
DISSERTATIONEN

HERMANN DANUSER: *Musikalische Prosa. Diss. phil. Zürich 1973.*

Eine Analyse des philosophischen und literaturtheoretischen Prosabegriffs des deutschen Idealismus und der Frühromantik eröffnet die Perspektive für die historische Möglichkeit und den potentiellen Gehalt des Begriffs der musikalischen Prosa und bildet die Voraussetzung für den Versuch, scheinbar heterogene Bestimmungen desselben, in erster Linie seinen Funktionswandel von negativer Polemik (Grillparzer) bis zu positiver Apologie (Reger und die Wiener Schule) als sich geschichtlich entfaltende Momente eines Begriffes zu verstehen.

Bereits bei den ersten Manifestationen des Begriffs in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts wirken die beiden Grundmomente des idealistischen Prosabegriffs bestimmend: bei Schlabrendorf das sprachlich-syntaktische, bei Grillparzer vor allem das metaphorische Moment. In Grillparzers Tagebuch-Polemik von 1823 gegen die *Euryanthe* des „musikalischen Prosaisten“ Weber ist der Traditionshintergrund von Ästhetik und Musiktheorie des deutschen Idealismus sehr präsent. Umso erstaunlicher erscheint die ungefähr gleichzeitige, nüchterne Erörterung der Möglichkeit von musikalischer Prosa in Schlabrendorfs Fragment *Bemerkungen über Sprache*, das Heinrich Zschokke 1832 aus dem Nachlaß von Schlabrendorfs Freund Carl Gustav Jochmann veröffentlichte. Robert Schumann rühmt in der umfangreichen Kritik aus dem Jahre 1835 an Berlioz' *Fantastischer Symphonie* Elemente einer „ungebundenen“ Musiksprache, ohne allerdings den Terminus musikalische Prosa explizit zu verwenden, stehen doch Berlioz' Lizenzen, seine Unabhängigkeit von sklavischer Befolgung kompositorischer Regeln, in direktem Gegensatz zur „prosaischen Musik“ im Sinne der Schumannschen Poesieästhetik. Kompliziert ist das Verhältnis Richard Wagners zum Begriff der musikalischen Prosa. Einerseits lobt er an Liszts symphonischen Dichtungen 1857 die „Prägnanz“ und die „große und sprechende Bestimmtheit“, andererseits lehnt er, bei aller Polemik gegen die „Quadratmusiker“, in *Oper und Drama* (1850/1851) den Ausdruck musikalische Prosa eindeutig ab. Trotzdem bildet Wagners Werk eine entscheidende Stufe innerhalb der Entwicklung der musikalischen Prosa, wobei bei den einzelnen Phasen seines Schaffens verschiedene Momente des Begriffs wirksam sind. Um die Relevanz der musikalischen Prosa für die symphonische Großform geht es bei der Untersuchung über die Konstruktion des Romans bei Gustav Mahler. Eine Analyse des ersten Satzes der Dritten Symphonie ist die Voraussetzung für einen Analogievergleich zwischen der Mahlerschen Musik und dem literarischen Roman sowie der offenen Form des Dramas, aus dem Gültigkeit und Grenzen des Begriffs eines musikalischen Romans abzuleiten versucht werden.

Bei Max Reger erscheint, Dezennien nach *Oper und Drama*, der Ausdruck musikalische Prosa zum ersten Mal nach Schlabrendorf ohne den pejorativen Aspekt des metaphorischen Gehaltes einzig mit dem positiven Inhalt einer von den Gesetzen symmetrischer Gestaltung befreiten Musik. Ist er hier noch auf ihre rhythmisch-metrische Seite bezogen, so erhält er innerhalb der Neuen Wiener Schule, theoretisch vor allem in Schönbergs Abhandlung *Brahms the Progressive* (1933, resp. 1947), eine weit darüber hinausreichende Bedeutung. Musikalische Prosa wird als „direkte, gerade Musiksprache“, die sich auf das Wesentliche konzentriert und alles Überflüssige wegläßt, zur Grundkategorie des avancierten Komponierens hinsichtlich aller Dimensionen, ohne daß auch da die zentrale Stellung des metrischen Aspekts zu übersehen wäre. Hier erweist sich die Analyse des ersten Kapitels als besonders fruchtbar, bestehen doch weitgehende Übereinstimmungen zwischen Momenten des emanzipierten sprachlichen Prosabegriffs der Frühromantik und des musikalischen bei Schönberg, Berg und Webern.

In einem Anhang wird auf die Wendung hingewiesen, welche der Begriff schließlich im Schaffen Hanns Eislers erfuhr. Was Eislers Prosa, formelhaft ausgedrückt, auf der musiksprach-

lichen Seite gegenüber dem bei seinem Lehrer Schönberg erreichten Emanzipationsgrad zurücknimmt, das holt sie durch eine nun nicht mehr durch die Poesieästhetik belastete Aufnahme des metaphorischen Gehaltes der Prosa, von Alltag und politischer Stellungnahme, in die Musik ein.

Die Arbeit wird in der Reihe „Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts“ im Gustav Bosse Verlag, Regensburg, erscheinen.

GERHARD HELDT: *Das deutsche nachromantische Violinkonzert von Brahms bis Pfitzner (Entstehung und Form).* Diss. phil. Köln 1973.

Gegenstand der Untersuchungen ist das deutsche Violinkonzert der Zeit zwischen etwa 1875 und 1925. Nach einer Beleuchtung der Probleme, die die musikalische Romantik für die Gattung mit sich bringt, gilt das Hauptaugenmerk der Struktur und der Nachverfolgung der Entstehungsgeschichte der Kompositionen. Damit werden etwa 80 Komponisten und ca. 100 Werke, die in ihrer Zeit eine nicht unerhebliche Bedeutung gehabt haben, einer z. T. unverdienten Vergessenheit entrissen. Die erstmalige Darstellung dieser Gattung im behandelten Zeitraum ist charaktermäßig als „Genrebild“ angelegt und führt, auf überreichem Material basierend, zu einem überraschenden Ergebnis: Die hohen Erwartungen, die man an einen Spätstil stellt, sehen sich, was die Entwicklung des Violinkonzerts in dieser Zeit betrifft, nicht erfüllt. Die aufgeführten formalen Analysen sind hier nicht eine Art angewandter Formenlehre, sondern vielmehr der Versuch einer Wiederbelebung dieses reichhaltigen Stoffes, in welchem sich trotz aller Negativa dennoch die Vorboten der „Neuen Musik“, erkennbar zumindest an der Art der Formgebung, nachweisen lassen.

Die Arbeit ist 1974 als Band 76 der „Kölner Beiträge zur Musikforschung“ im Gustav Bosse Verlag, Regensburg, erschienen.

LUDOLF LÜTZEN: *Die Violoncell-Transkriptionen Friedrich Grützmachers. Untersuchungen zur Transkription in Sicht und Handhabung der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts.* Diss. phil. Köln 1974.

Das 19. Jahrhundert gilt als für musikalische Bearbeitungen besonders fruchtbare Epoche. Einer am Einzelbeispiel eines repräsentativen Musikers orientierten Untersuchung eines Teilbereichs der musikalischen Bearbeitung gilt die Arbeit. „*Transkription*“ wird darin definiert als „*Umschreibung eines musikalischen Werkes für eine andere Besetzung unter bestmöglicher Wahrung der originalen Konzeption*“. Mit dieser Begriffsfassung wird eine Abgrenzung von zahlreichen z. T. synonym verwendeten Begriffen wie „*Arrangement*“, „*Paraphrase*“, „*Potpourri*“, „*Zusammenziehung*“, „*Erweiterung*“, „*Fantasie*“ u. a. möglich (vgl. z. B. demgegenüber Liszts Transkriptionsbegriff!)

Die Arbeit gliedert sich in den Hauptteil und einen umfangreichen Anhang. Der Hauptteil – Abschnitt A – untersucht Leben und Persönlichkeit des Cellisten Friedrich Grützmaker d. Ä. (1832-1903) in den verschiedenen Ausprägungen (ausübender Künstler, Komponist, Lehrer, Bearbeiter), wobei versucht wird, die Einzelpersönlichkeit Grützmachers in die historischen und soziologischen Spannungsfelder der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einzuordnen. Der Hauptteil – Abschnitt B – gilt den Cellotranskriptionen, die typologisch eingeordnet werden, wobei insbesondere bei den Auswahlkriterien sowohl instrumentenspezifische und kompositionstechnische Aspekte als auch eine Untersuchung möglicher Zielgruppen einbezogen werden. Ein Vergleich der Originalvorlagen mit den nach vier Übertragungstypen eingeordneten Transkriptionen läßt nach exemplarischer Auswertung Aussagen über Technik und Stil der Bearbeitungen zu.

Für die Arbeit wurden über 170 bisher unveröffentlichte Autographe Grützmachers ausgewertet, darunter der umfangreiche Briefwechsel Grützmachers mit einem seiner wichtigsten Verleger (Dr. Abraham – Peters-Verlag, Leipzig).

Dem Hauptteil sind die mit *Materialien* überschriebenen Einzeluntersuchungen angefügt, die jeweils neben dem genauen Titel der Transkription Verlagsangaben (Stich- und Plattennummern, Erscheinungsjahr- und Ort) und Angaben in Bibliographien eine genaue Beschreibung des Materials enthalten. Für das bessere Verständnis sind häufiger Briefzitate Grützmachers angeführt worden. Die Anfügung der Materialien erwies sich als notwendig, da die Beschaffung des Notenmaterials mit unerwarteten Schwierigkeiten verbunden war und somit wesentliche Aussagen der Arbeit einer Nachprüfbarkeit entzogen worden wären.

Ergebnisse der Untersuchung: Unklarheiten über den Begriff der musikalischen Bearbeitung, unter den als Teilgebiet auch die Transkription einzuordnen ist, rühren vordringlich von ungenauen, mehrdeutigen Definitionen her. Zur exakten Beschreibung des Phänomens Transkription im Sinne der zugrundeliegenden Definition wurde eine Unterscheidung zwischen „*strenger*“ und „*freier*“ Transkription vorgenommen. Transkriptionen sind kein allgemeingültiger Spiegel des zeitgenössischen Repertoires, wenngleich persönliche Präferenzen des Bearbeiters erkennbar bleiben. Wesentlicher Aspekt der Erstellung von Transkriptionen ist, musikalische Werke auch für andere als die vorgesehene Besetzung verfügbar zu machen und damit zu einer Verbreitung beizutragen, wobei weniger die Verbreitung über den Konzertsaal als vielmehr die über das häusliche Übezimmer die Regel war.

Transkription, die als Teilgebiet der Bearbeitung von diesem Oberbegriff klar abzugrenzen ist, darf in der hier zugrundeliegenden Definition *n i c h t* als Spezifikum des 19. Jahrhunderts angesehen werden. Sie ordnet sich, an die jeweilige Zeit angepaßt, folgerichtig in die Reihe jener Übertragungen ein, die wir seit Bestehen einer selbständigen Instrumentalmusik kennen.

Verzeichnisse der Kompositionen, Transkriptionen und Herausgaben sowie eine Aufstellung der 170 Autographen ergänzen die Arbeit. Ein vollständiger Brief Grützmachers an seinen Verleger Dr. Abraham ist als Faksimile angefügt.

Die Dissertation ist als Band 79 der „Kölner Beiträge zur Musikforschung“ im Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1974, erschienen.

GISELHER SCHUBERT: *Studien zur Instrumentation beim frühen Schönberg. Diss. phil. Bonn 1973.*

Daß eine Beschäftigung mit Schönbergs frühen (vollendeten) Werken mit Orchester – den *Gurreliedern*, *Pelleas und Melisande* op. 5, 6 *Orchesterlieder* op. 8 – bei der Instrumentation ansetzt, muß in einer Zeit, in der „Klangkomposition“ zur repräsentativen musikalischen Gattung, die sich u. a. auf Schönbergs op. 16 Nr. 3 beruft, avancierte, kaum begründet werden. Indizieren demnach einerseits aktuelle Kompositionstechniken überhaupt eine Affinität zur musikalischen „Spätromantik“, so läßt sich andererseits die vorliegende Arbeit nicht von „teleologischen“ Absichten leiten: im Mittelpunkt der Untersuchung stehen die von der Instrumentation her angegangenen Werke und nicht „Klangfarbenmelodie“.

Nach dem einleitenden Kapitel mit methodischen Bemerkungen, Hinweisen zur Entstehungsgeschichte und Quellenlage der genannten Werke sowie zu einigen allgemeinen formalen, satztechnischen und ästhetischen Voraussetzungen spätromantischen Instrumentierens, erläutert an der „*Natursymphonie*“ von Siegmund von Hausegger (1911), der 2. Symphonie von Edward Elgar (1911) und den Tondichtungen von Richard Strauss, wird im 2. Kapitel die Instrumentationstechnik behandelt: die Diskussion von „*Mischklang als tragender Grund*“, „*Verdopplungen*“, „*Dynamik*“, „*Akkordgestaltung*“ und „*Orchesterpolyphonie*“ mit Hilfe von Instrumentationslehren besonders aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bildet gleichsam die Folie, auf der sich dann die anschließende umfassende, modellhafte Analyse der Instrumentationstechnik des Hauptsatzes aus op. 5 abheben soll. Im 3. Kapitel *Instrumentation und Form* werden Merkmale eines Zusammenhangs von Instrumentation und („prozeßhafter“)

Formbildung einerseits und von Instrumentation und („statischer“) „Architektur“ andererseits in den Werken aufgestellt. Ziel dieses Kapitels ist es überhaupt, einen „formalen Sinn“ der Instrumentation zu beschreiben. Das 4. Kapitel thematisiert den Zusammenhang von *Instrumentation und Satztechnik*; entwickelt wird eine Funktionswandlung der Instrumentation in den Frühwerken: wird im ersten Teil der *Gurrelieder* der Orchestersatz unter dem Primat des homogenen Orchestertutti weitgehend „ornamental“ konzipiert („Füllstimmen“), so geht dieses Orchestertutti in den Liedern op. 8 aus einem Orchestersatz hervor, der auf „*wirklichem Kontrapunkt*“ (Schönberg) gründet.

Im letzten Kapitel wird der Geltungsbereich dieses „Systems“ (Schönberg) der Instrumentation bestimmt: analysiert werden die Instrumentationsretuschen zwischen den beiden veröffentlichten *Gurrelieder*-Partituren (die sich mit denen zwischen op. 5 tendenziell gleichen), die „*reduzierten Fassungen*“ der *Gurrelieder* und der sinfonischen Dichtung op. 5, die E. Stein herstellte, schließlich der veränderte „*Stil der Instrumentation*“ (Berg) im dritten Teil der *Gurrelieder*. Zur Überprüfung und Präzisierung der gewonnenen neuen Instrumentationsmerkmale werden weiter herangezogen: einmal Schönbergs Theorien zur Instrumentation (soweit sie in seinen [bislang] veröffentlichten Schriften erkennbar werden), op. 22 („*Dissoziation des Orchesters*“) und weiter op. 8 Nr. 3, op. 9 und die Fassung des „*Liedes der Waldtaube*“ aus den *Gurreliedern* für 17 Instrumente von Schönberg („*Wendung zum Kammerorchester*“). Nach Hinweisen zur Bearbeitung der 1. Kammersymphonie für großes Orchester op. 9b wird im letzten Abschnitt die von Adorno beschriebene Dialektik der „*konstruktiven Instrumentation*“ am Violinkonzert op. 36 überprüft.

Die Arbeit erscheint im Sommer 1975 mit dem Titel *Schönbergs frühe Instrumentation. Untersuchungen zu den ‚Gurreliedern‘, op. 5 und op. 8*, in der „Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen“ des V. Koerner Verlages Baden-Baden.