im Aachener Mariendom plausibel machte und demgegenüber das Fehlen einer entsprechenden Komposition zum sich anschließenden Epiphaniastag konstatierte, zu dem Maximilian naheliegender Weise in Köln und am Dreikönigsschrein des Kölner Doms weilte. Erstaunt die generelle Absenz einer den heiligen drei Königen gewidmeten Komposition umso mehr, als der Symbolgehalt einer inszenierten kaiserlichen Dreikönigsverehrung nicht minder groß erscheint als die Feier der Geburt Christi durch Maria, so mag ein Grund darin liegen, dass die musikalische Gestaltung der Kölner Festlichkeiten vom Adel und den Stiftern bestimmt wurde, die mit reinem Choralgesang die Traditionsverankerung zu verbürgen trachteten.

Die vierte Sektion stand unter dem Titel *Geistliche Liedpflege im Rheinland* und wurde von Linda Maria Koldau (Frankfurt a.M.) und ihrem Vortrag *Weibliche Kulturräume, weibliche Spiritualität. Das Liedgut der Devotio moderna und das Liederbuch der Anna von Köln* eröffnet, der die erhebliche Relevanz von weiblichen Glaubensvereinigungen wie dem Kölner Schelemkonvent und dem Konvent Mongersloch am Weidenbach und die große dort der Musik zugeordnete Bedeutung unterstrich, die Affinitäten des um 1500 wahrscheinlich in einer Frauengemeinschaft am Niederrhein (Emmerich?) entstandenen Liederbuchs der Anna von Köln zur speziellen Innigkeit der Frömmigkeitsbewegung *devotio moderna* herausstellte und jenseits der Verniedlichung, Süße und Weichheit als allgemeinen Kriterien dieser Art des Volksglaubens die spezifisch weiblichen Identifikationsmöglichkeiten in den Texten des Liederbuchs herausarbeitete (Maria, Anna und weitere Frauengestalten als Vorbilder, Jesus als Bräutigam, stürmischer Liebhaber, Mundschenk, Spielmann, Nachtwächter etc.).

Mit dem *Bönnischen Gesangbuch*, das vermutlich 1544 auf Betreiben des zur Reformation übergetretenen Kölner Erzbischofs Hermann von Wied publiziert wurde, befasste sich Jürgen Heidrich (Münster) in seinem Referat *Das deutschsprachige Kirchenlied im Rheinland in der Nachfolge des Bönnischen Gesangbuchs (1544)* und wies nach, dass es sich auch bei diesem Druck protestantischer Kirchenlieder um ein Kompilat aus einem weiten Kreis anderer reformatorischer Liedsammlungen handelt, er also ebenso wenig ein Ausweis spezifisch Kölner Originalität darstellt wie etwa die *Psalmen Davids* von Caspar Ulenberg (1582), die gewissermaßen als Gegenunternehmung von katholischer Seite auf das *Bönnische Gesangbuch* reagierten.

Franz Körndle (Augsburg) beleuchtete schließlich die *Musikpflege der Kölner Bruderschaften im Vergleich zu anderen deutschen Städten*, unterstrich den beachtlichen Einfluss dieser Gemeinschaften und hob die Förderung des Instrumentalspiels in Bruderschaftsgottesdiensten hervor.

Eingebettet in die ertragreichen Vorträge des Symposions kam auch die Musik selbst nicht zu kurz: Beim Gesprächskonzert in der romanischen Basilika St. Ursula, das Gerhard Blum (Köln) der *Choraltradition im spätmittelalterlichen Köln* gewidmet hatte, erklangen ein mittelalterliches Alleluja und Sequenz zum Fest der heiligen Ursula, Werke aus dem Codex Faenza, von Arnold Schlick, Abraham Praetorius und Conrad Hagius Rinteleus sowie – als Ausblick ins 18. Jahrhundert – ein Salve Regina aus dem Schlebuscher Orgelbuch und eine Sonata von Fortunato Chelleri.

Die Ergebnisse der Tagung und ihre seit langer Zeit erstmals wieder vorgenommenen eingehenden Betrachtungen und neuen Bewertungen der Quellen, dank derer das Bild der Kölner Musikgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert merklich an Profil und Prägnanz gewonnen haben dürfte, sollen demnächst in den *Beiträgen zur rheinischen Musikgeschichte* erscheinen.

Marcus Lippe

Das Kölner Opernprojekt – Oper in Italien und Deutschland zwischen 1770 und 1830

Das Opernprojekt „Die Oper in Italien und Deutschland zwischen 1770 und 1830“ ist ein interdisziplinäres Forschungsprojekt, das aus Mitteln der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) finanziert wird. Im Jahr 2000 an der Universität Bonn durch die Professoren Wolfram Steinbeck (Musikwissenschaft) und Wolf-Dieter Lange (Romanistik) ins Leben gerufen, hat es seit der Berufung von Wolfram Steinbeck an das Musikwissenschaftliche Institut der Universität zu Köln im Oktober 2001 seinen Sitz in der Domstadt. Da das zeitlich befristete Projekt in diesem Jahr auslaufen wird, befindet es sich bereits in der Phase der abschließenden Arbeiten – Anlaß genug, Ansätze, Ziele und Ergebnisse des Projektes auch im Jahresbericht der Arbeitsgemeinschaft Rheinische Musikgeschichte einmal näher vorzustellen.

Ziel des Projekts, in dem sowohl musik- als auch literaturwissenschaftliche Forschungsansätze verfolgt wurden, ist die Dokumentation und Erforschung der Entwicklung einer eigenständigen deutschsprachigen Operntradition um 1800. Einen besonderen Schwerpunkt stellte dabei die Rezeption der italienischen Oper dar, deren Einfluss in Deutschland anders als derjenige der französischen Oper bislang nur unzureichend erforscht ist. Konkret wurden zu diesem Zweck fünf exemplarische deutschsprachige Opernzentren (Wien, Berlin, München, Dresden und Weimar) in den Blick genommen. Neben fachspezifischen Fragestellungen etwa bezüglich der Theorie und Funktionalität des Opernlibrettos zwischen 1770 und 1830 oder der Stilvermischung und -synthese in deutschen Opern, speziell der beiden ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts, galt es, auch transdisziplinäre Ansätze zu entwickeln, die eine Positionierung der Oper innerhalb übergeordneter kultureller Transfer- und Aneignungsprozesse in der Phase des epochalen Wandels um 1800 und damit an der Schwelle zur Moderne ermöglichen und darüber hinaus zu einer differenzierteren Sichtweise der vielfältigen Rezeptionsbedingungen führen, denen sich die komplexe Kunstform Oper zu jener Zeit in Deutschland und Italien ausgesetzt sah.

Die Oper gehört unbestritten zu den tragenden Säulen eines vielfältigen Austauschs in den Bereichen musikalischer Produktion, Reproduktion, Rezeption und Theoriebildung. Oper wird gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Deutschland gleichsam zur höfischen und öffentlichen 'Bühne' der Auseinandersetzung mit Tradition und Wandel, zur 'Inszenierung' des Fremden und Eigenen in Musik, Sprache und Darbietung.

War bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts Oper in Deutschland rein italienisch, so scheiden sich seit Beginn des 19. Jahrhunderts an ihr die (nationalen) Geister, weshalb ihr nicht zuletzt auch hinsichtlich der kulturellen Beziehungen zwischen Deutschland und Italien eine zentrale Bedeutung zukommt. So stellte die Förderung einer deutschsprachigen Oper auch ein Politikum dar, und zwar weit über das vielleicht bekannteste Beispiel der Protegierung des deutschen Singspiels zur Begründung eines „Deutschen Nationaltheaters“ durch Kaiser Joseph II. im Wien der 1770er Jahre hinaus. Die Gattung Oper sollte folglich erhalten für eine von dem künstlerisch-schöpferischen Potential einer Nation getragene Kunstform, auf dass sie diese wiederum umgekehrt in sich widerspiegele. So sehnte sich etwa schon Johann Georg Sulzer Anfang der 1770er Jahre in seiner in Leipzig veröffentlichten *Allgemeine*[n]

Theorie der schönen Künste, die Oper solle eine „genaue Verbindung mit dem Nationalinteresse eines ganzen Volkes“ eingehen.

Angetreten ist das Opernprojekt dementsprechend mit dem Ziel, gewissermaßen Licht ins Dunkel einer sich im Umbruch befindlichen Epoche zu bringen und der Situation der deutschen Opernkomposition im Spannungsfeld zwischen italienischer und französischer Oper nachzuspüren. Denn angesichts der vielfältigen Einflussfelder innerhalb der europäischen Operngeschichte um 1800 steht der Einfluss der Rezeption von französischer und italienischer Oper auf die Entstehung und Entwicklung einer deutschsprachigen Oper in seinen jeweiligen Ausmaßen und somit in seiner tatsächlichen Bedeutung nach wie vor nicht fest.

Zunächst mag der Einfluss Frankreichs *prima vista* in mancherlei Hinsicht evidenter sein, bedenkt man vor allem die nicht nur stoffgeschichtlichen Auswirkungen von *opéra comique* und *comédie larmoyante* sowie diejenigen von dramaturgischen Dispositionen der Rettungsoper aus der französischen Revolutionsepoche auf die Singspielproduktion etwa in Wien. Dennoch scheint von jeher eine Wechselbeziehung von deutscher und italienischer Oper allein aus institutionsgeschichtlicher Perspektive viel naheliegender. Denn mit Ausnahme Frankreichs war Oper in ganz Europa bekanntlich lange Zeit italienische Oper. Die innerhalb eines netzwerkartigen Systems italienischer Hofopern an den bedeutenden europäischen Höfen eigens geschaffenen italienischen Compagnien engagierten die führenden Komponisten der Zeit, ob Jomelli in Stuttgart, Sarti in Kopenhagen, Paisiello, erneut Sarti oder Cimarosa in St. Petersburg oder schließlich Paër und Morlacchi in Dresden, um nur einige zu nennen. Die italienische Oper und ihre Komponisten waren demnach bis ins frühe 19. Jahrhundert hinein gleichsam der kulturelle Export- bzw. aus deutscher Sicht: der kulturelle Importschlager schlechthin. Dass diese historisch gewachsenen Strukturen und gefestigten Institutionen zwangsläufig Auswirkungen auf die Entwicklung einer eigenständigen deutschen Oper haben sollten, sei es durch Orientierung an den ausländischen Mustern oder durch bewusste Ablehnung des „Welschen“, liegt somit auf der Hand.

Doch wie wurde italienische Oper überhaupt verstanden? Welchen Einfluss hatte sie nicht nur auf die publizistischen Grabenkämpfe der Zeit (in deren Folge durchaus auch stilistische Anpassungen an die ästhetischen Forderungen der Kritiker der italienischen Oper zu beobachten sind), sondern – und darum ging es dem Forschungsprojekt primär – hinsichtlich der Produktionsebene auf die Operschaffenden? Wie sehr beeinflusste – oder auch beeinträchtigte – das übermächtige Vorbild die Entfaltung einer eigenständigen deutschen Oper? Folgt die italienische Oper in Deutschland möglicherweise sogar umgekehrt einer eigenen, von den Traditionen (und vor allem Konventionen!) südlich der Alpen losgelösten Entwicklung?

Ein wenig mehr Licht in die noch dunkle Phase der Entwicklungsgeschichte der deutschen Oper zu bringen, heißt erwähnenswerten zugleich, vor allem die Situation an den verschiedenen deutschsprachigen Höfen zu betrachten. Denn der in Deutschland erst spät Früchte tragende Gedanke eines Nationaltheaters zur Begründung und Entwicklung einer eigenständigen Operntradition breitete sich primär über die Höfe aus, die aufgrund der politischen Situation Deutschlands mit seiner Kleinstaaterei die musikalischen Zentren bildeten. Das aber hieß auch, dass die Entscheidungen der jeweiligen Intendanten in diesen

Zentren in nicht unwesentlichem Maße von höfisch-herrschaftlichen Repräsentations- und Unterhaltungsbedürfnissen mitbestimmt wurden – anders etwa als in England und Frankreich mit ihren kulturell vielfältigen, von öffentlichem Opern- und Konzertwesen geprägten hauptstädtischen Metropolen, anders aber auch als in Italien mit seinen in den Opernzentren der verschiedenen politischen Kapitalen wie Neapel, Rom, Mailand oder Venedig überwiegend privatisierten Theatern, die marktwirtschaftlichen Gesetzen von Angebot und Nachfrage unterworfen und nicht unwesentlich vom Bürgertum finanziert waren und die kulturelle Landschaft gemeinsam mit etlichen Opernhäusern der angrenzenden Provinzen prägten.

Doch auch an den deutschsprachigen Höfen war, wie man weiß, die Situation keineswegs einheitlich. Während es beispielsweise in Dresden im ganzen ersten Drittel des 19. Jahrhunderts ein renommiertes italienisches Departement gab, sah es beispielsweise in Berlin oder Wien gänzlich anders aus. In Dresden wirkten etwa Paër – und zwar von 1802 bis Anfang 1807, ehe er auf Napoleons Wunsch als Nachfolger Paisiellos nach Paris ging – und wenig später Francesco Morlacchi als Kapellmeister der italienischen Compagnie. Als 1816 schließlich eine deutsche Oper in Dresden neu eingerichtet wurde, zu deren Kapellmeister bekanntlich Carl Maria von Weber berufen wurde, schien die Vorherrschaft der italienischen Oper noch nahezu unüberwindbar. Erschwerend kam hinzu, dass deutschsprachiges Musiktheater in Dresden bis dato ebenso wie Schauspielaufführungen zwangsläufig in den Händen privater Theatertruppen lagen, es sei denn, die italienische Operntruppe führte deutsche Opern in italienischer Übersetzung auf wie zum Beispiel Peter von Winters *Unterbrochenes Opferfest* als *Il sacrificio interrotto* und Joseph Weigls *Schweizer Familie* als *La famiglia svizzera*. (Später, nach Einrichtung der deutschen Oper, sollte es auch umgekehrt vorkommen, dass die deutsche Operntruppe auch italienische Opern in deutscher Übersetzung zur Aufführung brachte.)

Ungleich vielfältiger war zu Beginn des 19. Jahrhunderts hingegen die Theaterlandschaft in Berlin, wo die italienische Hofoper unter Vincenzo Righini (1756-1812) nach der vernichtenden preußischen Niederlage bereits 1806 aufgelöst worden war – und somit zu einer Zeit, als der Hof in München die Aufführung italienischer Opern in der Originalsprache soeben erst wieder neu institutionalisiert hatte (was zugleich die jährliche Einstudierung zweier Seria-Opern vorsah). Herrschten folglich in München ebenso wie in Dresden fremdsprachige Opern vor, fanden hingegen zur gleichen Zeit in Wien, das mit seinen zahlreichen Hof- und Vorstadtbühnen etwa im Jahre 1804 nicht weniger als 24 Theater zählte, in der Regel nur deutschsprachige Aufführungen statt. So verwundert es auch nicht, dass die vom Hof gehaltenen italienischen Compagnien in München und Dresden bis Mitte der zwanziger bzw. Anfang der dreißiger Jahre existierten und damit diejenigen anderer Höfe, etwa Berlins, um 20 bis 25 Jahre überdauerten.

Die Schwierigkeit, bei einer solch disparaten Opernlandschaft mit in mancherlei Hinsicht nahezu inkommensurablen institutionellen Rahmenbedingungen in den Jahren von 1770 bis 1830 (in denen sich zugleich der Übergang vom rein höfisch geprägten Repräsentationstheater zum bürgerlichen Opernbetrieb vollzog) das gleichsam Nationale und Eigenständige von den Besonderheiten lokaler Traditionen sowie der jeweiligen Personalstile gewissermaßen zu absorbieren, lässt sich dabei überhaupt nur über die Analyse und Kontexteinordnung der einzelnen Fassungen in den Griff bekommen. Doch bereits beim Studium des

Aufführungsmaterials entsteht das Problem einer kategorisierenden Differenzierung der nachträglichen Vermerke als Ergebnis oder Resultat künstlerischer Prozesse einerseits oder bloßer theaterpraktischer Konzessionen andererseits.

Wie die Untersuchungen jedoch erwiesen haben, erlaubt die Fülle des überlieferten Quellenmaterials die Konkretisierung des Projektziels, die Traditionen, Einflüsse und Neuerungen sowie die kompositionsgeschichtlichen Grundlagen herauszuarbeiten, die zur Bildung der jeweils eigenen Identität Italiens und Deutschlands auf dem Gebiet der Oper beitragen. Der Versuch, zu einem kulturhistorisch begründeten Verständnis der divergierenden und später als konträr empfundenen musikalischen Idiome, ihrer institutionellen Bedingungen, ihrer geschichtlichen Entfaltung, ihrer wirkungsgeschichtlichen Bedeutung, ihrer kompositorischen Begründung (im Sinne von Fundierung und Rechtfertigung) und ihres nicht zu unterschätzenden Anteils an den nationalen Bewegungen der Zeit zu gelangen, lässt sich aus musikhistorischer Perspektive auf die fünf im Fokus der Projektarbeit stehenden Höfe Berlin, Wien, Dresden, München und Weimar speziell in den drei Jahrzehnten 1790 bis 1820 aufzeigen, da hier erstmals eine hinreichende Quellendichte zu verzeichnen ist und zudem das an den fünf fraglichen Höfen in dieser Kernphase gepflegte Repertoire die gesamte chronologische, geographische und künstlerisch-ästhetische Spannbreite der mit dem Gesamtzeitraum von 1770 bis 1830 anvisierten Entwicklung in nuce spiegelt:

Einerseits erfolgte in dieser Zeit eine verstärkte Rückbesinnung auf die Werke Glucks und auf Hauptvertreter des deutschen Singspiels wie Hiller, andererseits legten Weber, Spohr und Hoffmann in ihren mitunter frühen Werken die entscheidenden Grundlagen für die spätere Entwicklung der Oper in Deutschland. Zugleich wurden deutsche, italienische und französische Traditionen in zuvor ungekanntem Maß nicht nur auf deutschen Bühnen einander gegenübergestellt, sondern auch von deutschen Komponisten wie Peter von Winter oder Josef Weigl gleichberechtigt erprobt und füreinander fruchtbar gemacht.

Aufgrund des weitläufig zerstreuten Quellenmaterials bestand ein grundlegendes Ziel des Projekts nicht zuletzt in der Erfassung, Sichtung und Erschließung des umfangreichen Repertoires der fünf in den Blick genommenen Hofopern (Wien, Berlin, München, Dresden und Weimar) und der dazu überlieferten Dokumente. Daher wurden in einer Datenbank die in diesen Städten während des Zeitraums von 1770 bis 1830 gespielten Opern möglichst detailliert aufgenommen und das überlieferte Aufführungsmaterial erfasst. Parallel wurde ein repräsentativer Bestand von Noten- und Textquellen sowie Theaterzetteln auf Mikrofilm bzw. in digitalisierter Form aufgebaut, von dem ein Teil in näherer Zukunft ebenso wie die Datenbank online einzusehen sein wird. Die Vorteile eines solchen digitalen Archivs liegen vor allem darin, dass die Auswertung des Materials in dieser Form weitaus effektiver als durch Mikrofilme erfolgen kann und insbesondere auch farbige Einträge differenzierbar sind. Die Internetpublikation des erschlossenen Materials anhand eines die weitläufige Quellenlage strukturierenden Kriterienkatalogs wird damit Grundlagenmaterial zur Geschichte der Oper in Deutschland um 1800 zusammentragen und erstmalig dokumentieren.

Von zentraler Bedeutung für die notwendige Auswahl zum Aufbau des digitalen Archivs war daher der Aspekt einer breit gestreuten Überlieferung von Aufführungsmaterialien und Fassungen sowie die Erschließung von Opern, die an den untersuchten Höfen erstmals aufgeführt wurden.

Die enorme Masse an Werkgestalten, die es zu berücksichtigen und zu analysieren galt, exemplarisch in einem solchen digitalen Archiv gebündelt zu bekommen, konnte dabei überhaupt nur durch die enge Kooperation mit den einzelnen Abteilungen der entsprechenden Staats- und Landesbibliotheken der betreffenden Städte unternommen werden. Zu diesem Zweck wurde die Unterstützung sowohl der Österreichischen Nationalbibliothek, der Staats- und Landesbibliothek Dresden sowie der Staatsbibliotheken in Berlin und München gewonnen. Ohnehin stand das Opernprojekt im engen Austausch mit Institutionen und Projekten, die ähnliche Fragen verfolgen. So besteht hinsichtlich der Digitalisierung ebenso eine Zusammenarbeit mit dem Forschungsinstitut für Musiktheater Thurnau wie mit dem Forschungsprojekt „Schauspielmusik um 1800“ an der Hochschule für Musik Weimar sowie anderen Institutionen wie der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom oder dem Da-Ponte-Institut in Wien. Katastrophale Verluste wie diejenigen, die durch den Brand der Herzogin Anna Amalia Bibliothek in Weimar verursacht wurden, haben zudem aus ganz anderen Gründen die Notwendigkeit und die Vorteile digitaler Archive schmerzhaft vor Augen geführt.

Des Weiteren wurde eine relationale Datenbank entwickelt, die auf der Basis von Theatertopographien und Repertoireverzeichnissen kontinuierlich mit einer Fülle an Informationen zu den auszuwertenden Opern gespeist wurde und mittlerweile knapp 25.000 Einträge aufweist. Aufgrund ihrer Konzeption wurde die Datenbank zu einem über bisherige Formen der Daten- und Quellenerfassung weit hinausgehenden Instrument gestaltet, das auf eine differenzierte wissenschaftliche Beschreibung des Repertoires abzielt und eine wesentliche Basis sowohl für die Projektarbeit als auch längerfristig für die öffentliche Nutzung der Forschungsergebnisse darstellt. Als mehrdimensionale Datenbank berücksichtigt sie dabei die zwangsläufigen Schwierigkeiten bei der genauen Beschreibung der vielfältigen, lokal stark voneinander abweichenden Fassungen einzelner Opern. Sie sieht somit die genaue Differenzierung von Bearbeitungen der Libretti und Kompositionen in allen Stadien des Entstehungs- und Rezeptionsprozesses vor und erlaubt entsprechend vielschichtige Abfragestrategien.

Die Internetpublikation ermöglicht nicht nur eine breitenwirksame Präsentation über die Projektlaufzeit hinaus und schafft damit eine wertvolle wissenschaftliche Basis für weitergehende Untersuchungen auf dem Gebiet der Opern- und Librettoforschung, sondern bildet im konkreten Fall zugleich die einzige Publikationsmöglichkeit. Die Ausschließlichkeit liegt dabei in der Natur der Sache, da die Digitalisate von Partiturmanuskripten auf herkömmliche Weise schlichtweg nicht zu veröffentlichen sind. Zugleich eröffnet der Weg der elektronischen Publikation der Forschung zusätzliche wissenschaftliche Relevanz durch die Bereitstellung der relationalen Datenbank, die naturgemäß ebenfalls nicht auf traditionelle Weise veröffentlicht werden und nur als Online-Version mit einem passwortgeschützten Editorbereich sinnvoll sein kann. Aus diesem Grund wurde die Datenbank bereits von Anfang an im Hinblick auf die Erfassung des digitalen Bildmaterials erstellt und ausgebaut.

Ein weiteres Anliegen ist es, die Datenbank sinnvollerweise mit den Operndigitalisaten (einem repräsentativen Konvolut von rund 500 handschriftlichen Partituren) elektronisch zu verknüpfen. Das bedeutet jedoch – nicht nur wegen der unterschiedlichen Datenstrukturen – einen erheblichen Programmieraufwand und ist durchaus ein Novum in der elektronischen Quellen-

darstellung. Die Realisierung dieses Anliegens soll im Frühsommer dieses Jahres abgeschlossen werden können.

Neben den Voraussetzungen und Implikationen des deutsch-italienischen Kulturaustauschs bildete auch die literaturwissenschaftliche Frage nach dem poetologischen Gehalt und der Funktion des Librettos ein weiteres leitendes Prinzip der Untersuchungen. Im weitesten Sinne mentalitätshistorische Untersuchungspunkte galt es durch eine genuin literarästhetische Perspektive zu ergänzen, um im Rahmen der Analyse auch einen Beitrag zur Poetizität und Gattungsgeschichte des nachmetastasianischen Librettos leisten zu können. Einen besonderen Schwerpunkt bildete dabei die detaillierte Analyse spezifischer Transfer- und Übersetzungsprozesse, wie die Adaptation ursprünglich italienischer Opern in Deutschland, das Weiterwirken speziell für deutsche Höfe verfasster italienischer Opern in Italien, aber auch die Anverwandlung literarischer Vorlagen und die damit verbundenen gattungsbedingten Transformationen.

Für die beiden Bereiche Musikwissenschaft und Librettistik stellt die oft als krisenhaft wahrgenommene Phase der Oper in Deutschland in den Jahren zwischen 1770 und 1830 als der Zeitspanne von Mozarts frühen Opern und den ersten Versuchen der Etablierung einer deutschen Oper bis hin zu Webers Tod, Rossinis Verstummen und dem Ende der italienischen (genauer: italienischsprachigen) Oper in Deutschland einen außerordentlich vielschichtigen Aneignungs- und Integrationsprozess dar, auf den im engeren Sinne kompositionsgeschichtliche Aspekte wie die Errungenschaften deutscher Komponisten auf dem orchestralen Sektor genauso unmittelbar einwirkten wie die historischen Entwicklungen in der Folge der französischen Revolution und der restaurativen Tendenzen nach dem Wiener Kongreß sowie die geistesgeschichtlichen Strömungen am Übergang von der Aufklärung zur Romantik. Vor diesem Hintergrund war es Anliegen des Projekts, den aufgezeigten Wandlungsprozess in exemplarischen Schlaglichtern zu erhellen, um insgesamt ein differenzierteres Bild dieser noch ungenügend erforschten Epoche der Operngeschichte zeichnen zu können.

Andreas Vollberg

Das Archiv für Rheinische Musikgeschichte – ein Lagebericht

Das Archiv für Rheinische Musikgeschichte befindet sich im Besitz des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität zu Köln. Der weitaus größte Teil seiner Bestände beruht auf einem Fundus verschiedener Quellen- und Materialsammlungen zum Musikleben der Stadt Köln und des Rheinlandes im 19. und 20. Jahrhundert. Gegründet wurde es 1959 durch Karl Gustav Fellerer, den damaligen Direktor des Musikwissenschaftlichen Instituts und Vorsitzenden der Arbeitsgemeinschaft für Rheinische Musikgeschichte, der, bekannt als Virtuose im Aufspüren von erhaltenswerten Korpora und Nachlässen, vermutlich die Zeit für reif hielt, einer auf inzwischen stattliches Format angewachsenen Sammlung offiziellen Status zu verleihen. Dank Fellerer und weiterer Dozentenkollegen kam in den Folgejahren weiterer Nachschub hinzu. Auch heute gelangt manches Schrift- oder Druckwerk mit Köln- oder Rheinland-Affinität, das dem Institut vermacht oder übereignet wurde, in die Außenstelle an der Kerpener Straße, von wo es nach Absprache jederzeit wieder beordert werden kann. Denn – so der am Archivunterhalt maßgeblich beteiligte Kölner Professor für Musikwissenschaft Dietrich Kämper 1981 – „Hauptaufgabe des Archivs ist die Erfassung von Quellen und Literatur zur Musikgeschichte des Rheinlandes mit dem Ziel, allen interessierten Institutionen und Privatpersonen Auskünfte zu erteilen und insbesondere die Publikationstätigkeit der 1933 von Ludwig Schieder mair gegründeten und 1945-1975 von Fellerer geleiteten Arbeitsgemeinschaft zu unterstützen.“ Auf den im Archiv aufbewahrten Quellen basiert vor allem die zehnbändige Schriftenreihe „Rheinische Musiker“, herausgegeben von Fellerer, Kämper und Heinz Bremer (Band 1 erschienen 1960, Band 10 1998).

Das Gros des Archivguts gliedert sich in vier Abteilungen. Abteilung A (wahrscheinlich Kürzel für „Archive“ oder „Archivalien“) enthält gemischte Schriftstücke vor allem des 19. Jahrhunderts in Form dreier größerer und zahlreicher kleinerer Einzelbestände nebst Presse material. Nach derzeitiger Einschätzung bildet sie den historisch bedeutendsten und quellenkundlich reichhaltigsten Teil des Archivs und wurde deshalb Ansatzpunkt der im April 2002 aufgenommenen systematischen Erfassung und Inventarisierung in digitaler Form, die bislang etwa 90 Prozent aller Dokumente der 17 Kartons umfassenden Abteilung A einer äußerst rationellen und seitdem erfolgreich genutzten Datenbank-Recherche zugänglich machen konnte (dazu nähere Informationen weiter unten).

Abteilung Pr vereinigt in nicht weniger als 74 Kartons Programme musikalischer Veranstaltungen der regionalen Städte und Konzertanbieter von der Mitte des 19. bis in die neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts. Mit einem auffälligen Schwerpunkt auf dem Kölner Musikleben erschließt sich hier eine veritable Fundgrube für die Erforschung des kölnischen, rheinischen, sporadisch auch überregionalen Konzertrepertoires. Von 1871 bis in die jüngere Vergangenheit datieren die hier gelagerten Handzettel und Programmhefte etwa der „Concert-Gesellschaft“, der „Musikalischen Gesellschaft“ sowie vieler anderer Akteure bis hin zu den heute arrivierten Institutionen wie dem Gürzenich Orchester Köln und dem WDR.

An dritter Stelle firmiert unter „Bühnen der Stadt Köln“ eine 10 Kartons starke Legion von Programmheften und Spielplanübersichten aus den Jahren 1939 bis 1975. Und viertens informieren diverse Miscellen wie Zeitungsausschnitte, Artikel, Korrespondenzen, Skizzen und Protokolle über Menschen und Orte, denen in alphabetischer Folge jeweils eigene Sammelmappen zugeordnet sind. Von insgesamt 53 Kästen sind allein drei der Stadt Köln vorbehalten.

Ergänzend zu diesen vier Hauptsegmenten finden sich im Archivraum diverse Einzelbestände, die oft nur einzelne Kartons oder Regalfächer füllen. So entstammt eine Dokumentensammlung der Joseph-Haas-Gesellschaft vermutlich dem Erbe Fellerers, lassen sich Kölner Kritiken von 1903 bis 1905 sowie von 1908 bis 1911 in gesonderten Ordnern einsehen, können eine Bildersammlung, Publikationen der Arbeitsgemeinschaft, gesammelte Buchveröffentlichungen, Lexika und Kataloge sowie Kontingente regionaler Periodika griffbereit konsultiert werden, darunter die „Bergischen Blätter“ (ein Karton), die „Düsseldorfer Hefte“ (drei Kartons), „Kölner Leben“ (drei Kartons), „Rheinische Heimatpflege“ (14 gebundene Jahrgänge und weitere Exemplare), „neues rheinland“ (16 gebundene Jahrgänge und rund 100 weitere Exemplare von 1968 bis 2001) oder „Moerser Monat“. Neben den spezifischen Quellen- und Materialbeständen steht dem Benutzer ein weiteres funktionelles Herzstück des Archivs zur Verfügung: eine zentrale Zettelkartei, die auf ca. 40.000 Karteikarten Literaturhinweise und Recherche-Hilfen zu Personen und Orten der rheinischen Musikgeschichte vermerkt.

Seit 1966 institutionell angegliedert ist dem Archiv für Rheinische Musikgeschichte zudem das prominente Max-Bruch-Archiv. Diese hochwertige Sammlung, zusammengestellt aus dem Nachlass des jüngsten Bruch-Sohns Ewald Bruch (gest. 1974), lagert im Magazin der Bibliothek des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität zu Köln (Hauptgebäude, Albertus-Magnus-Platz) und erhielt dort zwecks konservatorischer Schonung einen Tresorraum zum Domizil. Bei der damaligen Sichtung kristallisierten sich – laut Dietrich Kämper – drei größere Teilbereiche heraus: 1) 37 musikalische Autographe, vom wenige Blätter umfassenden Lied bis zur großen Symphonie- und Konzertpartitur; 2) 38 Kästen mit Originaldokumenten zu Leben und Werk des Komponisten, darin u. a. 13 Kästen mit Briefen Bruchs an das Verlagshaus Simrock in Berlin; 3) eine umfangreiche Kollektion von Briefen namhafter Zeitgenossen an Bruch, die vom Komponisten selbst in 17 Konvoluten zusammengefasst wurden. Hierzu liegt ein alphabetischer Katalog der Briefschreiber vor. Benutzungstechnisch rangiert das Bruch-Archiv als Bestandteil der Institutsbibliothek. Gleiches gilt auch für eine gut 450 Signaturen starke Mikrofilm- und Fotokopien-Sammlung, in der zahlreiche Werke rheinischer Komponisten versammelt sind. Sie bildet den Ertrag langjähriger Ermittlungen in Bibliotheken und Archiven des In- und Auslandes.

Eine entscheidende Optimierung der bisherigen Nutzungsmöglichkeiten bietet die erwähnte digitale Inventarisierung von Archivalien anhand des Datenbank-Programms „FileMaker“. Aufgrund vermehrter Anfragen und offenkundigen Informationsbedarfs für einschlägige Forschungsprojekte schien eine solche Rationalisierung des Zugriffs vorrangig für Abteilung A angezeigt, zumal deren Material lediglich anhand der Karton- und Mappen-Nummerierung, wenig einheitlicher Einzelsignierung oder unvollständiger maschinenschriftlicher Inventarlisten identifizierbar war. Die digitale Inventarisierung von Abteilung A – begonnen

Mitte April 2002 – ermöglicht nun die gezielte Recherche in einem Pool von derzeit rund 14500 Einzelerfassungen, die sich auf Dokumente in 16 von 17 Kartons der Abteilung A und eine Programmsammlung von 1821 bis 1870 (1 Karton) beziehen. Die Entscheidung für den Einstieg ins EDV-technische Verfahren mit Abteilung A fiel ohne Zögern und Bedenken, da die hohe historisch-dokumentarische Qualität der hier untergebrachten Schriftstücke bereits nach wenigen Stichproben außer Zweifel stand. So sind es zuvorderst die Archivbestände dreier tragender Säulen des bürgerlichen Kölner Konzertbetriebs, auf die allein über 13000 Dokumente der gesamten Abteilung entfallen: das Archiv des Kölner Komitees der Niederrheinischen Musikfeste, die Sammlung des Singvereins Köln sowie Rechnungsbelege der Concert-Gesellschaft Köln.

Bereits ein früher Zwischenbefund ließ erkennen, dass allein der Bestand des Kölner Komitees der Niederrheinischen Musikfeste (gut 6000 Dokumente) neben reiner Institutionen- und Festivalgeschichte vielfältige historiographische und quellenkundliche Perspektiven eröffnet. Aus einem Korpus gemischter Schriftstücke wie Briefen, gedruckten Schreiben, Briefkonzepten, Protokollen, Programmheften, Zeitungsausschnitten, Handzetteln, Eintrittskarten, Rechnungsbelegen, Quittungen und Bilanzen – das Material datiert von 1818 bis ins frühe 20. Jahrhundert – schält sich hier eine Reihe von Aspekten heraus, die cum grano salis den Wissensbedarf vor allem dreier Untersuchungsgebiete bedienen: die Musikfeste als treibende Kraft in der Entwicklungsgeschichte des öffentlichen Konzertlebens (Tradition und Zeiterscheinung, spezifisch geartetes Stadium in Genese und Etablierung der bürgerlich bestimmten Musikkultur), die Musikfeste im Kontext rheinischer Regionalgeschichte (weitere Verbandstädte und durch Mitwirkungen assoziierte Kommunen des Umlands), die Musikfeste als Kapitel der stadtkölnischen Lokalgeschichte (zentrale Institution des städtischen Musiklebens und kulturellen Angebots).

Durch die Dokumentation von Gesamtplanung, Abwicklung und Logistik ergeben sich zudem Verbindungen zu weiteren typischen Segmenten einer Stadthistorie, hier vor allem Kölns. Formierte sich doch das Komitee jeweils aus Vertretern der „Concert-Direktion“ und „Concert-Gesellschaft“, Exponenten der Stadtverwaltung wie Oberbürgermeistern (z. B. Steinberger, Stupp, Bachem), Verwaltungsleitern (z. B. Schnitzler, Heuser), führenden Unternehmern (Farina, Mühlens, Oppenheim, DuMont-Schauberg u. a.), städtischen Kapellmeistern, Musikdirektoren und Domorganisten. Allein das Kölner Material eröffnet einen kaleidoskopischen Blick auf alle involvierten Organisationsbereiche und damit auch auf die Palette des zeitgenössischen Kölner Gemeinwesens. Zu nennen wären hier exemplarisch: Stadtverwaltung, Polizeiverwaltung, Armenverwaltung; aus dem Kultur- und Musikleben die Gesangsvereine, die „Concert-Gesellschaft“ und „Concert-Direktion“, Konservatorium, Orgelbauer, Instrumenten- und Musikalienhandel, Domorganisten und Kapellmeister, in Köln ansässige Instrumentalisten und Sänger; in puncto Gewerbe, Gastronomie und Verkehr die Vielfalt des Kölner Einzelhandels (Logistisches vom Stadtkutscher bis zum Floristen) neben Kasino, führenden Hotels, Flora und Zoologischem Garten sowie Handwerksbetrieben, Druckereien und Eisenbahndirektionen; Presse und Verlagswesen (Zeitungen, Druckereien, Verlage, vielfach auch überregionale Verbindungen durch Leihverkehr).

Allein das Aussagepotenzial zu derartigen lokalen und regionalen Fragestellungen böte eine hinreichende Bedingung für eine detailliertere und Transparenz garantierende Erschließung

des Materials. Unerlässlich erscheint sie schließlich vor einem weiteren essenziellen Hintergrund: dem Gewicht der dokumentierten Vorgänge als Facette und Baustein auch der nationalen, ja mitteleuropäisch-abendländischen Musikgeschichte. Diese Tatsache resultiert aus der Verbindung des regional verwurzelten Phänomens mit dem deutschen und internationalen Musikleben. So reicht das Spektrum der Briefkontakte von ortsansässigen Kräften wie den so genannten „Dilettanten“, Gesangsvereinen und professionellen Künstlern über führende Köpfe des städtischen Musikwesens im Rheinland (z. B. Rietz und Tausch in Düsseldorf, von Turanyi, Wüllner und Breunung in Aachen, Leibl, Weber und Hiller in Köln) bis hin zu Dirigenten, Sängern und Instrumentalvirtuosen, die aus heutiger Sicht zu den führenden und einflussreichsten Protagonisten ihres Fachs gehören (musikalische Leiter etwa: Mendelssohn Bartholdy, Ries, Spohr; Sänger: Jenny Lind, Pauline Viardot-Garcia, Ludwig Schnorr von Carolsfeld, Julius Stockhausen, Lilli Lehmann; Instrumentalisten: Joseph Joachim, Clara Schumann). Originalbriefe finden sich u. a. von herausragenden Persönlichkeiten vor allem der Musikgeschichte wie Mendelssohn, Berlioz, Clara Schumann, Gade, Reinecke, Franz Lachner, Joseph Joachim, Ferdinand Ries, Reissiger, Wüllner, Otto Jahn, Gernsheim, Bruch. Zu den qualitativ hervorstechenden Korrespondenzen gehören Einladungen an prominente Vertreter des deutschen Musikbetriebs zur aktiven Mitwirkung oder Anwesenheit als Ehrengast, ebenfalls Einladungen an Repräsentanten der preußischen Regierung und Verwaltung wie an Präsidenten der Rheinprovinz, Fürsten und Kronprinz, dazu oft komplementär die entsprechenden Antworten der Adressaten.

Dokumentiert diese erste Sektion (A 1) implizit auch den Stellenwert der Laienmusik und ihre Verbindungen zur professionellen Kunstmusik im kulturellen Gepräge der preußischen Rheinprovinz, so gilt dies a priori noch unmittelbarer für die kleinere zweite Sektion (A 2), eine Sammlung zu Organisation, Logistik und Finanzierung des „Singvereins Köln“ (655 Dokumente), datierend von 1821 bis 1840. Und mit gut 6400 Dokumenten, verteilt allein auf die Kartons X bis XIV, rangiert an dritter Stelle A 3, eine voluminöse Aktenserie zum Rechnungswesen der „Concert-Gesellschaft Köln“. Ihr Inhalt, der mit nur wenigen Lücken die Spielzeiten 1860/61 bis 1895/96 abdeckt, gliedert sich primär in geschlossene Akten in der Abfolge nach Jahrgängen, d. h. jahresübergreifenden Konzertsaisons. Systematisch und buchhalterisch präzise reihen sich Einzelposten wie Einnahme, Dirigent, Orchester, Solisten, Musikalien, Drucksachen, Bedienung, Miete und Beleuchtung sowie Diverse hintereinander. Dominieren quantitativ Dokumenttypen wie Rechnung, Quittung, Honorarliste, Bilanz, Beleg von Post oder Telegraphenamt, so beruhen qualitative Akzente und historiographische Aussagekraft vor allem auf den folgenden, aufführungspraktisch, ästhetisch und logistisch völlig verschieden gelagerten Kriterien: Personalien, unter denen neben den Musikdirektoren Ferdinand Hiller und Franz Weber hochrangige Interpreten als Gastsolisten hervortreten und seinerzeit lebende Komponisten nach Aufführung ihrer Werke mit einem Ehrensold bedacht wurden; hierzu existieren original unterschriebene Quittungen von Brahms, Bruch, Reinecke, Gade, Dvořák, Tschaiowsky oder Strauss. Zum Zweiten geben Belege zur Beschaffung von Musikalien (betreffend Zustellung durch auswärtige und einheimische Verlage, detaillierte Rechnungen auch von Kopisten und Buchbindern) Aufschluss über Tendenzen der Repertoiregeschichte. Sodann manifestieren sich – ähnlich wie beim Musikfest-Komitee – Verbindungen zur Verwaltung der Stadt Köln sowie intensive Kooperationen mit dem Konservatorium (gemeinsame Vergütung des Bibliothekars, Ausleihe von Instrumenten u. a.),

mit der „Musikalischen Gesellschaft Köln“ (etwa Nutzung des Vereinslokals und des Flügels) und dem Kölner Theater (Überlassung des Theaterorchesters für Gürzenich-Konzerte als wegweisende Vorstufe in der Geschichte des Gürzenich Orchesters Köln). Unter der Rubrik Logistik lassen sich die aufbewahrten Rechnungen vom Druck der Programme und Eintrittskarten über Inserate in Kölner Zeitungen bis zum Klavierstimmer, Bediener der Orgel, Saaleinrichter, Raumreiniger, Schreiner und Dekorateur subsumieren. Und last not least behauptet sich unter anliegenden Briefen und Korrespondenzen ein hoher Anteil von Gesuchen auswärtiger Instrumentalisten und Gesangskünstler um Engagements in Kölner Konzerten – mit durchgehend nachdrücklicher Berufung auf die hohe Reputation des damaligen Kölner Konzertlebens.

Von äußerst unterschiedlicher Provenienz und thematischer Orientierung sind die rund 30 Bestände in den Kartons XV bis XVII. Eintrittskarten zu Maskenfesten um 1902 bis 1910 oder eine Materialsammlung zur „Großen Karnevalsgesellschaft Köln“ (ca. 1929 bis 1938) mit Schreiben, Programmen, Liedtexten, Einladungen etc. aus der Sammlung des Mediziners Prof. Dr. Eugen Czaplewsky wurden wegen musikologisch geringerer Relevanz eher global erfasst. Stärker ins Blickfeld rücken dagegen etwa Mitgliederlisten der Sing-Akademie Köln oder des Städtischen Gesang-Vereins jeweils von 1865, die vermutlich einen Teilnachlass darstellende Sammlung des Kölner Pädagogen und Dirigenten Hermann Kipper primär mit Drucken und Entwürfen zu dessen oft deutsch-nationalistisch gestimmten Vokal-kompositionen, eine handschriftliche Berechnung von Ausgaben und Einnahmen des Kölner Konservatoriums 1896 bis 1899 oder die Statuten des Singvereins Köln von 1820. Und als ergiebiges Reservoir für gezielte und weiter gefasste Recherchen könnten sich die Mappen A 243 bis A 258 erweisen: Presseberichte zum Kölner Konzert- und Musikleben, punktuell auch zum Musikleben in der Region aus den Jahrgängen 1940, 1942 bis 1944 sowie 1949 bis 1952, nahezu 800 Zeitungsausschnitte mit insgesamt weit über 1000 Einzelartikeln, die sich – teils in Form von Rezensionen, teils als Vor- oder Begleitbericht – mit Gürzenich-Konzerten, Universitäts-Konzerten sowie Chor- und Kammerkonzerten aller Art befassen. Besonders stark repräsentiert unter den Jahrgängen sind 1943 und 1951, unter den Zeitungen die „Kölnische Rundschau“ und der „Kölner Stadt-Anzeiger“. Regionale und überregionale Blätter treten verstärkt unter den Konvoluten aus den frühen vierziger Jahren auf.

Die kontinuierliche Erfassung durch „FileMaker“ vergibt pro Dokument jeweils einen Datensatz. Dieser rekrutiert sich aus den Signaturen des bestehenden Archivierungssystems (Abteilung, Karton, Mappe, Aktentitel, alte Mappensignatur), einer neu vergebenen laufenden Nummer auf Basis der Einzelakte, bibliographischen Kriterien (Dokumenttyp, Schreiber/Verfasser/Unterzeichner, Empfänger/Adressat, Ort bzw. Erscheinungsort mit Ausgaben- und Seitenzahl, Datum, Beschriftungsart), der Angabe sämtlicher erwähnter Komponisten und Musikwerke, einer Exzerpierung thematischer Schwerpunkte sowie aus Vermerken zum Gesamthalt mehrteiliger Dokumente und zu philologischen, paläographischen und inhaltlichen Besonderheiten (Lesbarkeit, Datierungsprobleme, Bezüge zu weiteren Dokumenten u. a.). Ablauf einer Recherche: Nach Eingabe von Begriffen oder Daten in die betreffenden Felder der Erfassungsmaske liefert die Suchfunktion von FileMaker in Sekundenschnelle sämtliche Treffer.

Literatur:

Dietrich Kämper, Das Archiv für rheinische Musikgeschichte, in: Der Archivar, Jg. 34, 1981, Heft 3, S. 405

Jahrbuch der Universität zu Köln 1971, Köln 1971, Verlag Dr. Joseph C. Witsch, S. 325-326

Dietrich Kämper, Verzeichnis der Autographen des Kölner Max-Bruch-Archivs, in: Max-Bruch-Studien, hrsg. von Dietrich Kämper, Köln 1970, S. 142-147 (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 87).

Rainer Mohrs

Zum Gedenken an Prof. Dr. Hans Elmar Bach

Hans Elmar Bach wurde geboren am 24.10.1935 in Köln. Mit fünf Jahren erhielt er den ersten Klavierunterricht. In seinem 11. Lebensjahr machte er erste Erfahrungen als Organist (Harmonium) in einem Frauenkloster. In der Folge arbeitete er regelmäßig als „Hilfsorganist“ verschiedener Gemeinden. Noch während der Gymnasialzeit leitete er einen Kirchenchor und studierte Chorleitung (Gaststudium) an der Kölner Musikhochschule.

1955 machte Hans Elmar Bach sein Abitur und begann ein Schulmusikstudium, einschließlich Musikwissenschaft und Latein an der Universität zu Köln. Daneben besuchte er die Kompositionsklassen von Frank Martin und dessen Nachfolger Bernd Alois Zimmermann. Nach dem ersten Staatsexamen im Jahr 1961 war er weiterhin bis Mitte der Sechzigerjahre freiberuflich tätig als Chorleiter in Köln und Umgebung, als Lehrer für Musiktheorie, als Mitarbeiter eines Musikverlags, verschiedener Zeitschriften und Rundfunkanstalten sowie als Musikkritiker in Köln. Einige Jahre war Bach Dozent der Pädagogischen Hochschule Köln (jetzt Pädagogische Fakultät der Universität), 1969 wurde er zum hauptamtlichen Dozenten für Musiktheorie (Tonsatz) und Gehörbildung an die Rheinische Musikschule Köln berufen. Für die gleichen Fächer war er ab 1971 bis 2002 Lehrbeauftragter am musikwissenschaftlichen Institut der Universität Köln und ab 1972 bis zur Erreichung der Altersgrenze Professor an der Robert-Schumann-Hochschule in Düsseldorf. Er starb am 20. Mai 2005 in Köln.

Hans Elmar Bach hat zahlreiche Fachaufsätze in Zeitschriften oder Sammelpublikationen veröffentlicht. Daneben verfasste er eine Dokumentation in Buchform unter dem Titel „Chorgesang im Wandel“ über die Entwicklung des Deutschen Sängerbundes nach dem Zweiten Weltkrieg bis 1985. Als Student und Chorsänger hat er Hermann Schroeder während der Fünfzigerjahre persönlich kennen gelernt.

Hans Elmar Bachs Publikationen zu Hermann Schroeder

Hermann Schroeders Orgelordinarium im Lichte einer alten Tradition, in: *Musica sacra* 85, 1965, 18-22

Hermann Schroeder 75 Jahre, Ein Leben im Dienste der *Musica sacra*, in: *Musicae sacrae ministerium*, Heft XVI/2, 56-60

„Hero und Leander“ – Erinnerung an eine vergessene Oper von Hermann Schroeder, in: „Musik–Kultur–Gesellschaft“ – Interdisziplinäre Aspekte aus der Musikgeschichte des Rheinlandes, hrsg. von Norbert Jers (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Bd. 156), Kassel 1996, 132-149

„Wenn Sie nach Fugen suchen, halten Sie sich gefälligst an Bach“ Gespräch zum 100. Geburtstag von Hermann Schroeder, in: "Bach+ Schroeder", Programmheft zum Konzert des Bach-Vereins Köln am 26. März 2004, 13-17

Verschiedenes

Veröffentlichungen

Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte:

Eva Martina Hanke: Ferdinand Hiller und das virtuose Klavierkonzert in der Mitte des 19. Jahrhunderts, Kassel 2005 (Band 165)

Birgit Bernard, Stefan Kames, Hans-Ulrich Wagner: Medien und Musikjournalismus in Köln um 1933. Drei Schlaglichter auf eine Usurpation, Kassel 2005 (Band 166)

Inhalt:

Birgit Bernard

„... und wie das Gesocks alles heißt“

Der Westdeutsche Beobachter und die Kritik am Musikprogramm des Westdeutschen Rundfunks (1930-1933)

Hans-Ulrich Wagner

Rekonstruktion einer gebrochenen Biografie:

Harry Hermann Spitz

Stefan Kames

Verdrängt – verfolgt – verschwiegen – vergessen

Der Komponist, Musikwissenschaftler und Kritiker Dr. Martin Friedland

Robert v. Zahn, Wolfram Ferber, Klaus Pietschmann (Hrsg.): Das Streichquartett im Rheinland, Kassel 2005 (Band 167)

Inhalt:

Thomas Schmidt-Beste

„Vier vernünftige Leute?“

Zur Textur in den Streichquartetten Felix Mendelssohn Bartholdys

Klaus Martin Kopitz

Zu Norbert Burgmüller und seinen vier Streichquartetten

Thomas Synofzik

„Kunstreiche Verwebung der Viere“

Zur Satztechnik in Robert Schumanns Streichquartett op. 41/3

Hartmut Hein

Das zweite Streichquartett von Hugo Kaun (1863-1932)

Wolfgang Niemöller

Die Rheinische Kammermusikfeste und das Streichquartett

Wolfram Ferber

Heinz Pauels (1908-1985)

Streichquartett op. 4 (UA 1932)

Hans Elmar Bach †

Chromatik und Tonalität in Heinz Pauels Streichquartett op. 4

Denkmäler rheinischer Musik

Johann Wilhelm Wilms: Werke für Klavier solo Band I, hrsg. von Oliver Drechsel, Köln 2005 (Band 25)

Protokoll der Mitgliederversammlung 2005

der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte, 17. Juni 2005, 18.30 h, Musiksaal des Musikwissenschaftlichen Seminars der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Begrüßung

Am 21. Mai 2005 starb Studiendirektor Wolfgang Arbogast. Herr Arbogast war für Jahrzehnte Mitglied unserer Arbeitsgemeinschaft und er zählte zu den Mitgliedern, die regelmäßig zu den Jahresversammlungen und Tagungen erschienen. Er trug mehrere Artikel zu dem Band Rheinische Musiker, Folge 10, bei. Wir erinnern uns an seine Vorschläge und Anregungen, auch an seine konstruktive Kritik am Vorstand.

Am 20. Mai verstarb Hans Elmar Bach. Der Schulmusiker und Kompositionsschüler von Frank Martin und Bernd Alois Zimmermann wird uns als Dozent für Musiktheorie und für Gehörbildung an der Rheinischen Musikschule in Köln, am Musikwissenschaftlichen Institut in Köln und an der Robert-Schumann-Hochschule in Düsseldorf in Erinnerung bleiben. Er engagierte sich in der Hermann-Schroeder-Gesellschaft, publizierte über Schroeder und trug auch zu unserer gemeinsamen Tagung mit der Schroeder-Gesellschaft bei. Kurz vor seinem Tode stellte er die schriftliche Fassung seines Referats bei dieser Tagung fertig.

Am 6. Juli 2004 verstarb Siegfried Kross. Seit 1970 war er Professor an dem Musikwissenschaftlichen Seminar, in dem wir uns heute treffen dürfen, viele Jahre, 1982 bis 1985 und 1990 bis 1994 war er Vorsitzender unserer Arbeitsgemeinschaft. Viele seiner wissenschaftlichen Publikationen sind in den Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte erschienen. In Band 10 der Rheinischen Musiker sind seine Schriften zusammengestellt. Kross war Mitbegründer des Landesmusikrats 1978 und von 1986 bis 2000 dessen Vizepräsident.

Versammlung erhebt sich zum Gedenken der Toten.

Robert v. Zahn dankt Herrn Prof. Eric Fischer für die Gastfreundschaft und Prof. Annon Mungen für die Unterstützung der Vorbereitung dieser Versammlung, v. Zahn dankt zudem Herrn Oliver Drechsel für den Vortrag und die Klavierinterpretationen. Insbesondere würdigt er die Herausgabe des Denkmälerbandes.

Er begrüßt besonders die neuen Mitglieder Frau Heda Schultz von Dratig, Frau Verena Düren und Frau Eva Hanke.

Er bittet die Abwesenheit der beiden Vorstandskollegen Klaus Pietschmann und Wolfram Ferber zu entschuldigen. Beide sind beruflich verhindert, Pietschmann wegen eines Tagungsprojekts in Hamburg, Ferber wegen der Abiturfeier in seiner Schule in Mechernich.

Bericht des Schatzmeisters

Die Arbeitsgemeinschaft hat jetzt 154 Einzelmitglieder und 19 korporative Mitglieder. Der Stand ist damit fast gleich zum Vorjahr.

Größere Ausgaben im Jahre 2004 waren 1200 Euro für den Kostenanteil an der gemeinsamen Tagung mit der Hermann-Schroeder-Gesellschaft und 500 Euro für das Lektorat der „Geschichte des Gürzenich-Orchesters“ von Karlheinz Weber.

Einnahmen waren insgesamt 4000 Euro durch Druckwerke, das waren sowohl Zuwendungen von Dritten als auch Erlöse, die vom Verlag Merseburger ausgezahlt wurden.

Dazu kamen 1500 Euro durch Mitgliederbeiträge.

Insgesamt standen Einnahmen von 9200 Euro Ausgaben von 5100 Euro gegenüber.

Das Gesamtvermögen des Vereins beläuft sich auf 13.000 Euro.

Bericht der Kassenprüfer

Die Kassenprüfer haben sich von der Richtigkeit der Angaben, namentlich von der Angemessenheit der Ausgaben durch sorgfältiges Studium des Kassenbuchs sowie durch Einsicht in die Unterlagen an Hand von Stichproben vergewissert. Es ergaben sich keine Beanstandungen.

Entlastung des Vorstands

Die Versammlung entlastet den Vorstand einstimmig unter Enthaltung der Betroffenen.

Tagungen

Sie haben mit der Einladung zu unserer Versammlung auch einen Überblick über unsere kommende Tagung zugesandt bekommen. Sie wird vom 23. bis zum 25. September im Maternushaus in Köln stattfinden und sich mit der Bedeutung des Erzbistums Köln in der Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhundert beschäftigen. Das Maternushaus bietet uns einen guten Service, wer von weiter anreist, kann dort auch zu günstigen Preisen übernachten. Er muss es nur rechtzeitig anmelden. Wir erhalten günstige Kirchentarife, weil wir diese Tagung in Kooperation mit dem Historischen Archiv des Erzbistums Köln durchführen. Das Archiv wird durch seinen Archivar Dr. Oepen vertreten sein, der uns einen Einführungsvortrag in die Quellenlage zu unserem Thema hält und uns am Freitag Abend eine spezielle Führung mit Musik in St. Ursula anbietet. Ich freue mich, dass auch Georg Mölich vom Landschaftsverband, der sich ja in unserer Publikation der Arbeit von Samuel Weibel engagiert, zu den Referenten zählt.

Kooperationspartner ist auch das Musikwissenschaftliche Institut der Universität zu Köln. Wir werden großzügig unterstützt durch die Fritz Thyssen Stiftung, die uns 6500 Euro für die Durchführung der Tagung bereitstellt.

Die inhaltliche Vorbereitung dieser Tagung lag und liegt in den Händen von Klaus Pietschmann, der ein Konzept vorgelegt hat, das uns Zusagen von vielen interessanten Referenten eingebracht hat und das auch die Geldgeber mühelos überzeugte.

Wenn wir diese drei Tage gut hinter uns gebracht haben, möchte der Vorstand tief durchatmen und 2006 wieder zu einem kleinen Jahr machen, in dem nur Jahresversammlung und ein Vortrag stattfindet. Wir sind aber allen Anregungen gegenüber aufgeschlossen.

Verschiedenes

Sie haben an meinem Bericht gemerkt, dass die Publikationen der Arbeitsgemeinschaft einen guten Teil der Zeit der Vorstandsmitglieder in Anspruch nehmen. Wir finden, dass sich dieses Engagement lohnt. Es entstehen interessante Arbeiten, anregende Projekte, die das von Thomas Synofzik und Susanne Rode-Breymann zu den rheinischen Sängerinnen, darf man nicht davon ziehen lassen. Im Notenbereich gibt es viele Aktivitäten und wir freuen uns über jeden, der uns unterstützt. Wer von Ihnen Interesse hat, einem Arbeitskreis Publikationen beizutreten, der möge sich doch bitte auf dem herumgehenden Blatt eintragen.

Mitgliederversammlung 2006

Die Mitgliederversammlung 2006 wird am 7. Juni 2006 in Düsseldorf stattfinden. Die Mitglieder der Arbeitsgemeinschaft werden zu der Versammlung schriftlich eingeladen.

Neue Mitglieder

Die Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte freut sich über die neuen Mitglieder:

Frau Heda Schultz von Dratig,

Frau Verena Düren

Frau Eva Hanke