

DISSERTATIONEN

Dieter Klöckner: Das Florilegium des Adrian Denss (Köln 1594). Ein Beitrag zur Geschichte der Lautenmusik am Ende des 16. Jahrhunderts. Diss. phil. Köln 1970.

Das Lautentabulaturbuch *Florilegium* wurde Ausgangsbasis einer Untersuchung, die Probleme der Lautenmusik und ihrer Aufzeichnung von verschiedenen Seiten her zu lösen versucht.

Leider konnten die Lebensdaten von A. Denss nicht ermittelt werden; man kann nur aus Angaben in Vorwort und Widmung und aus gewissen Unstimmigkeiten innerhalb des Druckes schließen, daß er zumindest zeitweise in Köln gelebt hat. Er brachte es nach eigenem Zeugnis besonders auf dem Gebiet der Intavolierung von Vokalmusik zu großer Meisterschaft, was auch ein Vergleich seiner Intavolierungstechnik mit der anderer Lautenisten beweist: Seine Bearbeitungen sind im Gegensatz zu den Intavolierungen fast aller Zeitgenossen keine „Vokalstücke mit aufgesetzten Instrumentalismen“, sondern „Instrumentalstücke ausschließlich für das Instrument Laute“. Das gleiche gilt für die vokalmodellunabhängigen Stücke.

Tabulaturbücher bieten im Gegensatz zu in Mensuralnotation aufgezeichneter Musik die schriftliche Fixierung des tatsächlichen akustischen Geschehens, so daß sich Fragen der Aufführungspraxis ohne Umweg über literarische oder ikonographische Zeugnisse klären lassen. Das Repertoire der Bücher gibt außerdem Aufschluß darüber, was an Liedern und Tänzen gerade „en vogue“ war. Zieht man Vergleiche mit der heutigen Zeit, so lassen sich durchaus Begriffe wie „Schlagersammlung“, „Arrangement“ und „Hitparade“ anwenden. Deshalb wird in allen Detailuntersuchungen der pragmatische, Analogien zur heutigen Unterhaltungsmusik nahelegende Charakter der Lautenbücher betont.

So wird die besondere Druckanordnung des *Florilegiums* im Vergleich mit anderen Lautenbüchern als Hinweis auf die Musizierpraxis der Zeit gedeutet, wobei der Herausgeber das vokal-instrumentale Wechselmusizieren ermöglichen und erleichtern will: Einem Ensemble werden die wichtigsten Stimmen einer Komposition mitgeteilt, zu denen ein Lautenist die Begleitung hinzuimprovisieren kann; der Lautenist als Solist findet darüber hinaus noch eine ausgearbeitete Intavolierung. Denn der Sinn eines Lautenbuches bestand vornehmlich darin, für die in Theorie und Intavolierungspraxis — nicht spieltechnisch — ungeübten und unerfahrenen Lautenspieler Musik „bequem“ bereitzustellen. Der „Bequemlichkeit“ — in fast allen Lautenbüchern als Rechtfertigungsgrund für deren Entstehung und Publizierung angeführt („*commode*“) — dient auch die meist schematische Einteilung nach Tanzarten u. ä. Hierdurch wird die Zusammenstellung von „Folgen“ oder „Suiten“ erleichtert.

In allen Tabulaturbüchern nehmen die Intavolierungen breiten Raum ein. Aufgrund eines Vergleiches von Intavolierungen desselben Vokalsatzes durch verschiedene Lautenisten ließen sich vier verschiedene Intavolierungsarten erkennen:

- a) Partiturliedergabe: bloße Umnotation von Mensuralnotation in Tabulatur bei gleichzeitiger Spartierung.
- b) Auszugsintavolierung: Beschränkung auf die zwei oder drei wesentlichen Stimmen des Originalsatzes.
- c) Nachgestaltende Intavolierung: getreue Wiedergabe aller Stimmen; nur bei spieltechnischer Undurchführbarkeit erfolgt eine Umformung entsprechend den instrumentalen Möglichkeiten.
- d) Neugestaltete Intavolierung: Die Vorlage ist Gerüst für eine selbständige Lautenkomposition, die mit instrumentengerechten und dem Instrument entsprechenden Mitteln die Satzstruktur der Vorlage wiedergibt.

Ein Anhang verzeichnet neben der Wiedergabe von Widmung, Vorwort und Inhaltsverzeichnis des *Florilegiums* die Incipits der Tänze und Fantasien, eine Liste der Komponisten, von denen Werke im *Florilegium* intavoliert sind, nebst den Drucken, aus denen Denss die Kompositionen übernahm, ein Register der intavolierten Vokalsätze, eine Liste der ermittelten Drucke und Handschriften mit Parallelbearbeitungen zum *Florilegium* sowie zahlreiche Notenbeispiele.

Die Arbeit ist als Band 90 der „Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte“ im Arno Volk Verlag, Köln 1970, erschienen.

Herbert Seifert: Giovanni Buonaventura Viviani. Leben, Instrumental- und vokale Kammermusikwerke. Diss. phil. Wien 1970.

G. B. Viviani wurde 1638 in Florenz geboren, gehört also der Generation von B. Pasquini, G. M. Bononcini, G. B. Vitali und A. Stradella an. Zwischen 1656 und 1660 oder auch länger war er als Violinist und 1672 bis 1676 als Kapellmeister der dem Kaiser unterstehenden Hofmusik in Innsbruck tätig. In der Spielzeit 1677/78 wurden in Venedig seine Oper *Astiage* und seine Bearbeitung von F. Cavallis *Scipione Africano* aufgeführt, was auch seine Anwesenheit vermuten läßt. In der Fastenzeit des Jahres leitete er im Oratorio S. Marcello in Rom die Aufführung eines Oratoriums, bei der A. Corelli und B. Pasquini mitwirkten. Für die folgende Spielzeit wurde er mit einer Sängertuppe als Opernkapellmeister nach Neapel verpflichtet und führte dort einige Opern eigener Komposition auf, darunter wieder *Astiage*. Im Oktober 1681 wurde Viviani wieder nach Neapel berufen; im folgenden Jahr wurden dort auch zwei seiner Oratorien gesungen. Schließlich war er von 1687 bis 1692 Domkapellmeister in Pistoia; 1693 erschien als letztes Lebenszeichen in Florenz sein opus 8.

Das Werk Vivianis umfaßt Kirchen- und Kammeresonaten a solo und a tre, Opern und Oratorien, ein- und mehrstimmige Motetten und Kantaten und zweistimmige Solfeggien, also beinahe alle im Mittelbarock üblichen Musiziergattungen. Es wurde in mindestens neun Drucken und zahlreichen Handschriften niedergelegt. In der vorliegenden Arbeit werden die erhaltenen Instrumental- und vokalen Kammermusikwerke, also die *Suonate a 3* von 1673, die *Capricci armonici* von 1678, die *Cantate a voce sola* von 1689, die *Solfeggiamenti* von 1692 und die handschriftlich überlieferten Arien, Solokantaten und -sonaten untersucht.

Bei der Besprechung der Kirchensonate wird der Versuch einer Präzisierung ihrer Stellung in der Liturgie unternommen; es wird eine allgemeine Hypothese über die Art aufgestellt, in der die einzelnen Sätze auf die Messe verteilt wurden. Viviani erweist sich in der Zahl der Sätze, der Art des ersten Satzes und der Tatsache der Durchdringung der Sonata da chiesa mit Tanzelementen als fortschrittlicher Komponist, der in mancher Beziehung, nicht aber in der Typisierung der Satzanordnung, schon auf Corelli hinweist.

Die Sonate da camera in der Solosonatenammlung bestehen aus einer Folge von Tänzen, meist mit freiem Einleitungssatz, Satztypen der Sonata da chiesa mit der Bezeichnung „*Capriccio*“ oder in einem Fall aus der Nachahmung einer Solokantate mit Rezitativen, Arien, Arioso und Ritornell. Diese Instrumentalrezitative gehören wohl zu den ersten überhaupt.

Die 15 Solokantaten lassen auf eine Beeinflussung durch Cesti schließen, der ja ab 1652 auch in Innsbruck tätig war. Auffallend ist vor allem die punktierte Rhythmisierung der Verszeilenschlüsse im Rezitativ, die beiden Komponisten gemeinsam ist.

Die zweistimmigen „*Solfeggiamenti*“ sind Gesangsstücke mit didaktischem Zweck. Sie unterscheiden sich von den Solfeggien der Zeitgenossen und Vorläufer Vivianis durch ihre außergewöhnliche Ausdehnung und Mehrsätzigkeit.

In der Zusammenfassung werden zahlreiche Themen Vivianis schon bekannten und neu gefundenen Thementypen zugeordnet. In der Harmonik und Tonalität zeigen die unter-

suchten Werke keinerlei Besonderheiten; der Stimmumfang in den Vokalwerken überschreitet manchmal den im 17. Jahrhundert üblichen, die Anforderungen an die Violine hingegen sind eher gering. Außergewöhnlich ist die Besetzung von zwei Sonaten mit Trompete und Basso continuo; es sind dies außer den kleinen Stücken in G. Fantinis Trompetenlehrbuch von 1638 die einzigen bekannten in der gesamten Barockliteratur.

Die stilistische Haltung der Kompositionen Vivianis entspricht seiner Zugehörigkeit zur Komponistengeneration vor Corelli. Dies drückt sich besonders in der Variabilität der zyklischen Formen und der Satzformen aus. Sein Stil ist vorwiegend italienisch, doch lassen eine Doublevariation, die Form der Suite und ihr freier Einleitungssatz sowie bestimmte tokkatenartige Sätze der Sonata da chiesa auf österreichisch-süddeutschen Einfluß aus der Zeit seiner Tätigkeit in Innsbruck schließen. Die beiden zuletzt genannten Erscheinungen scheint Vivaldi in die italienische Musik eingeführt zu haben; sie wurden bald von Corelli und Torelli übernommen.

Den Abschluß der Arbeit bilden ein bibliographisches Werkverzeichnis, der thematische Katalog der untersuchten Werke, die Abschrift und Deutung der Widmungsvorreden und ein Archivalien-Anhang.

Monika Tibbe: Über die Verwendung von Liedern und Liedelementen in instrumentalen Symphoniesätzen Gustav Mahlers. Diss. phil. Berlin 1970.

Daß in die Symphonien Mahlers eigene, seltener fremde Lieder eingearbeitet sind und daß die Liedverwendung die symphonische Sprache Mahlers entscheidend prägt, ist schon fast zur Binsenwahrheit geworden. Dennoch sind bisher Voraussetzungen und Folgen der Liedverarbeitung weder in ihrem vollen Ausmaß erkannt, noch genau analysiert worden. Dies nachzuholen wird in der vorliegenden Dissertation versucht.

Die Prägung der symphonischen Sprache Mahlers durch Lieder ist am besten dort aufzuzeigen, wo diejenigen Gattungsmerkmale des Liedes fortfallen, die es am deutlichsten von der Gattung Symphonie trennen, nämlich Singstimme und Text; deshalb beschränkt sich die Dissertation auf die Analyse der Liedverwendung in instrumentalen Symphoniesätzen.

Die Gliederung der Arbeit richtet sich nach den verschiedenen Funktionen der Lieder in den Symphoniesätzen: das erste Kapitel behandelt *Lieder als Grundlage von Symphoniesätzen*, das zweite *Lieder als Episoden*, das dritte *Liedanklänge und Liedzitate*.

1. Wenn Lieder die Grundlage von Symphoniesätzen bilden, so sind diese auf der einen Seite durch die Beschaffenheit der Lieder, auf der anderen durch den traditionellen Satztypus schon vorherbestimmt. Im 1. Satz der Ersten Symphonie bildet das Sonatenschema nur noch eine äußere Formkruste; bereits durch die formale Anlage und den Charakter des Liedes, dessen Strophen Teile des Satzes erstellen, ergeben sich Unstimmigkeiten mit der traditionellen Sonatenform. Die spezifische Form des Satzes resultiert aus der Gegenüberstellung und Vermittlung von „Naturlaut“ und Lied.

In den Scherzosätzen der Zweiten und Dritten Symphonie sind Wunderhornlieder Mahlers Ausgangspunkt und Material der Satzentwicklung. In diesen Sätzen entwickelt sich mit der Liedverarbeitung ein besonderes Variationsverfahren, die balladische Variation, die auf der einen Seite von der strophischen Form, auf der anderen vom Prinzip der stetigen Veränderung bestimmt ist. Der spezifisch Mahlersche Scherzotyp, der Reihungsform und Entwicklungsform amalgamiert, ist entscheidend durch dieses Variationsverfahren bedingt.

2. Die Episode ist ein für die Symphonien Mahlers charakteristischer formaler Typus. Neben der „Naturlaut“-Episode gibt es die Liedepisode, die zunächst, im 3. Satz der Ersten Symphonie, aus einer Strophe eines Mahler-Liedes besteht, dann, in der Posthornepisode der Dritten Symphonie, aus Liedformeln zusammengesetzt ist und schließlich, in der Hornepisode des Scherzos der Fünften Symphonie, nicht mehr auf konkrete Lieder sich bezieht, sondern

abstrakte liedhafte Konstitution hat. Die vom Lied selbst weitgehend abstrahierte Liedepisode ist noch bis in die späten Symphonien hinein nachzuweisen.

3. Das letzte Kapitel beschreibt die Voraussetzungen für das Entstehen von Liedanklängen und Liedzitataten — nämlich den gemeinsamen Charakter oder gemeinsames motivisches Material von Lied und Symphoniesatz — und versucht, soweit möglich und sinnvoll, den Anklang vom Zitat zu unterscheiden. Auffällig ist, wie schon oft bemerkt wurde, die Häufigkeit von Anklängen und Zitaten aus den Kindertotenliedern Mahlers in seinen späten Symphonien. Im letzten Satz der Neunten geht die Bedeutung dieser Zitate jedoch weit über das bisher erkannte Ausmaß hinaus.

Ein Anhang ergänzt die Arbeit um einige Bemerkungen zu den verschiedenen Fassungen der *Lieder eines fahrenden Gesellen* und der Ersten Symphonie.

Die Dissertation erscheint als Band I der Reihe „Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten“, herausgegeben von Carl Dahlhaus und Rudolf Stephan, im Musikverlag Emil Katzbichler, Giebing bei Prien.

*Im Jahre 1970 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen**

Druckzwang für Dissertationen besteht zur Zeit an den Universitäten Basel, Berlin Freie Universität, Bochum, Bonn, Erlangen, Frankfurt a. M., Freiburg i. Br., Göttingen, Hamburg, Heidelberg, Kiel, Köln, Mainz, Marburg, München, Münster, Saarbrücken, Tübingen, Würzburg, Zürich.

Basel. Max Haas: Byzantinische und slavische Notationen. — Tilman Seebass: Musik und Musikinstrumente in der Tonarillustration. Organologische, stilistische und ikonographische Studie anhand der Handschrift Paris fonds latin 1118.

Berlin. Freie Universität. Christian Ahrens: Instrumentale Musikstile an der ost-türkischen Schwarzmeerküste. Eine vergleichende Untersuchung der Spielpraxis von davul-zurna, kemençe und tulum. — Adelheid Geck: Das Volksliedmaterial Leoš Janáček's. Analysen der Strukturen unter Einbeziehung von Janáček's Randbemerkungen und Volksliedstudien. — Monika Klein-Tibbe: Über die Verwendung von Liedern und Liedelementen in den instrumentalen Symphoniesätzen Gustav Mahlers. — Claus Raab: Trommelmusik der Hausa in Nord-West-Nigeria. — Wilhelm Schlemm: Zur Problematik der künstlerischen Gestaltung bei der elektroakustischen Übertragung von Musik. — Christian Schmidt: Verfahren der motivisch-thematischen Vermittlung in der Musik von Johannes Brahms dargestellt an der Klarinettensonate *f*-moll op. 120, 1. — Wiegand Stief: Strukturelemente der hessischen Volkslieder.

Bonn. Marianne Bröcker: Die Drehleier. Ihr Bau und ihre Geschichte.

Erlangen. Horst Atteln: Das Verhältnis Musik-Mathematik bei Johannes Kepler. — Günter Weiß: Die frühe Schaffensentwicklung Béla Bartóks im Lichte westlicher und östlicher Traditionen. — Hermann Rohrer: Musikalische Stilanalyse auf der Grundlage eines Modelles für Lernprozesse.

Frankfurt a. M. Hans-Jürgen Feurich: Studien zur Entwicklung des deutschen mehrstimmigen Liedes im 15. Jahrhundert. — Marianne Reisinger: Die Sinfonien Ernst Eichners.

* Die Hochschulen der DDR melden ihre Dissertationen nur noch den entsprechenden eigenen Publikationsorganen.