
DISSERTATIONEN

HERBERT HEINE: *Die Melodien der Mainzer Gesangbücher in der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts.* Diss. phil. Mainz 1973.

Die vorliegende Arbeit erwuchs aus den „Übungen zur mittelrheinischen Musikgeschichte“, die Adam Gottron einem interessierten Kreis von Studenten der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz als lokalgeschichtliche Ergänzung der allgemeinen Musikgeschichte anbot. Die Fülle des Materials innerhalb der Mainzer Gesangbuch- und Kirchenliedgeschichte bis zur Aufklärung (ursprünglich geplanter Zeitraum) gebot eine Beschränkung auf die 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Am Beginn dieses Zeitabschnittes steht das *Catholisch Manual oder Handbuch* von 1605, ein umfangreiches Kompendium für den Gottesdienst und die zahlreichen Andachtsübungen der Gläubigen; für die Hymnologie wichtigster Teil ist das *Catholisch Cantual oder Psalmbüchlein*, das für eine Reihe mittelalterlicher Lieder und Rufe die früheste bislang bekannte Quelle überhaupt darstellt. Genannt seien nur *Jesvs Christus vnser seligkeit* (Melodie) – *Geborn ist vns ein Kindelein* (Melodie und Text) – *Fvr allen dingen ehren wir Gott* (Melodie und Text). Der Ruf *Es singen drey Engel ein süssen gesang*, für den das Cantual auch heute noch fälschlich als früheste Quelle zitiert wird, erscheint in nur leicht abweichender Fassung bereits 1591 in einem handgeschriebenen Paderborner *Catholischen Catechismus* (die Melodie hat dort neben anderen Varianten eine phrygische Schlußwendung – statt des Terzenschlusses; die Strophen 3-7 und 11 decken sich weitgehend mit Mainz 1605).

Das Cantual denkt vor allem an bescheidene Verhältnisse. Für sie war der Ausschnitt aus dem Gesang der Domkirche gedacht, nämlich Teile des gregorianischen Chorals (*Grates nunc omnes – Vexilla regis prodeunt – Victimae paschali laudes* u. a.), für sie auch die ausdrückliche Erlaubnis im Vorwort des Cantuals, während des gesungenen Amtes „*Teutsche Gesäng*“ zu singen. Nirgends in den zeitgenössischen Gesangbüchern finden sich so weitgehende Konzessionen im Hinblick auf die Verwendung des deutschen Kirchenliedes. Herausgeber dieses Manuals ist wahrscheinlich Pater Johann Hammër, der 1567 in Mainz dem Jesuitenorden beitrug, später dann in Hildesheim als Rektor des Jesuitenkollegs und als Domprediger wirkte. Das geht zumindest aus dem Vorwort zum Hildesheimer Manual von 1619 (dort wird davon gesprochen, Hammer habe „*vmb das Jar 1605 . . . ein herrliches Buch / vnder dem Titul Catholisch Manual beschrieben / vnd in Druck außgehen lassen*“) und aus den Jahresberichten des Hildesheimer Jesuitenkollegs hervor. Wichtigste gedruckte Quellen sind das Leisentritt'sche Gesangbuch (1567), das Innsbrucker (1588) und vor allem das Speyerer von 1599 (ca. 58 % aller übernommenen Gesänge). Weitere Konkordanzten mit zwei handschriftlichen Quellen – dem *Liederbuch der Anna von Köln* (um 1500) und dem bereits genannten Paderborner *Catholischen Catechismus* von 1591 sprechen dafür – vorausgesetzt die Richtigkeit der Annahme von Hammers Autorenschaft –, daß dieser in seiner Hildesheimer Zeit (ab 1587) neben den gedruckten Vorlagen zahlreiche Lieder und Rufe des rheinisch-westfälischen Raumes sammelte, die „*bey vnsern lieben Vorfahren gebreuchlich gewesen*“ waren. Wesentliche Einflüsse protestantischer Gesangbücher lassen sich dagegen nicht feststellen. Das Manual erlebte 1627 eine erweiterte 2. Auflage (1627¹) und zusätzlich – ebenfalls 1627 – eine Titelaufgabe (1627²), „*sonderlich an jetzigen reformürten Catholischen Örttern [der von den Spaniern benutzten Unterpfalz mit Regierungssitz in Kreuznach] nützlich zugebrauchen*“.

Die *Himmlich Harmony* von 1628 – neben Mainz 1605 das zweite Mainzer Gesangbuch von größerer Bedeutung – steht ganz im Zeichen des neuen barocken Lebensgefühls und barocker Frömmigkeit. Das Gesangbuch bringt viele neue Lieder – darunter zahlreiche Dichtun-

gen Friedrich Spees von Langenfeld. Die große Gruppe der Marien- und vor allem Heiligenlieder zeugt von dem Aufschwung, den die Andachtsfrömmigkeit des Barock nimmt. Diese Lieder stammen zum großen Teil aus den Kölner Gesangbüchern (Brachel 1619 ff. und Quentel 1615 ff.), dem Würzburger Gesangbuch von (1627)1628 u. a. Dem neuen Trend wird auch das alte Liedgut angepaßt. Der aus dem Cantual von 1605/27 bekannte Stamm von Liedern erscheint daher meist in der Kölner Fassung. Das bedeutet einen klaren Bruch mit der Mainzer Tradition. Aus eben diesem Sachverhalt wird im Vorwort keine Mainzer Quelle genannt. Die *Himmlich Harmony* von 1628 ist das erste Mainzer Generalbaßgesangbuch. Ebenso wie im Würzburger Gesangbuch von (1627)1628 – dem frühesten katholischen Zeugnis überhaupt – stehen Liedweise und unbez. Generalbaßstimme nacheinander (erst in den Mainzer Gesangbüchern nach 1650 dann, wie allgemein üblich, untereinander). Mainz übernimmt relativ früh die neue Praxis des „Basso continuo“ und löst diese Aufgabe besser als das im Jahr vorher erschienene Würzburger Gesangbuch.

Der Einfluß der Mainzer Gesangbücher auf die allgemeine Entwicklung beschränkt sich fast ausschließlich auf die 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts. Neben Paderborn (1609 ff.) und Hildesheim (1619/25/47) sind vor allem die Erfurter Gesangbücher (1622/30/66) von Mainz 1605/27 abhängig. Lieder aus der *Himmlich Harmony* gelangen ins Corner'sche Gesangbuch von 1631 und die Prager Gesangbücher (1655 ff.). In der Reihe der Mainzer Gesangbücher hält sich die Bezeichnung *Catholisch Cantual* bis zum Turin'schen Aufklärungsgesangbuch von 1778. Je ein Kapitel über *Druck und Illustration* sowie über Aufführungspraktische Gesichtspunkte (Mensur und 'tactus' – Tonhöhe – Strophenzahl – Ausführung der Gesänge) runden diesen bedeutenden Abschnitt mittelrheinischer Gesangbuchgeschichte auf der Schwelle zum Barock.

In einem 2. speziellen Teil wird die Herkunft und Entstehung der 208 Melodien und 352 Texte im einzelnen untersucht. Die jüngsten Veröffentlichungen W. Lipphardt's zu den Medinger Handschriften, durch die eine Reihe mittelalterlicher Lieder ins 14. Jahrhundert zurückzudatieren ist, wurden genauso berücksichtigt wie die Ergebnisse M. Härtings zur Speeliederforschung. Auch bei den Choralgesängen im sogenannten deutschen Choralidialekt wurden nach Möglichkeit die einschlägigen mittelalterlichen Quellen herangezogen. Die Einzeluntersuchung ergibt, daß es sich beim Mainzer Eigengut bzw. den zahlreichen Eigenvarianten zwar um charakteristische, jedoch nie um typische, speziell Mainzer Eigen- oder Umbildungen handelt.

Die Arbeit erscheint in der Schriftenreihe „Quellen und Abhandlungen zur mittelrheinischen Kirchengeschichte“ im Selbstverlag der Gesellschaft für mittelrheinische Kirchengeschichte, Mainz, als Band 23.

EBERHARD ZWINK: *Paul Hindemiths „Unterweisung im Tonsatz“ als Konsequenz der Entwicklung seiner Kompositionstechnik: graphische und statistische Musikanalyse. Diss. phil. Tübingen 1973.*

„Schon in seiner ungebärdigen Periode zog es den Ambivalenten zur Autorität im Ideal der Rekonstruktion einer wie einst die Tonalität allgemein verbindlichen Musiksprache. Die Unvereinbarkeit dieses Ideals mit den emanzipatorischen Momenten seiner eigenen Arbeit focht ihn nicht an . . . In Hindemiths Inflationismusiken, der Klaviersuite 1922 und dem Donauessinger Foxtrotfinale ist das 'So kann es nicht weiter gehen' gleichsam mitkomponiert.“ An diese Bemerkung Th. W. Adornos (*Ad vocem Hindemith: eine Dokumentation*, in: *Impromptus*, Frankfurt a. M. 1968, S. 82) schließt sich die Frage an, die von vielen, die über Hindemith und seine „Entwicklung“ geschrieben haben, nicht gestellt, jedenfalls nicht untersucht worden ist. Ist wirklich das „So kann es nicht weiter gehen!“ von Anfang an mitkomponiert? Wie steht es überhaupt mit Hindemiths „Stil“ und dessen „Entwicklung“, wie mit der Kompositionstechnik in Werken verschiedener „Entwicklungsstufen“? Bei dieser Frage setzt die Arbeit ein.

Eine solche Frage wäre in einer Dissertation nicht abzuhandeln, wenn nicht hier Voraussetzungen gegeben wären, mit denen der Musikhistoriker, der musikalischen Satz untersucht, sonst nicht rechnen kann. Erstens hat Hindemith seine Kompositionstechnik in einem Lehrbuch formuliert, und zwar so, daß seine *Unterweisung im Tonsatz* (1937) zugleich eine Unterweisung in musikalischer Analyse ist (so wie Hindemith sich Analyse vorstellt). „Die nachstehenden Notenbeispiele und die Zergliederung ihres Mechanismus sollen zeigen, daß mit der in diesem Buche niedergelegten Methode die Musik aller Stilarten und aus allen Zeiten analytisch zu erfassen ist.“ (*Unterweisung im Tonsatz* = UiT I, S. 229)

Zweitens ist in Hindemiths Technik eine „Personalkonstante“ so stark, daß sie das „Material“ leichter vergleichbar macht als sonst.

Hinzu kommt schließlich folgendes: Hindemiths Kompositions- und Analyselehre gibt – was mit ihrer Grundlegung zusammenhängt – für verschiedene musikalische Parameter Werte und Wertungen, und zwar in Skalen gereiht. Diesen Werten mißt Hindemith große Bedeutung bei, und er ist bereit, in der Analyse aufgedeckte musikalische Strukturen auf deren Grundlage zu beurteilen, nämlich auf ihre Übereinstimmung mit den in seiner Kompositionslehre formulierten Regeln für die einzelnen Parameter zu prüfen und dementsprechend zu bewerten. In mehreren Musteranalysen (UiT I, Abschnitt IV) exemplifiziert er dies – nur leider im Detail viel weniger eingehend und konsequent, als man erwarten möchte, aber durchaus in der Meinung (UiT I, S. 246), der Leser sei „nunmehr in der Lage, das Gefälle, die Zweistimmigkeit, den Stufengang und die tonale Einteilung ohne weitere Anleitung zu bewerten.“

In der Dissertation wurde diese Aufforderung ernst genommen. Das bedeutete zuerst, Hindemiths Verfahren der Analyse auszubauen, um es auf die Erfassung auch des Details konsequent anwendbar zu machen. Unter dieser Arbeit stellte sich heraus, daß die aus der Analyse resultierenden Werte ein Material sind, das sich für die Auswertung mit statistischen Methoden geradezu anbietet. So wurde das Material für die statistische Auswertung mathematisch zubereitet, ferner die statistische Methode zur Aufarbeitung „musikalischer Daten“ ausgebaut.

Das Ergebnis der Dissertation liegt einmal in der Bestätigung der Arbeitshypothese, daß Hindemiths Kompositionslehre von 1937 eine Konsequenz aus der Entwicklung seiner Kompositionstechnik zwischen 1920 und 1935 gewesen ist, – was jedermann vermutet, mancher behauptet, aber keiner nachgewiesen hat –, zum anderen in der Ausbildung einer Analysemethode von Hindemiths Lehrbuch, dann in der konsequenten Analyse von 12 Sätzen Hindemiths und ihrer graphischen und statistischen Darstellung und schließlich in der Auswertung dieser Analysen.

Hindemiths *Unterweisung im Tonsatz* beruht, wie man weiß, auf teilweise falschen Annahmen über die Natur der Töne und auf der ebenfalls falschen Annahme, daß alle Musik auf dieser Welt ihre Voraussetzungen einzig und allein in der Natur habe. Aufgrund dieser Annahme glaubte Hindemith, Regeln für die Komposition formulieren zu können, die scheinbar für alle Musik und alle Zeit gültig sind und bleiben. Er ist deshalb oft und heftig kritisiert worden. Trotzdem mußte für die Arbeit Hindemiths Lehre samt ihrer Begründung akzeptiert werden, weil seine Komposition und ihre Entwicklung auf die Formulierung der Kompositionslehre hin zu untersuchen war. Kritik an Hindemiths System und vor allem an seiner Grundlegung war also gerade nicht ihre Aufgabe.

Die Arbeit ist im Verlag A. Kümmerle, Göppingen 1974, erschienen (= Göppinger akademische Beiträge 81).