
DISSERTATIONEN

GISELA BEER: *Orgelbau Ibach Barmen 1974-1904. Diss. phil. Köln 1975.*

Die vorliegende Arbeit befaßt sich mit dem Wirken einer der bedeutendsten rheinischen Orgelbauerfamilien des 19. Jahrhunderts. Die Firma Ibach, heute noch als renommierte Klavierbaufirma bekannt, wurde 1794 als Klavier- und Orgelbaufirma gegründet. 1869 trennte sich der Klavierbau vom Orgelbau, welcher letzterer 1904 liquidiert wurde.

Die Ibach verwirklichten im Orgelbau das Klangideal ihrer Zeit mit besten Mitteln: Schleiflade, mechanische Traktur, klassisch besetzte Mixturen, klassische Mensuren. Darüberhinaus waren sie auf dem Gebiet der Bälge, Kanäle und Ventile erfinderisch tätig. Sie verwendeten bei großen Orgeln den sogenannten Barkerhebel.

Für das 19. Jahrhundert typische Fehlentwicklungen wie Röhrenpneumatik, Hochdruckstimmen, Oktavkoppeln etc. suchen wir bei Ibach vergebens.

Die Arbeit ist als Band 107 der „Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte“ im Arno Volk Verlag, Köln 1975 erschienen.

SIBYLLE DAHMS: *Das Musiktheater des Salzburger Hochbarocks (1668-1709). Teil I: Das Benediktinerdrama. Diss. phil. Salzburg 1974.*

Der zeitliche Abschnitt, der in der Arbeit untersucht wird, umfaßt die Regierungszeiten der beiden Erzbischöfe Max Gandolph von Kuenburg (1668-1687) und Johann Ernst von Thun (1687-1709). Das Salzburger Benediktinerdrama dieses Zeitraums wird auf Grund der vorhandenen Quellen – Periochen, Textbücher, Archivalien – einer eingehenden Analyse unterzogen. Hierbei ergaben sich vor allem neue Erkenntnisse bezüglich des Spielplanes, der mit Hilfe neu erschlossener archivalischer Quellen um rund zwei Drittel erweitert werden konnte (Artur Kutscher gibt für den hier untersuchten Zeitraum 59 Aufführungen an, in der vorliegenden Arbeit konnten jedoch 163 Aufführungstermine nachgewiesen werden). Eine systematische und teilweise tabellarisch aufgeschlüsselte Analyse der Periochen und Dramentexte ergab neue Erkenntnisse bezüglich der chronologischen Entwicklung des Salzburger Benediktinerdramas, insbesondere bezüglich der Wahl der Dramenstoffe und Dramenquellen und vor allem in Hinblick auf die Funktion der Musik innerhalb der dramaturgischen Gesamtstruktur. Die Arbeit enthält überdies Kurzbiographien der Komponisten des hochbarocken Salzburger Benediktinerdramas: Heinrich Franz v. Biber, Matthias S. Biechteler, Wolfgang Alexander Fellner, Andreas Hofer und Georg Muffat. Die Textdichter des Salzburger Benediktinerdramas werden in biographischen Notizen skizziert. Abschließend gibt die Arbeit auch einen Überblick über die Anzahl und die Studienrichtung der Mitwirkenden sowie ein Verzeichnis der mitwirkenden „Musici“.

GÜNTHER WAGNER: *Die Klavierballade um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Diss. phil. T. U. Berlin. 1973.*

Im Zentrum der Arbeit stehen ausführliche Analysen der Klavierballaden: Chopin op. 23, Liszt *Des-dur* und *h-moll* und Brahms op. 10, 1. Für Chopins *g-moll* Ballade wird – im Gegensatz zu der Position Hugo Leichtentritts – die Bedeutung des Formalen in Frage gestellt. Neben harmonischen Besonderheiten (Tonartenhof) und rhythmisch-metrischen Gruppierungen wird ausgehend von der Goetheschen Definition der Ballade als einem episch-lyrisch-dramatischen

Kunstwerk und unter Berücksichtigung der Hegelschen und Vischerschen Position versucht, die Klavierballade analog aufzufassen. Eine Bestimmung dessen, was in der Instrumentalmusik als episch, lyrisch oder dramatisch bezeichnet werden kann, nimmt entsprechend breiten Raum ein. Zurückgegriffen wird dabei auf die Grundbegriffe des Poetischen bei Emil Staiger.

Formale Aspekte erhalten hingegen bei der Analyse von Liszts *h*-moll- und Brahms' *d*-moll-Ballade Bedeutung. Bei Liszt ergibt sich die formale Problematik aus dem Dualismus von Sonatenhauptsatzform und balladenhafter Gliederung (Abfolge episch, lyrisch, dramatischer Teile). Im Falle Brahms' scheint die Ansicht von der Sonatenform als „großer Form“ bisher einer adäquaten Deutung entgegengestanden zu haben. Zusätzlich wird hier der Bedeutung des vokalen Ansatzes Rechnung getragen.

Neben diesen Korrekturen zur Einschätzung der bekanntesten Klavierballaden wird vor allem auf die sehr früh entstandene Klavierballade von Clara Schumann aufmerksam gemacht, wobei das Interesse dafür nicht so sehr durch die kompositorische Qualität, als vielmehr durch die gattungsgeschichtliche Bedeutung dieses Stückes gerechtfertigt wird; es handelt sich hierbei um das früheste Exemplar einer kleinen Form der Klavierballade. Dieser Seitenstrang der Gattung, häufig mit Vertretern verwandter Gattungen zu einer Gruppe zusammengefaßt, verlor rasch an Eigenständigkeit und Profil, um alsbald im typischen Salonstück wie *Pièce*, *Morceau*, *Klavierstück*, *Lyrisches Stück* oder mit entsprechender poetischer Bezeichnung wie *Poésie musicale*, *Feuillets d'Album*, *Tondichtung*, *Miniatur*, *Recueils de Composition*, u. a. aufzugehen.

Ein umfangreiches Schlußkapitel ist der Gattungsproblematik vorbehalten. Unterschiedliche Positionen, die botanische, soziologische, platonisierende und idealtypische werden aufgezeigt, aber auch ein so extremer Standpunkt wie der von Benedetto Croce wird skizziert.

Ein Verzeichnis der im 19. Jahrhundert gedruckten Klavierballaden weist knapp 400 Werke nach.

Die Dissertation erscheint als Nr. 9 der Reihe „Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten“ im Verlag Katzbichler, München.

ARNOLD WERNER-JENSEN: *Arnold Mendelssohn als Liederkomponist. Diss. phil. Frankfurt a. M. 1974.*

Ausgangspunkt ist die Feststellung, daß Arnold Mendelssohn aus rassistisch-politischen Gründen in den Jahren 1933-45 totgeschwiegen wurde. Der Nachholbedarf an künstlerischer Freiheit und Kenntnis dessen, was sich in der Zwischenzeit weiterentwickelt hatte, schloß in den Jahren nach Kriegsende die Beschäftigung mit Arnold Mendelssohn aus, er blieb bis heute nahezu vergessen. Wissenschaftliche Beschäftigung mit seiner Musik ergibt jedoch, daß ihm ein historischer Platz in der Gruppe etwa um Reger, Strauss und Pfitzner gebührt, als eines Schöpfers nicht des Aufbruchs in die Neue Musik, sondern der traditionsbewahrenden Richtung, die das klassisch-romantische Erbe bis weit in unser Jahrhundert hinein verwaltet und ausweitet, ohne deshalb Epigonentum zu sein.

In Arnold Mendelssohns Werk finden sich neben dem für die Erneuerung der protestantischen Kirchenmusik bedeutungsvollen geistlich-vokalen Schaffen aus späteren Jahren einige Instrumentalwerke sowie ein umfangreiches, alle Lebensphasen begleitendes Liedschaffen (über 160 Titel). Die Beschäftigung mit diesem Teil des Oeuvres führt zur stilistischen Einordnung und zur Charakterisierung des Personalstiles unter den Aspekten: Wort-Ton-Verhältnis, Verhältnis Stimme-Begleitung, Groß- und Kleinform, Harmonik, Vor- und Nachspiele. Zusammenfassend läßt sich Mendelssohns Stil, der in der Gattung Kunstlied einen eigenen Platz beansprucht, wie folgt darstellen:

1. In der Auswahl der vertonten Texte neigt Arnold Mendelssohn dem literarisch Anspruchsvolleren zu (wie im Extrem sein jüngerer Zeitgenosse Hugo Wolf); lebenslange Beschäftigung führt zu einem Übergewicht der Goethevertonungen; im übrigen überwiegen Texte einer im weitesten Sinn romantischen Tradition; George ist als Ausnahme und zugleich Extrem anzusehen. An einigen Beispielen werden spezifische Probleme der Umsetzung von

Sprache in Melos erörtert. Methodischer Ansatz ist dabei die Gegenüberstellung des in Notenzeichen übertragenen metrisch-rhythmischen Schemas des Gedichtes mit der Vertonung.

2. Strophenform mit festem Versmaß führt auf natürliche Weise zu symmetrischen Liedformen, deren traditionelle Ausgewogenheit auch aus der Quelle der Volksliedtradition gespeist wird, die bei Arnold Mendelssohn häufig wirksam wird (strophische Reihung, schlichte Melodik, Gitarrenbegleitung). Es existieren jedoch auch größere „freie“, durchkomponierte Gesänge, vor allem aus der mittleren und späten Phase.

3. Hoher technischer Anspruch an die Interpreten sowie Klangsinn und „gute“ Instrumentation (Klavier) halten einander die Waage. Der Klavierpart zeichnet sich durch Farbigkeit und motivische Logik aus; die Rollenverteilung zwischen den Partnern reicht von begleitender Unterordnung (formelhaft, motivisch ausgeprägt, programmatisch ausdeutend, rhythmusbetont) bis zu partnerschaftlichem Miteinander (virtuos-musikantischer Klaviersatz, Balladenstil, Einander-Ablösen). Das Primat der Singstimme ist jedoch prinzipiell nicht angetastet.

4. Der harmonische Vorrat ist spät- bis nachromantisch, also mehr oder weniger stark ausgeweitete Diatonik: von volkstümlich konsequenter Diatonik ohne Alteration über gemäßigte, textgemäß bewußt eingesetzte Chromatisierung bis zu expressiver, fast experimentell wirkender Chromatik in einigen späten Gesängen.

5. Nachspiele sind meist gewichtiger und länger als Vorspiele (in der Tradition Schumanns); oft führen die instrumentalen Schlußakte den musikalischen Ablauf selbständig zuende. Daneben existieren Beispiele äußerster instrumentaler Knappheit in der Reduzierung des Klavierparts (fast) ohne Vor- und Nachspiele.

6. Eine Auseinandersetzung mit der Literatur über Arnold Mendelssohn sowie mit seinen eigenen schriftlichen Zeugnissen ergänzt die musikalische Erörterung. Als Anhang folgt ein alphabetisches Verzeichnis aller bekannten Lieder mit einem Datierungsversuch der nicht zeitlich fixierten Titel sowie Angabe des Fundortes.

KLAUS ZELM: *Die Opern Reinhard Keisers. Studien zu Chronologie, Überlieferung und Stilentwicklung. Diss. phil. Bochum 1974.*

Reinhard Keiser (1674-1739) wurde in der Musikgeschichtsschreibung lange Zeit mit den Maßstäben und unter den Voraussetzungen der Händelforschung gemessen. Die Auswirkung dieser Sichtweise zeigt sich indirekt bis in unsere Zeit: zwar wird Friedrich Chrysanders Behauptung, Keiser zeige in seinen Opern keine nachweisbare Entwicklung, er sei in vierzigjähriger Komponistentätigkeit weder vor- noch zurückgeschritten, heute ernsthaft nicht mehr vertreten werden. Dennoch unterblieb bisher der Versuch, Keisers Gesamtwerk, vor allem in seinen vielfältigen Beziehungen zu seinem Hamburger Umkreis, zu messen und zu bewerten.

Ausgehend insbesondere von den Opernarien Keisers versuchte der Autor zunächst den Personalstil des Komponisten unter Berücksichtigung der Arbeitsbedingungen an der Braunschweiger und Hamburger Oper zu bestimmen. Bereits während der Sichtung der erhaltenen Partituren ergaben sich jedoch Zweifel an der Echtheit einzelner Stücke, so daß es sinnvoll erschien, zunächst sämtliche Text- und Musikquellen auf ihre Herkunft und Überlieferung zu prüfen. In der daraus entstehenden Chronologie, dem ersten Teil der Arbeit, werden die Ergebnisse Chrysanders und Matthesons über die Braunschweiger und Hamburger Opernspielpläne zusammengefaßt und teilweise berichtigt. Die zuvor notwendig gewordene Durchsicht sämtlicher Libretti von Keisers Opern erbrachte den quantitativen Nachweis der grundsätzlich schon bekannten Tatsache einer vielfältigen stofflichen Abhängigkeit der Hamburger Libretti von Braunschweiger und venezianischen Vorlagen. So erscheinen die Hamburger Textbestände als durchaus heterogenes Material, teils als Beiträge ortsansässiger Librettisten mit hohen ästhetischen Ansprüchen an die Gattung und betonter Eigenständigkeit, teils als bloße Übersetzung italienischer, von Zenos Reform geprägter Vorlagen, teils schließlich als rasche Kompilation des Komponisten selbst, der zunehmend auf Arientexte eigener früherer Opern zurückgreift.

Gestützt auf die Text- und Musikquellen zu Keisers Opern sowie denen seines Braunschweiger und Hamburger Umkreises wurde eine musikalische Stilbestimmung vorgenommen. Da-

nach läßt sich Keisers Werk in drei Schaffensabschnitte einteilen. In einer frühen Phase sind seine Opern zunächst stilistisch heterogen, voll interessanter formaler Experimente, die über die folgende Zeit hinaus ins späte 18. Jahrhundert zu weisen scheinen. Sie wurden begünstigt durch Librettisten, deren Werkstil von fremden Vorbildern relativ unbeeinflußt blieb. Danach scheint sich zwischen 1710 und 1717 eine Periode stilistischer Konsolidierung vollzogen zu haben, die gleichzeitig durch kontinuierliche Entfaltung instrumentaler Möglichkeiten sowie extremer vokaler Virtuosität gekennzeichnet ist. Ein genuin norddeutscher Beitrag zur Musik der Opera seria ist jedoch letztlich von Keiser nicht geleistet worden. Die Opern der zwanziger Jahre zeigen einen wachsenden textlichen und musikalischen Einfluß auf die Hamburger Bühne, jetzt vor allem vermittelt durch die Londoner Oper Händels. Keine von Keisers erhaltenen Partituren dieser Zeit ist ohne Fremdanteile geblieben, die stilistische Einheitlichkeit der vorausgehenden Jahre ging damit verloren. Der wirtschaftliche Niedergang und schließlich völlige Abbruch der Hamburger Tradition findet – trotz Telemanns tatkräftiger Leitung der Oper nach 1721 – hierin eine Begründung.

Weiterhin legte der Verfasser ein Verzeichnis von Keisers Libretti und deren Fundorten an und nahm eine erneute Bestimmung der Autographenfrage und der wichtigsten Hamburger Kopistenhandschriften vor, die in einer Reihe von Schriftproben mitgeteilt werden.

Die Arbeit erscheint als Band 8 der „Musikwissenschaftlichen Schriften“ im Verlag Emil Katzwichler, München.