

DISSERTATIONEN

Klaus - Ernst Behne : Der Einfluß des Tempos auf die Beurteilung von Musik. Diss. phil. Hamburg 1971.

Im Rahmen einer umfangreicheren Untersuchung wurden 16 Musikbeispiele (stilistisch der Zeit um 1800 entsprechend) in drei bis sieben verschiedenen Tempoverversionen von jeweils 30 musikalisch vorgebildeten Hörern anhand des Polaritätsprofils beurteilt. Dabei wurde davon ausgegangen, daß eine Tempoveränderung im allgemeinen sowohl eine Veränderung der Geschwindigkeit als auch der Spielweise impliziert. Eine „mechanische“ Tempoveränderung, bei der nur die Geschwindigkeit mit elektromechanischen Hilfsmitteln verändert wird, führte zu größeren Urteilsabweichungen als eine „gespielte“ Tempoveränderung. Hieraus ergibt sich, daß die Spielweise in unterschiedlichem Maße an eine bestimmte Geschwindigkeit gebunden sein kann. Ist bei der mechanischen Tempoveränderung das Gleichgewicht zwischen Spielweise und -geschwindigkeit gestört, ergeben sich Veränderungen der affektiven und ästhetischen Qualitäten, die nicht mehr ausschließlich durch die Geschwindigkeitsänderung zu erklären sind. Die Beurteilung von Geschwindigkeitsabweichungen um den Faktor 1,2 durch unvoreingenommene Hörer führte zu weitgehender Urteils Konstanz. Bei tempobewußter Einstellung der Hörer und größeren, gespielten Tempoabweichungen wird der Tempoeindruck (langsam-schnell) zu 90 Prozent durch die melodische Informationsdichte (Anzahl der melodietragenden Töne pro Sekunde) determiniert. Die harmonische Informationsdichte, die durch die Tempokonzeption des Komponisten mitbestimmt wird, beeinflusst den affektiven Ausdruck (heiter-ernst), soweit dieser nicht durch den Tempoeindruck bestimmt wird. Auf den Skalen für die ästhetische Bewertung wurde das gespielte Tempo im mittleren Bereich, das konzipierte Tempo in den extremen Bereichen positiver eingestuft. Eine besondere Fähigkeit des Hörers, zwischen langsam und schnell konzipierten Stücken zu unterscheiden, bestand nicht. Die Beurteilung der Angemessenheit des Tempos orientierte sich vielmehr an einem mittleren Betrag melodischer und harmonischer Informationsdichte. Die Toleranzbreite für die subjektive Angemessenheit des Tempos kann erstaunlich groß sein, in einem Fall von MM 96 bis MM 152, und wächst mit schneller konzipierten Tempi und einer Vereinfachung der harmonischen Struktur. Der musikalische Ausdruck konnte, durch eine entsprechende Veränderung des Tempos, bis in sein Gegenteil verkehrt werden, ohne daß der Hörer den Eindruck des „Künstlichen“ oder „Unnatürlichen“ hatte. Die Existenz eines allein „richtigen“ Tempos für ein bestimmtes Musikwerk muß nach den vorliegenden Ergebnissen als Ausnahmefall betrachtet werden.

Die Arbeit erscheint als Band 7 der Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz.

Hermann Richard Busch : Leonhard Eulers Beitrag zur Musikgeschichte. Diss. phil. Köln 1970.

Der Mathematiker Leonhard Euler hat sich in verschiedenen Perioden seines Schaffens mit der Zahlengrundlage der Musik auseinandergesetzt: *Dissertatio physica de sono* (1727), *Novum tentamen* (1739), *Lettres à une princesse d'Allemagne* (1760), *Conjecture sur la raison de quelques dissonances* (1760), *Du véritable caractère de la musique moderne* (1764) und *De harmoniae veris principiis* (1773). Die vorliegende Arbeit untersucht die Eulerschen Gedankengänge in ihren Beziehungen zur Theorieggeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts und in ihrer Entwicklung. Dazu war es neben der Übersetzung dieser Traktate notwendig, mehrere voneinander ziemlich unabhängige Ansätze zu vergleichen, nur angedeutete Methoden zur Quantifizierung musikalischer Gebilde auszubauen und zahlreiche gar nicht oder nur skizzenhaft bewiesene Folgerungen zu überprüfen.

Die entscheidenden Denkanstöße erhält Euler aus der Diskussion des Temperaturproblems. Den Verfechtern der reinen Temperatur, den „Pythagoreern“, stehen die „Aristoxener“ gegenüber, die das Gehör obersten Richter sein lassen wollen. Die Antinomie beider Parteien hält Euler zugleich mit dem Dissonanzproblem für lösbar durch mathematische Methoden, deren Anwendbarkeit für ihn durch die Leibniz-Wolffsche Schulphilosophie verbürgt ist.

Im *Tentamen*, das mehr als die Hälfte der gesamten Musikschriften ausmacht, gibt er eine zahlentheoretische Funktion an zur Abstufung von Klängen und Klangfolgen nach ihrem „*gradus suavitatis*“. Mathematisch gesehen entspricht diese Funktion bestimmten Überlegungen aus gleichzeitigen zahlentheoretischen Arbeiten. Musikalische Gebilde charakterisiert sie nach ihrer strukturellen „Kompliziertheit“, indem sie von Primfaktordarstellungen natürlicher Zahlen ausgeht. Dabei entsprechen die kleinsten Gradänderungen den Oktavierungen. Dissonanzen unterscheiden sich nur dem Grade nach, aber nicht prinzipiell von Konsonanzen. Die hierauf gestützte Theorie erscheint in ihrer Anwendung auf Klang sukzessionen recht plausibel; größere Schwierigkeiten bereiten simultane Klänge, was die Kritiker seit Mattheson bis heute immer wieder hervorgehoben haben. Nun ist es zwar möglich, die Eulersche Theorie durch Einbeziehung von Obertönen und — ihm selbst noch nicht bekannten — Kombinationstönen den Gegebenheiten der Praxis anzupassen. Das käme aber nicht mit der Eulerschen Grundabsicht überein. Er versteht den Hörvorgang nicht im naiv realistischen Sinne, sondern berachtet die Zuordnung musikalischer Gebilde zu jeweils optimalen Zahlenkomplexen als Leistung eines beziehenden Bewußtseins. Dieser von den Zeitgenossen und auch später meist mißverständene Gedanke wird von 1760 an kräftiger betont unter der Bezeichnung „Substitutionspraxis“. Das musikalische Bewußtsein registriert geringfügige Frequenzunterschiede jedenfalls dann nicht, wenn dadurch die Zahlenbeziehungen des gesamten Tongebildes „einfacher“ werden. Mit dieser Erkenntnis liefert Euler bereits im voraus eine Deutung für eine Reihe harmonischer Phänomene wie „enharmonische Verwechslungen“, „Auffassungsdissonanz“, „Siebenerklänge“, „Funktionsumdeutungen“ usw., für die in späteren Zeiten mathematische Erklärungen gar nicht erst versucht worden sind. Es ist hier nebenbei zu erwähnen, daß dieses vorausschauende Moment auch die mathematische Seite der Eulerschen Musikschriften betrifft, d. h. wesentlichen musikalischen Gebilden entsprechen gewisse algebraische Strukturen, z. B. Boolesche Verbände. Dadurch wurde es dem Verfasser leicht, die typischen Eulerschen Gedankengänge in moderner mathematischer Notation z. B. durch Hassediagramme anschaulich wiederzugeben.

Die Anwendung quantitativer Methoden in Werkanalyse und Tonpsychologie ist längst nicht mehr neu. Ihre Anwendung in einem nicht bloß messenden, sondern Strukturen als solche aufzeigenden Sinne ist freilich von Euler nur angedeutet und seitdem nicht in größerem Umfang versucht worden. Der Verfasser gelangt zu dem Ergebnis, daß Eulers mathematische Methodik zur Analyse musikalischer Kunstwerke im Prinzip geeignet ist und schon deswegen erprobt und ausgebaut werden sollte, weil rein statistische Methoden den Wesenskern musikalischer Strukturen durchaus verfehlen können.

Die Dissertation erscheint als Band 58 der „Kölner Beiträge zur Musikforschung“.

Hans-Josef Irmen: Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus. Diss. phil. Köln 1969.

Die vorliegende Arbeit versucht, Rheinberger als Kirchenmusiker und -komponist in die Geschichte der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts einzuordnen. Sie geht von neuen biographischen Fakten aus, verfolgt die Entwicklung der Kirchenmusik an den zentralen Münchner Hofkirchen anhand umfangreicher Quellen und reiht Rheinbergers Wirken und Werk in diesen Zusammenhang ein. Dabei überschreitet die Darstellung die lokale Perspektive, betrachtet die Auseinandersetzung der Münchner Tradition mit dem Cäcilianismus in

Regensburg und breitet auf diese Weise das ganze Panorama der kirchenmusikalischen Reformbestrebungen Süddeutschlands im 19. Jahrhundert aus.

Nach dem Befund der biographischen Untersuchung, daß nämlich Rheinberger die Münchner Lokaltradition und, durch J. J. Maier vermittelt, die Leipziger Bachschule aufnahm, wird die Münchner Kirchenmusik bis zu den Initiativen einer kirchenmusikalischen Regeneration im 18. Jahrhundert zurückverfolgt und die Enzyklika Papst Benedikt XIV. *Annus qui*, zusammen mit dem im gleichen Jahr 1749 sich konstituierenden Münchner Cäcilienbündnis als Ausgangspunkt für die Reformen des 19. Jahrhunderts fixiert. In diesem Zusammenhang erhellen sich dann die Bedeutung der Deutschlandreise Papst Pius X. (1782) und die Bemühungen Abbé Voglers um eine Erneuerung der Kirchenmusik. Indem die Perspektiven der kirchenmusikalischen Restauration an den Münchner Hofkirchen St. Michael, St. Kajetan und Allerheiligen dargelegt werden, tut sich zugleich kund, daß die Münchner Reformer zu Beginn des 19. Jahrhunderts auf die seit Orlandos Zeiten bestehenden Traditionen des Gregorianischen Seminars zurückgreifen konnten und allein ihren Fortbestand im 19. Jahrhundert sicherten. Die stilistische Untersuchung der geistlichen Vokalmusik Josef Rheinbergers erweist sodann, daß sich Rheinbergers *musica sacra* nahtlos in diesen Zusammenhang einfügt und die Münchner Tradition der Vogler, Ett, Aiblinger, Stuntz und Lachner fortführt, jedoch die Kirchenmusik der bayerischen Metropole satztechnischen Errungenschaften und musikästhetischen Anschauungen der Zeit unterwirft.

Fortführung einer kirchenmusikalischen Tradition seit Orlandos Zeiten und ihr Anschluß an die kompositorischen Erfordernisse der Gegenwart waren allerdings Vorstellungen, mit denen Rheinberger im direkten Gegensatz zu den Ideen der Regensburger Cäcilianer stand, die sich beim Aufweis der Münchner Tradition als epigonales historisches Phänomen entpuppen, da Schafhäütl in München bereits 1834 präzise die späteren cäcilianischen Postulate verfocht, sich aber schließlich einem dialektischen Entwicklungsbegriff von Kirchenmusik zuwandte. Angesichts eines in München bereits überwundenen kirchenmusikalischen Reformschemas mußte die Konfrontation des führenden Vertreters der Münchner Kirchenmusik mit den Verfechtern des Regensburger Cäcilianismus zu eklatanten Spannungen führen. Bezeichnet die Imitation eines vorgegebenen Musters, die einseitige Repristinatio des Palestrinastils, bloße Stilkopie also die cäcilianische Position, so verstand dagegen Rheinberger seine an J. S. Bach ausgerichtete Kontrapunktschule als Initiation in grundsätzliche musikalische Gesetzmäßigkeiten, deren Verständnis und Handhabe die persönliche Ausdrucksfähigkeit des Komponisten erst freisetzt. Ergebnis dieser diametralen Tendenzen war Nivellement auf Seiten der Cäcilianer und Individuation im Gefolge der pädagogischen Bemühungen Josef Rheinbergers.

Zusammenfassend läßt sich Rheinbergers Standpunkt zu den kirchenmusikalischen Reformbestrebungen seiner Zeit, wie er aus seinen Kirchenmusik-Programmen, seinen Kompositionen und schriftlichen Äußerungen hervorgeht, durch folgende Charakteristika kennzeichnen:

1. Entstehen für die Gesamtheit des musikhistorisch tradierten als jeweiliger künstlerischer Ausdruck einer Zeit.
2. Aufnehmen und kontinuierliches Fortführen der kirchenmusikalischen Traditionen im Anschluß an die lokale Münchner Entwicklung.
3. Anerkennen der zeitgenössischen Kirchenmusik als einzig adäquate Form, dem Empfinden und den Anschauungen einer Zeit mit den Kunstmitteln dieser Zeit Ausdruck zu verleihen.

Dieses Resümee apostrophiert Rheinberger als Antipoden des Cäcilianismus.

Die Arbeit ist 1970 im Forschungsunternehmen der Fritz Thyssen Stiftung als Band 22 der Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts im Gustav Bosse Verlag, Regensburg, erschienen.

Hubert Kupper: Statistische Untersuchungen zur Modusstruktur der Gregorianik. Diss. phil. Köln 1970.

Über zwei Jahrhunderte, vom 8. bis zum 10. Jahrhundert, erstreckte sich die Suche nach einer eindeutigen Formulierung der Regeln für die einzelnen Modi der Gregorianik. Das hat zur Folge, daß in den verschiedenen Überlieferungen die einzelnen Chormelodien teilweise unterschiedlichen Modi zugeordnet sind. Daß man keine eindeutige Definition der modalen Charakteristika aufgrund der einzelnen Melodien erhält, liegt andererseits aber auch an später vorgenommenen Modifikationen bestimmter Melodien.

In dieser Arbeit sollen mit mathematisch-statistischen Verfahren folgende Fragen beantwortet werden: Welche melodischen Formen sind charakteristisch für einen Modus? Gibt es für die einzelnen Modi markante Initial- und Finalformen? Welche Merkmale können einen Modus charakterisieren? Sind die Melodien entsprechend den Regeln der alten Theoretiker den acht Modi zugeordnet?

Zur Untersuchung werden die Introitus-, Gradual-, Alleluja-, Traktus-, Offertoriums- und Communiogesänge dem Graduale Romanum entnommen. Zunächst werden die vorkommenden Formen ausgezählt und daraus Schlüsse auf die Unterschiede zwischen den einzelnen Modi gezogen. Es zeigt sich: Das Auftreten von einzelnen Tonhäufigkeiten oder Formenhäufigkeiten allein kann keine verbindlichen Aussagen über Modus und Melodien treffen. Erst das gesamte Einbeziehen aller Merkmale, nämlich Häufigkeiten aller Töne, Final- und Initialformen, gleichzeitig ergibt eine Trennung der einzelnen Modi. Dazu wird die Diskriminanzanalyse, ein Verfahren der mathematischen Statistik, eingesetzt. Es ergibt sich: Wesentliche Unterscheidungsmerkmale für die Modi sind die relativen Häufigkeiten der Töne in den einzelnen Melodien. In Tabellen werden alle untersuchten Melodien aufgeführt; ihnen ist zu entnehmen, mit welcher Wahrscheinlichkeit sie welchem Modus zugeordnet werden können. Aus diesen Aufstellungen erkennt man diejenigen Melodien, die man näher auf ihre Tradition hin untersuchen müßte, weil sich in ihnen nicht die originale Zuordnung bestätigt. Für die Untersuchungen wurde ein Computer eingesetzt. FORTRAN-Programme führen die numerischen Auswertungen aus; dazu wurden alle Melodien des Graduale Romanum codiert und auf Lochkarten abgelocht.

Die Arbeit ist als Band 56 der „Kölner Beiträge zur Musikforschung“ im Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1970 erschienen.

Hans Niederau: Musik im Lehrerseminar zu Moers — Ein Beitrag zur Lehrerbildung im 19. Jahrhundert. Diss. phil. Köln 1970.

Das Lehrerseminar in Moers wurde 1820 gegründet und bestand bis zum Jahre 1925. Seine kulturelle Bedeutung erlangte diese Lehrerbildungsanstalt durch seinen Gründer, den Pädagogen Adolph Diesterweg und seinen ersten Seminarmusiklehrer, den Volksliedsammler Christian Ludwig Erk. In den mehr als hundert Jahren des Bestehens wurde im Musikunterricht der Wechsel und Wandel von Methoden und Unterrichtsstoffen sichtbar. Erziehungsfunktion und musikalische Fertigkeitsvermittlung bildeten die beiden Pole in der Arbeit der Musiklehrer, wobei zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Musik stärker als Erziehungsmittel eingesetzt wurde.

Die vorliegende Arbeit versucht, die geistigen und pädagogischen Voraussetzungen bei der Gründung so vieler Seminare zwischen 1815 und 1830 aufzuzeigen. Es konnte am Beispiel des Seminars in Moers — stellvertretend für die anderen rheinischen und preußischen Anstalten — dem Anlaß und der Ortswahl der Gründung nachgegangen und die Alltagsarbeit der Seminarmusiklehrer, ihre Wirkung auf den beruflichen Fortgang der Absolventen und die Ausstrahlung auf das allgemeine kulturelle und musikalische Leben in Kirche und Ortsgemeinde erhellt werden. Im Anfang des 19. Jahrhunderts bestimmten die Gedanken Pesta-

lozzis die schulische Arbeit in allen Bereichen — auch in der Musik. Erst mit dem Verlust des Stellenwertes der Musik im Fächerkanon verschoben sich die Gewichte der ursprünglichen Teildisziplinen, die jeder Zögling als angehender Volksschullehrer zu absolvieren hatte. Zum Teil versuchte die Behörde durch ihre Erlasse (1854, 1872 und 1901) die enge Verbindung zwischen Kirche und Schule, die durch Jahrhunderte bestanden hatte und nun immer lockerer wurde, im Schulfach Musik erneut fester zu binden. Aber die Verquickung des Lehreramtes mit dem des Organisten, Küsters, Vorsängers und Chorleiters mußte gegen Ende des 19. Jahrhunderts auch in den kleineren Gemeinden des Niederrheins fallengelassen werden, weil sich der Lehrerstand freier entwickelte, die Musik ihre dienende Funktion verlor und in den Lehrerseminaren die dafür erforderliche Ausbildung nicht mehr geleistet werden konnte.

Ein neues Betätigungsfeld eröffnete sich den Lehrern in der Leitung von Männergesangsvereinen. Anhand des Aktenmaterials konnte gerade auf diesem Sektor der große Einfluß des Lehrerseminars in Moers und seiner Seminarmusiklehrer nachgewiesen werden. Als herausragender Männerchorleiter und Herausgeber von vielen Männerchorheften galt weit über Moers und den Niederrhein hinaus der Lehrer Wilhelm Greef. Aber auch zahlreiche andere Lehrer gaben dem musikalischen Leben am Niederrhein Impulse, so daß die Auflösung des Seminars besonders schmerzlich empfunden wurde, zumal der erste Weltkrieg die an allen Orten begonnene musikalische Arbeit zunichte gemacht hatte.

Die Arbeit ist als Band 86 der „Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte“ erschienen.

Antonius Sommer: Die Komplikationen des musikalischen Rhythmus in den Bühnenwerken Richard Wagners. Diss. phil. Saarbrücken 1969.

Die Arbeit beschäftigt sich mit einem bisher wenig erforschten Teilgebiet des musikalischen Rhythmus, der rhythmischen Komplikation. Die Bühnenwerke Richard Wagners haben sich dazu als besonders geeignete Grundlage erwiesen. Die rhythmischen Komplikationen werden weitgehend in ihrem Zusammenhang mit dem Werk Wagners gesehen. Außer einem Beitrag zur Rhythmus-Forschung leistet die vorliegende Untersuchung gleichzeitig einen Beitrag zur Wagner-Forschung.

Methodisch beginnen die Untersuchungen nicht am Werk Wagners, sondern mit den rhythmischen Komplikationen, wobei vom Einfacheren zum Komplizierteren fortgeschritten wird. Vom System der rhythmischen Komplikationen her bestimmt sich also der Aufbau der Arbeit. Überlegungen grundsätzlicher Art zu Fragen des Rhythmus mußten öfter des Zusammenhangs wegen mit hineingenommen werden.

Musikalisch-rhythmische Komplikationen können entweder unter dem Gesichtspunkt des zeitlichen Nacheinander oder unter dem des zeitlichen Miteinander gesehen werden. Dementsprechend ist die Arbeit in zwei große Teile gegliedert. Im ersten Teil — Komplikationen im Nacheinander — werden größerer Klarheit wegen Beispiele aus dem Verband der übrigen, gleichzeitig erklingenden Stimmen herausgelöst und so weit als möglich für sich betrachtet. Die drei Kapitel dieses Teiles ergeben sich aus den verschiedenen Größenordnungen, in denen sich Rhythmus abspielt: die Zählzeit mit ihren Unterteilungen, die Zählzeit in Verbindung mit anderen Zählzeiten (Zusammenziehungen und Überbindungen), Takt und Taktordnung. Die beiden ersten Kapitel beleuchten zugleich zwei Grundarten rhythmischen Gestaltens: Unterteilung und Zusammenziehung, die in besonderem Maße eine Rolle bei der Bildung von Komplikationen spielen.

Der erste Teil setzt sich u. a. mit Schwierigkeiten auseinander, die z. B. aus der inneren Struktur des Rhythmus und seiner Prägnanz für die Empfindung und Ausführung entstehen. Die verschiedensten Arten von Triolen, Synkopen und Hemiolen, ihre Aneinanderreihung zu Ketten und besonders ihre vielfältigen Vermischungen und Abwandlungen werden an vielen Beispielen gezeigt, die z. T. Anlaß zur Analyse und Interpretation größerer und

wichtiger Stellen des Wagnerschen Werkes sind. (Der Druck der Arbeit enthält ein entsprechendes Register.) Außerdem wird der Taktinhalt im Verhältnis zur vorgezeichneten Taktart untersucht, Komplikationen, die sich aus unregelmäßig gegliederten Takten ergeben; auch der 5/4-Takt als „unregelmäßige“ Taktart ist Teil der Untersuchung mit Analyse und Interpretation der entsprechenden Stellen aus *Tristan und Isolde* und *Meistersinger*. Im Bereich der Taktordnung wird die Problematik, nur soweit sie den Begriff der rhythmischen Komplikation berührt, aufgezeigt, da diese Problematik in das Gebiet der Form bzw. des Tempos hinüberleitet, von der eigentlichen rhythmischen Komplikation aber wegführt.

Im zweiten Teil — Komplikationen im Miteinander — geht es um Komplikationen, die im zeitlichen Miteinander verschiedener Stimmen auftreten. Dabei sind dieselben rhythmischen Grundeinheiten (wie Zählzeit und Takt) wirksam und maßgebend wie bei den Komplikationen im Nacheinander. Das erste Kapitel des zweiten Teiles befaßt sich mit rhythmischen Konflikten zwischen verschiedenen Stimmen (Konflikte der Zählzeitunterteilungen, der Zählzeiten selbst und ihrer Akzentordnungen). Im zweiten Kapitel werden unter dem Titel *Komplexe Bildungen* Komplikationen einfacherer Art, die bis dahin behandelt wurden, einschließlich der Konflikte, absichtlich in den rhythmisch mehr- bzw. viestimmigen Gesamtvorgang der Wagnerschen Orchesterpolyphonie eingebettet gesehen bis hin zu Beispielen, in denen so viele Faktoren zusammenwirken, daß der rhythmische Gesamtvorgang selbst als Komplikation erscheint, z. B. in der Darstellung des Sturmes am Walkürefelsen oder bei der Darstellung des Feuers im sogenannten „Feuerzauber“. Solche Stellen sind durch gehäufte Schwierigkeiten in den Einzelstimmen, durch Konflikte und durch große Besetzung und viele Stimmen, von denen alle irgendwie an der Komplikation des Gesamtgeschehens beteiligt sind, gekennzeichnet, wobei im rhythmischen Gesamtaufbau solcher Stellen begrifflich zwischen komplex und kompliziert unterschieden werden muß.

Das zusammenfassende Schlußkapitel will die wichtigsten Voraussetzungen und Bedingungen andeuten, die für Entwicklung und Verständnis der Komplikationen, wie wir sie bei Wagner finden, von Bedeutung sind.

Die Arbeit ist 1971 als Band 10 der „Schriften zur Musik“ im Verlag E. Katzbichler, Giebing über Prien am Chiemsee, erschienen.

Gregor Vedder: Der Orgelbau in den Kreisen Iserlohn und Unna vor 1800. Ein Beitrag zur Geschichte des westfälischen Orgelbaues. Diss. phil. Köln 1969.

Die Arbeit umfaßt im wesentlichen drei Teile. Teil I gibt eine Darstellung über die archivalischen Quellen und den historischen Nachweis von Orgeln in den Kreisen Iserlohn und Unna. Die Dokumentation zählt 31 Stadt- und Landgemeinden oder Klöster mit 41 Orgeln. In fünf Werken sind Pfeifenreihen festgestellt und gemessen, die in die Zeit vor 1800, z. T. in die Entstehungszeit, zurückreichen. Um eine breite Basis für die Methode der Mensurierung zu erhalten, wurden auch die außerhalb der Kreise gebauten und teilweise noch erhaltenen Werke der Orgelbauer in den Untersuchungsbereich einbezogen und die ursprünglichen Pfeifen gemessen.

Leben und Werk der Orgelbauer bilden den zweiten Teil der Untersuchungen. Die Tatsache, daß fast alle westfälischen Orgelbauer von Rang — die Alberti, Bader, Heilmann, Klein-Nohl, Patroklos Möller, Peter Heinrich Varenholz u. a. — oft mehrere Generationen hindurch in diesen beiden Kreisen gewohnt und gearbeitet haben, läßt die Bedeutung dieses Gebietes für den westfälischen Orgelbau klar erkennen. Der Darstellung der berühmten Orgelbauerfamilie Bader ist besonders breiter Raum gelassen. Diese Familie hat dem westfälischen Orgelbau vom Beginn des 17. bis zur Wende zum 19. Jahrhundert Gesicht und Ansehen gegeben. Ihr Arbeitsgebiet war in etwa durch die Städte Unna — Antwerpen — Leeu-

warden — Hildesheim abgesteckt. — Außerwestfälische Orgelbauer sind im 17. und 18. Jahrhundert in den Kirchen der Gemeinden selten anzutreffen. Um so freudiger überrascht es, daß die von nichtwestfälischen Orgelbauern in der kath. Pfarrkirche zu Menden (Balthasar und Nikolaus König, Köln 1756) und der kath. Pfarrkirche zu Hemer (Jakob John, Einbeck 1700) gebauten Instrumente die Orgelbaukunst im Iserlohn-Unnaer-Raum bereichern. Der Grund ist darin zu sehen, daß Menden als nordwestliche Grenzstadt des Herzogtums Westfalen kirchlich und politisch zu Köln gehörte, die Orgel in Hemer ein Geschenk des Fürstbischofs Jobst Edmund von Hildesheim war. —

Der Schwerpunkt der Untersuchungen liegt im III. Teil. Hier werden die Bauprinzipien der Orgelbauer erforscht. Als charakteristisches Merkmal der Baders und somit des westfälischen Orgelbaus erweist sich das zähe Festhalten an niederländischen Einrichtungen. Es betrifft:

1. den speziellen Klangaufbau
2. die Methode der Berechnung der Pfeifenmensur
3. den Bau der Springlade
4. den Bau positivartiger Instrumente als Orgeln für kleinere Gemeinden.

Diese Eigenart als Grundlage der Entwicklung eines westfälischen Orgelbaustils wurde von den Nachfolgern der Baders konsequent weitergeführt. Neben den stilgestaltenden Merkmalen aus den Niederlanden widerfuhr dem westfälischen Orgelbau durch die Berührung mit den Werken der Orgelbauerfamilie Scherer eine fruchtbare Begegnung. Auswirkungen zeigen sich vereinzelt beim Umbau der Paderborner Domorgel und dem Bau der Hl.-Kreuz-Kirche in Hildesheim u. a. in der Übernahme einzelner Register der norddeutschen Schule; geschlossen treten die Ergebnisse dieser Begegnung in der 1665 erstellten Orgel in der St. Andreaskirche in Hildesheim auf. Hier bringt Hans Henrich Bader schon 20 Jahre vor dem großen norddeutschen Orgelbauer Arp Schnitger den vollständigen Ausbau des Eng- und Weitchores. — Peter Heinrich Varenholz ist das verbindende Glied zwischen den Bader und dem letzten großen Repräsentanten der barocken Orgelbaukunst in Westfalen, Patroklos Möller. In der Disposition schließt sich dieser der im 17. Jahrhundert in Westfalen ausgeübten Praxis an. Der lückenlose Ausbau des Eng- und Weitchores, der Anteil des Rohrwerkes mit etwa 20 % der Stimmen und der Bau der Springlade weisen auf den zutiefst der westfälischen Tradition verhafteten Meister hin. Dennoch finden sich in seinen Dispositionen Anzeichen, deren Parallelen sich im rheinischen Orgelbau finden. Er hält nicht mehr die straffe Ordnung der Chöre aufrecht, sondern bringt die Obertonreihe in eine bestimmte Ordnung zur Prinzipalreihe. Es ist das Klangbild, das die neue Zeit ankündigt.

In der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts entfernt sich die Eigenart der westfälischen Orgelauffassung immer weiter von der anderer Landschaften. Sie erstarrte und verkrustete in der Tradition.

Die Arbeit ist als Band 85 der „Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte“ erschienen.

G ü n t e r W e i ß : Die frühe Schaffensentwicklung Béla Bartóks im Lichte westlicher und östlicher Traditionen. Diss. phil. Erlangen—Nürnberg 1970.

Bei wissenschaftlichen Untersuchungen über die frühe Schaffensentwicklung eines Komponisten treten im allgemeinen drei Gesichtspunkte in den Vordergrund: die unmittelbaren traditionellen Anknüpfungspunkte, der eigentliche individuelle Entwicklungsprozeß in dem betreffenden Zeitabschnitt, dazu all jene Schaffensmerkmale des späteren Meisters, die sich in der frühen Periode bereits ansatzweise abzeichnen und die über ihre Bedeutung als rein stilistische Kriterien hinaus auch als charakterologisch bedingte Verhaltensweisen in der Gestaltung des musikalischen Mediums verstanden werden müssen. Wirft zwar bereits die frühe selektive Haltung gegenüber dem Traditionsangebot ein bezeichnendes Licht auf die sich entwickelnde Künstlerpersönlichkeit, so kann doch erst ein Vergleich zwischen frühem

und späterem Schaffen einerseits und den in Betracht kommenden musikalischen, künstlerischen und geistigen Traditionen andererseits den erforderlichen Rahmen für alle einschlägigen Untersuchungen abstecken.

Bei kaum einem anderen Komponisten der neueren Zeit ist die Frage der Traditionsbezogenheit von so weitreichender Bedeutung wie gerade bei Bartók. Denn in sein Gesamt-schaffen gehen — in einer unvergleichlichen persönlichen Synthese — stilistische Elemente und geistige Einstellungen aus mehreren Traditionsräumen ein: aus dem westlichen, als dessen Kristallisationspunkt sich die klassisch-romantische Epoche erweist; aus dem östlichen, innerhalb dessen selbst wiederum den subtilen Beziehungen zwischen autochthoner Bauernmusik und nationalromantischer Hungarizität nachgegangen werden muß. Schließlich können gewisse übergreifende Melodie- und Rhythmusstrukturen in ihrer wechselnden künstlerischen Sinngebung ebenso wenig außer acht gelassen werden wie geschichtliche und kulturhistorische Zusammenhänge, die der Erhellung musikalischer Ost-West-Beziehungen dienen.

Innerhalb der Strukturkategorien von Rhythmus und Bewegung, Melodik, Form, Tonalität werden in den beiden ersten Hauptteilen (westl. und östl. Tradition) einzelne Stilkreise herausgearbeitet, an die Bartóks frühes Schaffen unmittelbar anknüpft. Die Gliederung des dritten Hauptteils erwächst aus den verfügbaren Kompositionen Bartóks, die sich dank der freundlicherweise gewährten Einsichtnahme in unveröffentlichte Handschriften des Bartók-Archivs in Budapest bis zu den ersten Klavierstücken des Neunjährigen zurückverfolgen lassen. So kann der Entwicklungsweg lückenlos dargestellt werden, den Bartók unter dem Einfluß der Provinz beginnt und der ihn über die ersten Beethoven-, Brahms- und Schumann-Erfahrungen der Preßburger Lehrjahre und das leidenschaftliche Ringen um eine neue nationale Kunstmusik in der chauvinistischen Atmosphäre Budapests um die Jahrhundertwende bis hin zu jenem tiefgreifenden Erlebnis des altungarischen Bauernmusikerbes führt, das sein künftiges Schaffen so entscheidend mitbestimmen sollte und dessen erste bedeutsamen künstlerischen Konsequenzen in der Klaviermusik, dem posthumen Violinkonzert und dem Streichquartett (op. 7) der Jahre 1907/1908 erkennbar sind.

Im Schlußkapitel kann rückblickend das stete Weiterwirken wichtiger Ergebnisse der Tradition sichtbar gemacht werden (hier auszugsweise): die konfliktrhythmischen Erscheinungsformen aus dem Walzer-Scherzo-Stilkreis in syntheseartiger Durchdringung seitens der partikularisierenden Motivrhythmik als genuin ungarischem Element; die in chromatisch verstärkter Ausweichbewegung sich manifestierende melodische Engspurigigkeit als Ausdrucksmittel aus dem Liszt'schen Erbe; die ebenfalls auf den deutsch-ungarischen Meister zurückgehende Häufung von Melodielinien auf der Grundlage der Distanzskala Ganzton-Halbton; die Neigung zu steter Themenumgestaltung, deren traditionelle Quellen von volksmusikalischer Maqam-Bildung über die Variationstechnik des 19. Jahrhunderts bis zu konstruktiven, an Beethovens letzten Streichquartetten orientierten und charakterologisch-atmosphärischen, auf Liszt und Richard Strauss zurückführbaren Erscheinungsweisen reichen. Die besondere Bedeutung Liszts für Bartók wird schließlich noch deutlich in der tonaldispositiven Ausweitung auf Tritonusbeziehungen und die Symmetrie der architektonischen Brückenform in der Werkplanung.