

---

## DISSERTATIONEN

---

WALTHER DEHNHARD: *Die deutsche Psalmmotette in der Reformationszeit. Phil. Diss. Frankfurt am Main 1971.*

Die deutschsprachige Vertonung von Psalmtexten in der Fassung der Lutherübersetzung erlebte um 1550 in den Kernlanden der Reformation eine Blütezeit. Nach Thomas Stoltzers vier deutschen Psalmen (1525) konnten bis 1570 von Lukas Bergholz, Johann Burgstaller, Caspar Copus, Gallus Dressler, Wolfgang Figulus, Cornelius Freundt, Johann Heugel, David Köler, Matthäus Le Maistre, Antonius Musa, Valentin Rab, Balthasar Resinarius, Johann Reusch, Leonhardt Schröter, Antonio Scandello, Gregor Wagener, Johann Walter, Georg Weber und einigen Anonymi etwa 100 Psalmmotetten ermittelt werden. In den Quellen mitgeteilte Kompositionsdaten weisen auf die politischen Ereignisse der Jahre 1546 bis 1551 hin: Während des Schmalkaldischen Krieges und des interimistischen Streites waren die Psalmen 1, 20, 58, 79, 125, 133 u. a. Bekenntnis und Zeitkritik. Angesichts der geforderten Relativierung des Gottesdienstes wählten die protestantischen Komponisten bewußt die deutsche Sprache. Direkte liturgische Hinweise konnten nur selten gefunden werden; doch ließ sich die liturgische Stellung (mit Hilfe von Belegen für die lateinische Psalmmotette) vielfach hypothetisch bestimmen. Die musikalische Analyse geht vom Text aus. Die Besonderheiten der deutschen Sprache (im Vergleich zur lateinischen) und die poetische Textgestalt des Lutherpsalters (im Vergleich zur *Vulgata*) wurden untersucht und ihre stilbildende Wirkung aufgezeigt. Die gegenüber Josquin und Stoltzer noch schärfere Präzisierung des Wort-Ton-Verhältnisses ist eigene Leistung der sächsischen Meister- und Kleinmeister. Reusch, Burgstaller, Copus, Bergholz, Rab und Köler bilden eine stilistisch homogene Gruppe, die an Stoltzer anknüpft. Köler ist ihr bedeutendster Vertreter. Im Einflußbereich von Clemens non papa und Lasso endet die Stoltzernachfolge.

Notenbeispiele im Textteil und Verzeichnisse im Anhang – Komponisten, Kompositionen, Quellen, Ausgaben, Register – ergänzen die Darstellung.

Die Arbeit ist als Band 6 der Reihe "Neue Musikgeschichtliche Forschungen" im Verlag Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1971, erschienen.

GISA HINTZE: *Das byzantinische Prokeimena-Repertoire. Untersuchungen und kritische Edition. Diss. phil. Hamburg 1972.*

Zu den melismatischen Gesängen der byzantinischen Liturgie gehören Kontakien, Alleluaria, Koinonika, Hypakoai und Prokeimena. Da die Alleluaria, Koinonika und Prokeimena Parallelen im Repertoire des Gregorianischen Chorals haben, kommt ihnen für die weitere Erforschung der Musik des Mittelalters, die in immer größerem Maße das Studium der byzantinischen Musik voraussetzt, eine besondere Bedeutung zu.

Die Prokeimena gehören zu den ältesten Responsorialgesängen der byzantinischen Messe und des Offiziums und entsprechen den Gradualien des römisch-lateinischen Gottesdienstes. Die frühesten Quellen, die Prokeimena überliefern, stammen aus dem 12. Jahrhundert und sind in der sog. mittelbyzantinischen Notation aufgezeichnet. Im Gegensatz zu den Alleluaria und Koinonika sind die Prokeimena bisher noch nicht zum Gegenstand einer umfassenden Untersuchung gemacht worden. Die oft unvollständig anmutenden Aufzeichnungen sowie Unklarheiten über den Aufbau und die Aufführungspraxis der Gesänge ließen die Transkription der Prokeimena in die moderne Notenschrift als ein schwieriges Unternehmen erscheinen.

Die Arbeit gliedert sich in zwei Teile. Der erste Teil umfaßt musikwissenschaftliche Untersuchungen. In ihm wird zunächst Grundsätzliches über die Gesänge ausgesagt und das Vorkommen des Terminus „Prokeimena“ in den mittelalterlichen Handschriften erläutert. Danach werden die Quellen nach äußeren Gesichtspunkten wie dem Umfang des Prokeimena-Repertoires und der Reihenfolge der aufgezeichneten Gesänge verglichen. Anhand von notationstechnischen

und melodischen Abweichungen ließen sich dann innerhalb der Traditionszweige einzelne Handschriftenuntergruppen abgrenzen. Ein Kapitel über die Struktur der Gesänge behandelt sowohl den Aufbau der Prokeimena im großen als auch die Figuren, Formeln und Kadenzen, aus denen sich die Melodien zusammensetzen (Centonisationstechnik). Ein kurzer Vergleich mit spätbyzantinischen Dochai schließt sich an. Die Untersuchung des modalen Systems der Gesänge und die Berücksichtigung der Ergebnisse der bisherigen Forschung ließen fundierte Rückschlüsse auf die Vollständigkeit des Prokeimena-Repertoires zu.

Die im zweiten Teil der Arbeit vorliegende kritische Edition stützt sich auf alle zur Zeit erreichbaren Handschriften mittelbyzantinischer Notation, die Prokeimena überliefern: auf 13 Psaltika und 4 Asmatika. Die Psaltika enthalten die Prokeimenon-Stichoi, jedoch in zwei unterschiedlichen Versionen. Die Refrains der Gesänge, die Dochai, sind in den Asmatika aufgezeichnet. Von jeder Handschriftengruppe, dem Psaltikon I, Psaltikon II und dem Asmatikon, wurde ein codex optimus ediert. Melodische Varianten in den Parallelquellen sowie Fehler in allen Handschriften sind im Lesartenverzeichnis festgehalten.

Die Arbeit erscheint 1973 als Band 9 der Reihe „Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft“ im Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, Hamburg.

**RUDOLF KLINKHAMMER:** *Die langsame Einleitung in der Instrumentalmusik der Klassik und Romantik. Ein Sonderproblem in der Entwicklung der Sonatenform. Diss. phil. Köln 1971.*

In der vorliegenden Arbeit wird der Versuch unternommen, die Entwicklung der langsamen Einleitung in der Instrumentalmusik der Klassik und Romantik in ihrer wachsenden Wechselbeziehung zum Sonatensatz bzw. zur zyklischen Sonatenform darzustellen. Der Schwerpunkt der Untersuchung liegt auf dem Nachweis, daß die langsame Einleitung seit ihrem Frühstadium in der beginnenden Klassik allmählich über ihre Funktion als allgemeine musikalische Satzeröffnung hinauswächst und stufenweise zu einem integrierten Bestandteil eines Werkes aufsteigt. Dabei erweisen sich der erste Satz und das Finale als wichtige Stätten dieses Integrationsprozesses.

Die langsame Einleitung, verstanden als eine freie und formoffene Organisation musikalischer Mittel, stellt keine Neuschöpfung der Klassik dar, sondern steht mit der Tradition der freien Einleitungsformen des 17. und 18. Jahrhunderts in Zusammenhang. Joseph Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart beschäftigen sich unabhängig voneinander mit dem Einleitungsproblem, das sie mit dem Mittel der Kontrastbezogenheit zum folgenden Allegro-Satz zu lösen versuchen. Dabei zeigen sich schon sehr früh materiale Berührungspunkte zwischen der langsamen Einleitung und dem folgenden Sonatensatz. Haydn erschließt als erster den Weg zur thematischen Emanzipation der langsamen Einleitung durch eine materiale Anlehnung an das Hauptthema des Sonatensatzes. Die langsamen Einleitungen seiner Londoner Sinfonien stehen im Dienste der Hauptthemavorbereitung und können als erste Stufe des thematischen Prozesses aufgefaßt werden. Mozart betont stärker den eigenständigen Einleitungscharakter. Durch wörtliche Eingliederung und materiale Kontakte zu Überleitungsstellen bindet auch Mozart die langsame Einleitung enger an den Sonatensatz.

Bei Beethoven rückt die langsame Einleitung zu einem zentralen Problem des Sonatensatzes und der zyklischen Gestaltung auf. In dem Verhältnis der langsamen Einleitung zum folgenden Satz überlagern sich verschiedene Entwicklungsschichten thematischer Kontaktmöglichkeiten. Zum einen verfeinert Beethoven Haydns Verfahren der Hauptthemavorbereitung durch die Schaffung einer entwicklungsmotivischen Überleitung von der langsamen Einleitung zum Hauptthema. In Verbindung mit dem Streben nach thematischer Einheit entwickelt sich die langsame Einleitung zu einer ersten materialen Aussage, in der die dem Werk zugrunde liegende Thematik keimhaft enthalten ist. Die musikalischen Erstgestalten der materialen Substanz der langsamen Einleitung erfahren im folgenden Sonatensatz, z. T. auch in den übrigen Sätzen, eine variative Weiterbildung. Zum anderen wandelt Beethoven erstmalig den allgemein-musikalischen Einleitungs-kontrast in einen thematischen Kontrast um, der die langsame Einleitung zu thematischer Eigenständigkeit innerhalb des Sonatensatzes führt und zu einem gleichrangigen thematischen Gegenpart des Hauptthemas macht.

Viele langsame Einleitungen in der Instrumentalmusik der Romantik bewegen sich in ihrer thematischen Beziehung zum folgenden schnellen Satz in der Nachfolge Beethovens. In einzel-

nen Werken aber geht die langsame Einleitung eigene Wege, vornehmlich in der Sinfonik Schuberts, Mendelssohns, Schumanns, Bruckners und Tschaikowskys: Entwicklung der langsamen Einleitung zu einem zusätzlichen Thema des Sonatensatzes, Ausbildung zu einer liedhaften Melodie, deren musikalische Ganzheit bei der Eingliederung in den folgenden Satz gewahrt bleibt, Verwendung der langsamen Einleitung als motivisch-thematisches Motto oder als leitmotivischen Grundgedanken und schließlich Entwicklung zu einem Faktor der äußeren und inneren Satzverbindung im Dienste der thematischen Vereinheitlichung der zyklischen Sonatenform.

Die Dissertation ist als Band 65 der Reihe „Kölner Beiträge zur Musikforschung“, Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1971, erschienen.

MICHAEL KUGLER: *Die Tastenmusik im Codex Faenza. Diss. phil. München 1970.*

Nach zahlreichen Aufsätzen des Wiederentdeckers D. Plamenac und verschiedentlicher Erwähnung in anderen Werken stand eine zusammenfassende Beschreibung der Tastenmusik im Codex 117 der Biblioteca Comunale zu Faenza noch aus. Diese Lücke versucht die vorliegende Studie zu schließen, wobei von vorne herein feststand, daß eine Untersuchung ohne die Noten fruchtlos bleiben müßte. Deshalb vereinigt die Studie einen Text- und einen umfangreichen Editionsenteil, der die Intavolierungen mit ihren Vokalvorlagen partiturnartig übereinander angeordnet bringt, dazu die liturgischen Stücke und das zur italienischen Tradition gehörige Tabulaturfragment *Questa fanciulla im Reina-Codex*.

Der Autor geht der Münchner Tradition entsprechend von der handschriftlichen Aufzeichnung aus. Auf eine einleitende Besprechung des Repertoires folgt deshalb die Beschreibung der Notenschrift und zwar zunächst in ihrem Verhältnis zur Mensuralnotation des 14. Jahrhunderts und dann in ihrer Eigenständigkeit als Instrumentalnotenschrift. Die Tabulaturschrift zeigt durch zweitönige Griffe, die durch Tabulaturstriche abgetrennten Tactus und ihre Akzidentiensetzung, die besonders in den liturgischen Stücken recht eigenwillig ausfällt, ein Erscheinungsbild, das die Diskussion um die Entstehung der modernen Klaviernotation entscheidend beeinflussen dürfte.

Ausgangspunkt der satztechnischen Untersuchungen bilden Vergleiche zwischen zweistimmigen Trecentomadrigalen (Jacopo da Bologna und Bartolino da Padua) und ihren Intavolierungen. Die Entstehung eines spielerischen Laufwerks im Superius ist ebenso zu beobachten wie die Ausprägung bestimmter Formeln, die teilweise klangliche und teilweise bewegungsgerichtete Bedeutung haben. Auch Parallelen zu den deutschen Tabulaturen des 15. Jahrhunderts werden gezogen, was die Ausbildung des Formelmateri als betrifft. Von den größeren Intavolierungen dreistimmiger Madrigale werden *Sotto l'imperio*, *Aquil' altera* und *La douce cere* einzeln behandelt und dann die beiden Ballatenintavolierungen *Che pena è questa* und *Non ara mai pietà* (Landini) dagegen gesetzt. Die Unterschiede im Satz der Vorlagen bewirken Unterschiede in der Intavolierungstechnik. In den Intavolierungen französischer Stücke ruft der klanglichere Satz der französischen *Ars nova* zahlreiche klängumschreibende Formeln hervor, die teilweise so deutlich die abschließenden Quintoktavklänge markieren, daß sie als bewußt angewandtes Gliederungsmittel gelten können. Die Intavolierung von Machauts *De toutes flours* wird eigens behandelt.

Die liturgischen Stücke, die als Meß- und Offiziumsstücke zur häufig beschriebenen Alternatimpraxis gehören, entstehen als orgelmäßige Ausdeutung des liturgischen Cantus firmus auf anderer Satzgrundlage als die Intavolierungen. Auch hier erweist sich die Tastenmusik im Codex Faenza als ausgearbeitet und planvoll angelegt, entspricht also keineswegs einem primitiven Anfangsstadium. Man kann einen mehr klanglichen und einen mehr bewegungsbestimmten Superiusverlauf unterscheiden; Sprünge und rhythmische Verlangsamung der Bewegung dienen der Zäsurbildung. Die rhythmische Gestalt der Formeln ist weitgehend von der gewählten Mensur abhängig (maßgebend sind die italienischen Divisiones). Die auffälligen Akzidentien machen meist auf Klauseln aufmerksam und zeigen, daß der Superiuskolorierung oft die Doppelleitonklausel zugrunde liegt. Zum Schluß kommt die Bildung vereinheitlichter Abschnitte zur Sprache.

Der Notenteil wird von einer Vorbemerkung eröffnet, in der nochmals grundsätzlich erläutert wird, warum die Edition als Nachschrift der originalen Notation und nicht als Übertragung in die moderne Notenschrift erscheint. Ein kritischer Bericht geht den Noten voraus.

Die Studie ist 1972 als Band 21 der „Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte“ im Verlag Hans Schneider, Tutzing, erschienen.

PETER PETERSEN: *Die Tonalität im Instrumentalschaffen von Béla Bartók. Diss. phil. Hamburg 1971.*

Die vorliegende Arbeit zielt darauf ab, die Erscheinungsformen der Bartókschen Tonalität in den Griff zu bekommen, indem ihre kompositionstechnischen Korrelate aufgedeckt und beschrieben werden. Nur so kann der an sich leere und allzu griffige Terminus „erweiterte Tonalität“, der eher lähmend als stimulierend auf die Bartókforschung wirkt, mit konkretem, dem differenzierten Sachverhalt entsprechendem Inhalt gefüllt werden.

Die bisherigen Theorien über die Bartóksche Tonalität (Nüll, Jakobik, Lendvai) weisen die verhängnisvolle Tendenz zu einem alle Werke und alle Erscheinungsformen des Tonalen umfassenden Einheitssystem auf und sind deshalb unzulänglich. Um der Gefahr eines Systemzwangs von vorneherein zu begegnen, wurde in der vorliegenden Arbeit unter Hinzuziehung aller erreichbaren Äußerungen Bartóks zum Tonalitätsproblem ein möglichst breiter Ansatz der Untersuchung gewählt. Dieser Ansatz basiert auf der These, daß prinzipiell jedes musikalische Gestaltungsmittel als Faktor der Tonalitätsbildung relevant sein kann, und daß deshalb die gesamte Kompositionstechnik bei der Analyse bestimmter tonaler Strukturen zu berücksichtigen ist.

Von den auf dieser breiten Basis angestellten Beobachtungen am gesamten veröffentlichten Instrumentalschaffen Bartóks werden die signifikanten Befunde im Hauptteil der vorliegenden Arbeit mitgeteilt. Besonders hingewiesen sei hier auf die im Kapitel *Tonsysteme und Modi* abgehandelten diatonisch-chromatischen Doppelfassungen, die sich mehrfach in Bartóks Kompositionen nachweisen lassen; auf die im Kapitel *Einzelklänge* vorgeführten Quint- und Quarttürme und die Probleme tonaler Deutung bzw. Zuordnung dieser Klänge; auf die im Kapitel *Zirkelstrukturen* aufgewiesenen Progressionen im Quinten- oder Quartenzirkel bei Sequenzen oder fugierten Abschnitten, bei denen die tonalitätstiftende Kraft der Quinte oder Quarte teilweise nivelliert wird, zugleich aber in den Fällen vollständiger Zirkelerfüllung ein neues Mittel zur Erzeugung tonal geschlossener Partien ersteht; auf die im Kapitel *Spiegelstrukturen* dargestellten Verfahren, tonale Zentren unterschiedlicher Provenienz entweder mit dem strukturellen Spiegelzentrum konvergieren oder aber divergieren zu lassen, sei es bei diatonischer oder chromatischer, realer oder freier, simultaner oder sukzessiver Spiegelung; auf die im Kapitel *Flächenbildungen* nachgewiesenen Clusterflächen und chromatischen (zwölförtigen) Ostinatobildungen; auf die im Kapitel *Exponierte Einzeltöne* aufgezeigten Fälle linearer, dynamischer oder diastematischer Hervorhebung einzelner Töne zur Unterstützung tonaler Zentrenbildung.

In exemplarischen Analysen wird sodann das Zusammenspiel der verschiedenen tonalitätsrelevanten Faktoren sowie das Verhältnis von Form und Tonalität verdeutlicht. Ein Vergleich der an Bartóks Instrumentalwerken gewonnenen Befunde mit ähnlich gerichteten Verfahren bei Strawinsky, Hindemith und auch Schönberg sowie ein Register aller Instrumentalwerke Bartóks mit Angaben zur Tonalität und Form schließen die Arbeit ab.

Die Arbeit ist als Band 6 der „Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft“ im Verlag der Musikalienhandlung K. D. Wagner, Hamburg 1971, erschienen.

SUSANNE SCHMIDT: *Die Ouvertüre in der Zeit von Beethoven bis Wagner. Probleme und Lösungen. Diss. phil. Freiburg i. Br. 1972.*

Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit ist die Beobachtung, daß die historische Entwicklung der Ouvertüre im 19. Jahrhundert ein vielfältiges Nebeneinander formal unterschiedlicher Konzeptionen bietet, welche ihrerseits aus der jeweiligen Auffassung von Sinn und Funktion der Ouvertüre und somit aus deren variablen Implikationen resultieren. Die sich hieraus ergebende Problematik des Verhältnisses zwischen formalen und inhaltlichen Gestaltungsprinzipien kennzeichnet wesentlich die Ouvertüre zwischen Beethoven und Wagner. Diese formale und inhaltsästhetische Vielschichtigkeit der Ouvertüre im 19. Jahrhundert hängt aufs engste mit der eigentlichen Bestimmung der Gattung Ouvertüre zusammen, die einerseits als „reine“ Orchestermusik – im Sinne klassischer Instrumentalmusik – fungiert, andererseits jedoch „Eröffnung“ zu etwas Nachfolgendem ist und aufgrund dieser wie auch immer gearteten Bezogenheit auf ein außermusikalisches Sujet und dessen gedanklichen Gehalt – von ihrer Bestimmung als Eröffnungssatz her

gesehen – sich als ein zur Aufnahme programmatischer Tendenzen prädestiniertes Instrumentalstück zeigt.

Die Ouvertüre im Zeitraum von Beethoven bis Wagner setzt sich primär mit der formalen Norm des (klassischen) Sonatensatzes auseinander. Die Intensivierung und Dramatisierung der sich im 19. Jahrhundert ausbreitenden programmatischen Tendenzen der Ouvertüre führen zu einer ständigen Konfrontation der Sonatensatzform mit musikalisch-dichterischen Momenten. Hier liegt das substantielle Problem der Ouvertüre des 19. Jahrhunderts, das in seinen unterschiedlichen Lösungen aufzuzeigen Ziel dieser Arbeit ist, nämlich die Frage, wie es möglich ist, innerhalb einer vorgegebenen normativen Form (der des Sonatensatzes) sowohl den Charakter des Eröffnens als auch die Bezogenheit auf etwas (sei es Oper, Schauspiel oder ein andersartiger programmatischer Vorwurf) musikalisch zu verwirklichen, und welche Prinzipien im einzelnen als Konstituenten der je individuellen Ouvertürenkonzeption vom Komponisten gewählt werden. Die auf diese Fragestellung abgestimmte Gliederung der Arbeit, welche der fundamentalen Übereinstimmung innerhalb der formalen Konzeptionen der Ouvertüren Rechnung trägt, versucht, den Entwicklungsprozeß der Ouvertüre zwischen Beethoven und Wagner im Spannungsfeld der Auseinandersetzung mit der Sonatensatzform ästhetisch zu erfassen. Die Auffächerung der verschiedenen Ouvertürenkonzeptionen in graduelle Abstufungen der mehr oder weniger vollständig ausgefüllten Sonatensatzform geschieht unter dem Gesichtspunkt des Wie und Warum der jeweiligen formalen Struktur.

Gegenstand der Untersuchung sind rund 120 Ouvertüren aus der Zeit von 1790/1800 bis 1860/80, angefangen bei Cherubini und Beethoven bis hin zu Berlioz, Meyerbeer, Wagner und Brahms. Hierbei werden ca. 45 Ouvertüren näher untersucht, die als exemplarische Lösungsversuche des Problems der Ouvertüre gelten können, einschließlich einer Betrachtung des Auflösungsprozesses der Ouvertüre ins Vorspiel einerseits, so wie er sich mit Meyerbeers Operneinleitungen anbahnt und mit Wagners Vorspiel zu *Lohengrin* vollzieht, andererseits in die Symphonische Dichtung (Liszt).

Neben der Einteilung der Ouvertüren im Blick auf ihre formalen Übereinstimmungen steht die ebenfalls für die Aufgabe und jeweils individuelle Bestimmung der Ouvertüre wesentliche Gliederung nach Arten und Typen. Die verschiedenen Arten der Ouvertüre werden nach der spezifischen Gattung bezeichnet, zu deren Eröffnung sie gedacht sind: Oper-, Schauspiel-, Konzert- und programmatische Konzertouvertüre. Der Typ der Ouvertüre dagegen bezieht sich innerhalb jener Arten auf den Intensitätsgrad der ausgeprägten Beziehung zum Folgenden oder Vorgegebenen. Aus der Verschiedenheit dieses Intensitätsgrades der Bezogenheit „auf etwas“ ergeben sich der programmatisch-dramatische, der szenische Typ in lyrischer und dramatischer Ausprägung, der symphonische Typ, ebenfalls in lyrischer und dramatischer Gestalt, und schließlich der Typ der handlungs- und beziehungslosen Ouvertüre. Diese Einteilung wirft die Frage auf, ob innerhalb des untersuchten Ouvertürenmaterials bestimmte Formschemata bestimmten Ouvertürenarten und -typen zuzuschreiben sind, oder aber eine bestimmte formale Konzeption unter den verschiedensten Aspekten getroffen werden kann, so daß ihre Anwendung auf mehrere, unterschiedliche Ouvertürenarten und -typen möglich ist.

Der Behandlung der Ouvertürenkonzeptionen von Beethoven bis Wagner in der Auseinandersetzung mit der Sonatensatzform geht eine Einführung in die Problematik der Sonatensatzform in der Ouvertüre voraus, die einerseits die musikalischen und ästhetischen Prinzipien der Sonatensatzform behandelt, einschließlich der Problematik des Verhältnisses von Durchführung und Reprise, die den Sonatensatz als dynamisches Formprinzip wesentlich prägt, andererseits als Voraussetzung für die Ouvertüre im 19. Jahrhundert einen historischen Exkurs ins 18. Jahrhundert bringt. Der abschließende Teil III untersucht die ästhetischen Prinzipien der Ouvertürenkonzeptionen zwischen Beethoven und Wagner, d. h. jene Momente außermusikalischer Begrifflichkeit, die sich, sind sie in ein Innermusikalisches transformiert, dem musikalischen Ablauf einprägen und dessen Gehalt ausmachen, wie Dramatik, Stimmung und Wirkung.

Im Anhang befinden sich tabellarische Übersichten, wichtig vor allem für die Chronologie der untersuchten Ouvertüren und für die formale und inhaltsästhetische Entwicklung der Ouvertüre seit dem 17. Jahrhundert.

Die Arbeit erscheint als Nr. 3 der Reihe „Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft“ im Verlag Katzbüchler, Giebing über Prien, unter dem jetzigen Namen der Verfasserin Susanne Steinbeck.

HERBERT SCHNEIDER: *Die französische Kompositionslehre in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Diss. phil. Mainz 1971.*

In der Arbeit werden die Satzlehren von dem Zeitpunkt ab untersucht, von dem der Einfluß der *Istitutioni harmonice* Zarlinos nachweisbar ist. Die zeitliche Abgrenzung nach oben fällt mit dem *Traité de la Musique* (1656) von La Voye Mignot zusammen. Im ersten Teil der Untersuchung werden die Quellen analysiert, der systematische Teil bietet einen Überblick über die Kompositionslehre unter Berücksichtigung der wichtigsten Fragen der Musikanschauung.

Bei den bedeutendsten französischen Komponisten im ausgehenden 16. Jahrhundert läßt sich die Kenntnis der auch für Italien und Deutschland grundlegenden *Istitutioni* ebenso nachweisen wie bei den Theoretikern des 17. Jahrhunderts. Das Studium der *Istitutioni* wurde als so grundlegend angesehen, daß noch nach 1620 das Bedürfnis nach einer Gesamtübersetzung bestand (C. Hardy und J. Le Fort). Le Roy, de Caus und de Cousu lehnen sich besonders eng an Zarlino an. Trotz der umfangreichen, nicht aber im Sinn einer handwerklichen Satzlehre zu verstehenden *Harmonie Universelle* Mersennes und trotz der Compendien von de Caus und Parran versuchen de Cousu und Guillet nach dem Vorbild Zarlinos eine Gesamtdarstellung der musica theórica und practica in ihrer Sprache zu geben.

Wie in Deutschland und Italien findet in Frankreich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine Stilspaltung statt, die sich bei den Theoretikern bis hin zu Ouvrard nachweisen läßt. Die Vertreter des „*contrepoinť pressé*“ halten starr an den antikisierenden, regulierenden Tendenzen (Verbot von falschen Relationen sowie strenge Dissonanzbehandlung) fest.

Während Zarlino den „*Contrapunto semplice*“ nur kurz erklärt und das Hauptgewicht auf die Diminutionsmöglichkeiten legt, treten seit Mersenne der mehr als zweistimmige „*Contrepoinť simple*“ und der mehrstimmige Satz in der Kadenzlehre sowie die Dissonanzbehandlung in den Vordergrund. Die Harmonie, welche alle Dreiklangstöne enthält, wird bereits seit Le Roy als „*harmonie parfaite*“ bezeichnet. Das Hauptgewicht des Satzes hat sich nach Mersenne vom Tenor in die beiden Außenstimmen verlagert, die das Gerüst der Komposition bilden. Die Komposition eines Air ist mit den beiden Außenstimmen zu beginnen, während die Mittelstimmen mit Dreiklangstönen ausgefüllt werden. Mit der Übergewichtigkeit der Außenstimmen verlagert sich der Schwerpunkt der Komposition in den Baß. Die bei Zarlino nach der Art des Schlußintervalls eingeteilten Kadenzarten werden nun, als Folgeerscheinung dieser Entwicklung, nach der Bewegung des Basses unterschieden (V-I=cadence parfaite, I-V=cadence imparfaite, V-VI oder V-III=cadence rompue). In Parrans Kadenzlehre setzen sich zuerst die tonalen Zentren der Dur-Moll-Tonalität durch: Die Tonarten mit Durterz kadenzieren auf den Stufen I-V-VI, die mit Mollterz auf I-V-III und das Phrygische auf I-IV-I. Zusammen mit der neuen Satzart bildet sich allmählich ein modernes Tonalitätsempfinden aus. Die besondere Stellung der verminderten Quint und des Tritonus in der Gruppe der „*Intervalles ny Consonans ny Dissonans*“ veranschaulicht die neue Auffassung von diesen Intervallen, die im zweistimmigen Satz auch Note gegen Note erlaubt sind. In der Diskussion über den Quartsextakkord, in dem immer häufigeren Auftreten von Klängen mit den „falschen“ Intervallen (verminderte Quint und Tritonus) und des später so beliebten Akkordes der „*sixte ajoutée*“ machen sich Verselbständigungstendenzen einzelner Akkorde bemerkbar. Die dissonante Drehnote, die abspringende Nebennote und die Cambiata werden seit Parran mehrfach erörtert und erlaubt. Die Freiheiten bei der Dissonanzbehandlung werden jedoch in Frankreich im Vergleich zu Italien in der ersten Jahrhunderthälfte noch mit großer Zurückhaltung angewendet. Extreme Härten werden generell aus ästhetischen Gründen zurückgewiesen.

Die meisten Theoretiker folgen der Zarlinoschen Anordnung der Tonarten. Die Umwandlung der alten Modalität in die moderne Tonalität läßt sich anhand der französischen Theoretiker gut verfolgen. Bei Parran setzt die Diskussion um die Reduzierung der zwölf Modi auf nur sechs ein. Guillet und La Voye Mignot erkennen nur noch sechs Modi an. Gegenüber der Reduzierung der Modi findet andererseits eine Umwandlung der acht Kirchentöne statt, die von den Theoretikern als Transposition verstanden wird. Um die Jahrhunderthälfte werden bei Denis u. a. trotz der Zählung von acht Kirchentönen nur noch Dur, Moll und Phrygisch unterschieden. Noch La Voye Mignot ordnet wie seine Vorgänger jedem Modus einen bestimmten Ausdruckscharakter zu. Über den Affektgehalt der Modi besteht keine völlige Einigkeit. Die „Bedeutung“ der Musik wird nach Le Roy durch Kunstgriffe unterstrichen, zu denen die „*traits*“ (=Figuren oder Orna-

menta) zählen. Descartes, Titelouze, Mersenne und Parran verstehen unter „*figure*“ den Durchgang, den Vorhalt und alle Arten von Imitationen. Mersenne und Maugars sprechen ganz allgemein von Figuren der Musik und verweisen auf die Rhetorik. Es fehlt aber ebenso wie in Italien eine systematische Darstellung der Figurenlehre.

Mersenne stellt als erster Verfasser die „*Ars combinandi*“ umfassend dar, ein Versuch, der für Kircher wegweisend wurde. De Cousu, Mersenne, Parran und Ouvrard entwickeln verschiedene mechanische Kompositionsmethoden für Dilettanten, mit deren Hilfe einfache Sätze über einen Cantus firmus komponiert werden können.

Der Rationalismus des „*grand siècle des classics*“ bewahrte die französische Musik vor den als übertrieben erachteten Affektausbrüchen der italienischen Musik. Die nationale Eigenart äußert sich in den sehr starken humanistisch-akademischen Neigungen und im Widerstand gegen den italienischen Barock. Die Musik hat die „*bienséance*“ zu respektieren und jegliche „*émotions brutales*“ zu vermeiden. Die Tendenz der französischen Satzlehre, in der im Vergleich zur *Seconda Pratica* nur zurückhaltend Neuerungen aufgenommen werden, steht in Übereinstimmung mit dieser charakteristischen französischen Musikanschauung.

Die Arbeit ist als Band III der „Mainzer Studien zur Musikwissenschaft“ im Musikverlag Hans Schneider, Tutzing 1972, erschienen.

WOLFRAM STEINBECK: *Das Menuett in der Instrumentalmusik Joseph Haydns. Diss. phil. Freiburg i. Br. 1972.*

Mit der vorliegenden Arbeit wird versucht, ein elementares Strukturprinzip der Wiener klassischen Instrumentalmusik aufzudecken und speziell am Beispiel des Haydn'schen Menuetts aus Sinfonie und Streichquartett und seiner stilistischen Entwicklung evident zu machen.

Ausgangspunkt der Untersuchung ist das Phänomen der Periodizität des Taktgefüges im Sinne seiner liedhaft-einfachen Anlage als Strukturnorm jeder Instrumentalkomposition dieser Zeit. Der Verfasser zeigt, in welcher Weise diese schon von den zeitgenössischen Theoretikern in ihrer zentralen Bedeutung erkannte und ausführlich behandelte Norm von Haydn übernommen und individuell realisiert wird. Zweiter Ausgangspunkt ist die ebenfalls schon von den zeitgenössischen Theoretikern vertretene These, daß sich im Menuett genuin das manifestiert, was für die andern Instrumentalsätze der Wiener Klassik wesensbestimmend ist: Das Menuett ist Inbegriff der instrumentalen Musiksprache der Wiener Klassik insofern, als in ihm am reinsten und einleuchtendsten die Grundprinzipien klassischen Komponierens erkannt, dargestellt und gelehrt werden können, die mit den Begriffen Norm und Individuation beschrieben werden und in deren spezifischem Zusammenwirken musikalische Gestaltung zu ihrer Klassik gelangt.

Von diesem Ansatz her begründet sich die Einschränkung der Untersuchung auf das Menuett Haydns als dem ältesten der Wiener Klassiker und darüberhinaus auf das Menuett aus Sinfonie und Streichquartett als den für Haydn wichtigsten Instrumentalzyklen. Beginnend mit dem spätbarocken Menuett Georg Philipp Telemanns, an welchem Prinzipien des „Generalbaß-Satzes“ und Johann Matthesons „Klang-Fuß“-Lehre erläutert werden, sowie der exemplarischen Darstellung der Emanzipation der Melodik aus der Aufgabe rhythmischer Formelhaftigkeit zugunsten der zur kompositorischen Norm werdenden periodisch-metrischen Taktpaarigkeit in der Vorklassik, expliziert die Arbeit die stilistische Entwicklung Haydns, die speziell die Menuette seiner Sinfonien und Streichquartette bis zum Höhepunkt seines Schaffens erkennen lassen. In zwei systematischen Zwischenteilen wird gezeigt, durch welche Strukturprinzipien der Menuettsatz Haydns generell bestimmt ist: durch Liedhaftigkeit auf der einen und verschiedene Formen der Abweichung vom Bauschema der Periodizität auf der andern Seite.

Der Nachweis, daß das Menuett genuin zur Form bringt, was in den anderen Sätzen das Wesentliche ausmacht, daß es Inbegriff des klassischen Instrumentalsatzes überhaupt ist, wird indirekt dadurch erbracht, daß die Bedeutung Haydns als dem Begründer der Wiener Klassik und seine stilistische Entwicklung allein aus der Entwicklung seiner Menuette ersichtlich ist.

Die Dissertation wird als Band 4 der Reihe „Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft“ im Musikverlag Emil Katzschler, Giebing über Prien, erscheinen.

WOLFGANG MARTIN STROH: *Historische Legitimation als kompositorisches Problem. Analysen zur Musik Anton Weberns. Diss. phil. Freiburg i. Br. 1972.*

1. Zwischen Weberns historisch orientierten Intentionen und deren kompositorischer Verwirklichung, zwischen dem historischen Sinn musikalischer Verfahren und deren Bedeutung in Weberns Komposition besteht eine spezifische „Distanz“. Um sie erklären und deuten zu können, muß die musikwissenschaftliche Analyse jene Sicht ermöglichen, von der aus Weberns Intentionen und Kompositionen einheitlich aufeinander bezogen werden können.

2. Die Detailanalyse des Orchesterstücks op. 10/I ergibt ein für Weberns Komposition wichtiges Begriffspaar: „*Materialentfaltung*“ und „*Materialregulierung*“. Form bei Webern läßt sich als das Ergebnis einer charakteristischen Wechselwirkung von Materialentfaltung und -regulierung auffassen. Materialentfaltung ist Inbegriff aller avancierten kompositionstechnischen Momente bei Webern (Konstruktivität, Einheitlichkeit des Materials, Atonalität); die Materialregulierung ist auf sehr vielfältige und gebrochene Weise Träger traditioneller Kompositionsprinzipien (Architektonik, Periodik, Zentraltontechnik, Schichtenaufbau, Sonanz-Harmonik, Instrumentation, Phrasierung, Gestik usw.). Wie für Weberns Denken eine bestimmte Dialektik von Fortschritt und Tradition, so ist für seine Komposition die Wechselwirkung von Materialentfaltung und -regulierung bestimmend. – Hiermit ist das gesuchte analytische Konzept gefunden.

3. Um die Tragfähigkeit dieses Konzepts zu zeigen, werden die ganzen Orchesterstücke op. 10 analysiert. Es zeigt sich ferner, daß diese Wechselwirkung im Verlauf von Weberns Oeuvre sich derart auswirkt, daß die avancierten Momente der Materialentfaltung eine zunehmend artifizielle Ausprägung der traditionellen bewirken. So sind in allen für Webern als typisch und fortschrittlich geltenden Verfahrensweisen notwendig traditionelle Momente erkennbar: bereits in den einfachsten Techniken der Materialentfaltung die motivische Arbeit; in der Komposition mit Zwölftonfeldern regelmäßige Periodik zusammen mit kadenz- und formbildender Funktion; im Übergang zur Zwölftontechnik Denkweisen der atonalen Materialentfaltung kombiniert mit Zwölftonfeld-Komposition; in Weberns Spezial-Symmetrien Vorder- und Nachsatzkorrespondenzen des klassischen Satzes; in der Reprise die „Dynamisierung“ der Form als Ausbruch aus Konstruktivität in artifizielle Gestaltung auf neuer Ebene.

4. Die Kompositionsanalysen sind alle „offen“ und müssen durch eine Untersuchung von Weberns Geschichtsbegriff, Kunstbegriff und Berufsethos ergänzt werden. Weberns historisches Denken ist in den Schriften seines Lehrers Guido Adler voll ausgeführt: ein idealistischer Entwicklungsbegriff, zentral die Kategorie „Organismus“ (auf den drei Ebenen der Geschichte, des Oeuvres, des Einzelwerks), ein emphatischer Gesetzes-Begriff, eine Dialektik von äußerer und innerer Notwendigkeit, von Freiheit und Notwendigkeit, von Sendungsbewußtsein (Verantwortung) und elitärem Denken. Weberns relativ sporadische verbale Äußerungen werden mit Hilfe der durchgeführten Theorien Adlers dechiffriert.

Ein erster „Regelkreis“ zeichnet sich ab: Webern komponiert aufgrund eines bestimmten Kunstbegriffs, den er von seinem Doktorvater Adler übernommen hat, der durch seinen Kompositionslehrer Schönberg und diverse Lebensumstände zu Beginn des 20. Jahrhunderts „intensiviert“ worden ist, der sich dann in Gestalt von Kompositionen niederschlägt, aus denen spätere Generationen von Musikwissenschaftlern und Komponisten jene Merkmale von Größe, Qualität, Ausdrucksvermögen, „Kunst“ usw. entnehmen, die Adlers Theorie als Kriterien vorgesehen hat. Nicht nur Weberns Kompositionen erscheinen daher heute als „groß“, sondern auch Adlers Theorie als bewiesen.

5. Als Beispiel eines solchen Regelkreises wird Adornos Webern-Interpretation untersucht. In ihr ist am klarsten ein ideologischer Reproduktionsprozeß ausgeführt: Adorno argumentiert von derselben Grundlage aus, die auch Webern trägt. Der Ideologie-Charakter derselben wird aber an Adornos Argumentation gut deutlich. Vor allem verfehlt Adorno, sobald er analytisch-konkret wird, nicht selten in einsehbarer Absicht den kompositionstechnischen Sachverhalt. Der „*kritische Gehalt*“, den Adorno in Weberns Musik feststellt, wird als Widerspiegelung innerer Widersprüche von Adlers, Weberns und Adornos Kunstbegriff erkennbar.

Einen anderen Regelkreis stellt die Rezeption Weberns durch serielle Komponisten nach 1950 dar. Die historische Legitimation der seriellen Komponisten durch den Rekurs auf Webern ist gelungen, obgleich die einzelnen Argumente und Analysen der seriellen Theoretiker unhaltbar wa-

ren. Die Gründe für das Gelingen der historischen Legitimation liegen daher außerhalb der kompositionstechnischen Ebene – sie sind bedingt durch analoge Funktionen, die Weberns Musik in der ersten und die serielle Musik zu Beginn der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu erfüllen hatte.

6. Ein Schlüssel zu Weberns Werk ist sein Bestreben nach historischer Legitimation des eignen kompositorischen Vorgehens; dabei wird von Webern Tradition „umfunktioniert“, Webern ist relativ „aktiv“ und die „innere Notwendigkeit“ (der Kern von Weberns Ausdrucksprinzip und Berufsethos) ein subjektiver Schein. Die Frage ist aber: wie ist Weberns „Aktivität“ determiniert, warum erscheint sie als „innere Notwendigkeit“, ist dieser Schein als notwendig zu erkennen – und was bedeutet dies alles soziologisch.

Konkrete Umstände aus Weberns Leben, seine Stellung zum Faschismus, zur Arbeiterbewegung und zu Schönbergs elitärem Denken erklären zusammen mit Aspekten aus Ortega y Gasset's Elite-Theorie, Engels Geschichts-Interpretation und Freud'scher Psychoanalyse, warum Webern „die Geschichte“ als eine fremde Macht gegenübertritt und warum die Entfremdung seiner Lebenstätigkeit als Komponist verinnerlicht zur „inneren Notwendigkeit“ wird. Die Untersuchungen münden in eine Analyse der gesellschaftlichen Funktion von Weberns Musik, ihres sozialen Klassencharakters und die Bedingtheit und Relativität des Begriffs „Qualität“ bei Webern.

Die Arbeit ist 1972 als Band 63 der Reihe „Göppinger Akademische Beiträge“ im Verlag Alfred Kümmerle, Göppingen, erschienen.

RICHARD TAUBALD: *Die Oper als Schule der Tugend und des Lebens im Zeitalter des Barock. Die enkulturierende Wirkung einer Kunstpflege. Diss. phil. Erlangen-Nürnberg 1972.*

Von erziehungsgeschichtlichem Interesse ist die enge Beziehung zwischen Erziehungsinstitutionen des Barockzeitalters und der Kunstform Oper im 17. Jahrhundert, z. B. in Form des opernhaften Schultheaters an Jesuitengymnasien. Dabei fällt der Blick auf den volkerzieherischen Anspruch auch der außerschulischen, öffentlichen Opernaufführungen sowie die Rechtfertigung des höfischen Musiktheaters: ausdrücklich Anleitung zur echten Moral zu sein. Andererseits stößt man auf Äußerungen von Erziehern jener Zeit, wo das Opernvergnügen als sittenverderbendes Laster getadelt und bekämpft wird. Diese Ausweitung der barocken Erziehungspraxis und zugleich die Widersprüche in ihrer zeitgenössischen Diskussion führen zu der umfassenderen erziehungsgeschichtlichen Fragestellung: Wie konnte Operntheater überhaupt im pädagogischen Sinn Einfluß auf sein Publikum nehmen?

Die Funktion einer pädagogischen Institution wird dabei als das Bemühen definiert, dem Menschen beim Erlernen der typischen Verhaltensweisen und Umgangsformen seiner speziellen Umwelt zu helfen und ihm ein sachangemessenes, unabhängiges, kritisches Urteilen über diesen Lebensstil zu ermöglichen, also einerseits einen Beitrag zur Überlieferung der das Zusammenleben einer Gesellschaft sichernden Tradition zu leisten, andererseits die Möglichkeit offenzuhalten, dieses Herkommen nach Notwendigkeit zu wandeln. Die Gesamtheit aller Lebensformen und -inhalte einer Gesellschaft, ein System von Verhaltensmustern und Umweltdeutungen, das die jeweilige Gesellschaft gerade zur Einheit zusammenschließt, wird als „Kultur“ beschrieben, der Lernprozeß des Hineinwachsens eines Kulturmitglieds in diesen Lebensstil als „Enkulturation“ (einschließlich „Sozialisation“) gefaßt. „Emanzipation“ bzw. „produktive Enkulturation“ (vornehmende Einführung in eine gewandelte Kultur) bezeichnet das Mündigwerden des Kulturangehörigen. Erziehung versteht sich als „Hilfe zu Enkulturation (und Emanzipation)“.

Die Einleitung rollt diesen theoretischen Rahmen der Untersuchung ausführlich auf, wobei sie das pädagogische Interesse an der Wirkung einer Kunstform durch die Darlegung der These begründet, der Umgang mit jedem Kulturgebilde habe zwangsläufig enkulturierende Wirkung und damit einen pädagogischen Aspekt (vgl. Loch, *Enkulturation als anthropologischer Grundbegriff der Pädagogik*, in: *Bildung und Erziehung*, 21. Jahrgang, Heft 3, Juni 1968). Von hier aus stellt sich die Untersuchung als ein Versuch dar, am Beispiel der Barockoper die ebengenannte These zu konkretisieren und zu bewähren. Zugleich wird dabei das Netz sozialer Beziehungen einer Kunstform in ihrer Zeit exemplarisch offengelegt und die Bedeutung historischer Kunstwerke in ihrer Abhängigkeit vom soziokulturellen Umfeld an einem Fall aufgerollt.

Untersuchungsgegenstand sind die der Öffentlichkeit, d. h. bürgerlichem Publikum zugänglichen Opernaufführungen in Deutschland zwischen Dreißigjährigem Krieg und Mitte des 18. Jahrhunderts, also vor allem der Opernbetrieb in Hamburg und Leipzig, Braunschweig und mittel-deutschen Residenzstädten.

In systematischem Ansatz werden alle Elemente einer Opernaufführung nach ihrer in die Kultur ihrer Zeit einführenden, enkulturierenden Wirkung auf das Publikum befragt: die dargestellten Opernstoffe, die Art und Weise der Stoffdarbietung, die sozialen Beziehungen zwischen Publikum und Opernveranstalter bzw. -darsteller.

Beim Opernstoff zeigen sich geschichtliche und fremdländische Themen in die zeitgenössischen Rollen des barocken deutschen Lebensstils transponiert; dabei ergeben sich Schwerpunkte der bevorzugten Stoffgebiete. Neben den für barocken Lebensstil typischen irrealen, phantastischen und allegorischen Themen verdient ausdrücklich lehrhafter Opernstoff (geistliche und moralisierende, nicht zuletzt sozialkritische Partien mit eminent emanzipierender Funktion) besonderes Augenmerk.

Bei der Analyse der Operngestaltungsmittel werden die Einzelkünste des Gesamtkunstwerks Oper (Bühnenbild, -technik und Kostüme, Schauspielkunst und Ballett, Textform und Handlungsanlage, musikalische Gestaltung) in ihrer Wirkung untersucht. Hinsichtlich der Musik bietet sich die bei Zeitgenossen eingehend erörterte Erregung typischer Affekte als Ausgangspunkt an; weiterhin ist zu fragen, wie Musik sprachliche Formeln verdeutlicht, Handlungsrollen unterscheidet, den Handlungsverlauf und die Schauspielerbewegung führt.

Die Analyse der Operngesellschaft – Rollenerwartungen und Prestigeverhältnisse zwischen Veranstaltern und Publikum – bringt Relativierungen des Wirkungsgrads einzelner Kunstwerkelemente. Ohne diese Bedingungen ist die tatsächliche Rezeption des Kunstwerks durch das Publikum nicht zu fassen.

Abschließend und zusammenfassend werden die Untersuchungsergebnisse einem kurzen systematischen Gesamtabriß der deutschen Barockkultur zugeordnet. In den Rahmen der Gesamtkultur projiziert bietet die Untersuchung über ihre spezielle Aufgabe hinaus eine Gesamtdarstellung des öffentlichen Opernbetriebs im barocken Deutschland, indem die aufgeführten Opernthesen beschrieben, alle wesentlichen Details der Operndramaturgie auf ihre Wirkung befragt und die gesellschaftlichen Bedingungen dieser Wirkungen aufgezeigt werden.