

DISSERTATIONEN

Ernst-Ludwig Berz: Die Notendrucker und ihre Verleger in Frankfurt am Main von den Anfängen bis etwa 1630. — Eine bibliographische und drucktechnische Studie zur Musikpublikation. Diss. phil. Frankfurt a. M. 1967.

In vorliegender Untersuchung wurde — erstmals auf umfassender bibliographischer Grundlage — die Entwicklung des Notendrucks in Frankfurt am Main vom Auftreten Christian Egenolffs (1530/31) bis zum vorläufigen Zusammenbruch des wirtschaftlichen Lebens dieser Stadt als Folge der Kriegswirren (1630) dargestellt.

Ausgehend von den Firmengeschichten der 43 Offizinen und Verlagshäuser, die meist neben den Musikalienpublikationen auch über eine leistungsfähige Buchproduktion verfügten, folgt eine systematische drucktechnische Auswertung des benutzten Typenmaterials; d. h. alle in Frankfurt am Main im einfachen Volltypenverfahren hergestellten Notendrucke wurden in der von Willy Woelbing (*Der Drucker und Musikverleger Georg Rhaw*, Diss. Berlin 1922) begründeten Methode typenanalytisch vermessen und auf nur 11 Typensätze zurückgeführt, deren — häufig wechselvolle — Geschichte dann im einzelnen deutlich wurde.

Die Grundlage für dieses Typenrepertorium bildete die am Ende der Arbeit gegebene Bibliographie der in Frankfurt am Main im untersuchten Zeitraum erschienenen Notendrucke; erfaßt wurden, neben den gesichert erschienenen (heute erhaltenen oder verschollenen) auch alle mutmaßlich, fälschlich oder fingiert angezeigten Musikalien. Die 258 verzeichneten Titel wurden detailliert bibliographisch beschrieben und die Fundortnachweise — soweit vorhanden — mitgeteilt. Erstmals ausgeschieden und gesondert verzeichnet wurden 86 Titel, die in zeitgenössischen Meßkatalogen und Bücherverzeichnissen (wie Bolduanus, Clessius oder Draudius) für Frankfurt am Main genannt waren. Hierbei handelte es sich um auswärtige Drucke, die in Frankfurt am Main nur verkauft wurden; also nicht — wie die Musikforschung in zahlreichen Fällen bisher geglaubt hatte — um erschienene und heute verschollene Titel.

Trotz der Tätigkeit von Firmen wie Christian Egenolff (der erste deutsche Notendrucker, der das einfache Volltypenverfahren anwandte), Nicolaus Bassée, Sigmund Feyerabend, Georg Rab oder Johann Wolff I., blieb die Produktion von Notendruckern in Frankfurt am Main im gesamten 16. Jahrhundert weit hinter derjenigen anderer Druckorte zurück. Gewichtiger erscheint dagegen die reiche und qualitativ teilweise hervorragende protestantische Gesangbuchproduktion in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. — Erst mit dem Auftreten der Druck- und Verlagsgemeinschaft Wolfgang Richter und Nikolaus Stein (1602) kann vom Bestehen einer Notendruckerei und eines Musikalienverlages in Frankfurt am Main gesprochen werden; im Vordergrund dieser „Typographeia musica“ stand die Publikation der katholischen Vokalmusik Italiens. Darüber hinaus verdient der ausgedehnte Musikalienhandel Steins mit fremden Erzeugnissen besondere Beachtung. — Mit den einsetzenden Kriegswirren (für Frankfurt am Main erst gegen 1630) verebte auch die Musikalienproduktion dieser Stadt recht schnell, um erst eine Generation später wieder zögernd einzusetzen.

Die Arbeit wird in der Schriftenreihe der AIBM „Catalogus Musicus“ erscheinen.

Peter Darius: Die Musik in den Elementarschulen und Kirchen Düsseldorfs im 19. Jahrhundert. Diss. phil. Köln 1968.

Das Thema wird unter folgenden Fragestellungen behandelt:

1. In welchem Maße deckten sich amtliche Verordnungen und Unterrichtspraxis, und welche Gründe bestimmten es?
2. Bestanden Wechselwirkungen zwischen dem künstlerischen Niveau von Schul-, Kirchen- und Konzertmusik?

Die Untersuchung nach der ersten Fragestellung läßt verschieden starke negative Abweichungen des Unterrichts von seinen Vorschriften erkennen. Zwei durch die regionalen Verhältnisse bedingte Gründe dieser Differenz blieben während des ganzen Jahrhunderts bestehen: Die Stadt lag zu weit von den Lehrerseminaren entfernt, um unter dem unmittelbaren Einfluß der dort betriebenen Arbeit zu stehen. Sie bemühte sich weniger als umliegende mittelgroße Orte um zureichende Schulverhältnisse und erträgliche Lebensbedingungen für die Lehrer.

Dazu kamen die allgemeinen Gründe, die in den drei Perioden pädagogischer Orientierung im 19. Jahrhundert liegen: In der ersten Hälfte des Jahrhunderts gab es — bei geringem staatlichem Reglement — eine Reihe guter Methoden für den Musikunterricht, deren Anwendung jedoch in Düsseldorf nicht nachweisbar ist. Die sie begründenden pädagogischen Ideen hingegen (Pestalozzi), der ganzheitliche Geist organischer Bildung (Herder, Goethe), prägten auch die pädagogischen Prinzipien, nach denen der Organist Caspar Mündersdorf in Düsseldorf den Schul- und Kirchengesang leitete. Er spielte mit seiner Familie (Frau, Sohn, Tochter, später auch Schüler) die Orgeln aller katholischen Kirchen in der Stadt und war zur Pflege des Schulgesangs in allen katholischen Elementarschulen verpflichtet.

Diese einheitliche Arbeit blieb jedoch für die Erziehung einer musikalisch mündigen Bürgerschaft fast wirkungslos. Ohne einen Mittelbau weiterführender musikalischer Bildung zu schaffen, verpflichtete die Stadt schöpferische Musiker als Städtische Musikdirektoren (Fr. A. Burgmüller, F. Mendelssohn-Bartholdy, R. Schumann), die jedoch keine ihren Ansprüchen genügenden musikalischen Voraussetzungen vorfanden. Mendelssohns Äußerung: „Was ich vielleicht an musikalischer Fähigkeit vor einem anderen voraus hätte, das fehlt mir an Routine, an ruhigem Durcharbeiten durch Widerwärtigkeiten“, ist bezeichnend für die musikalische Situation der Zeit in Düsseldorf. An dem Bruch, der die musikalische Arbeit auf den verschiedenen Ebenen voneinander trennte, scheiterte der gesamte Aufbau.

In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts fehlte schließlich — unter Julius Tausch als Städtischem Musikdirektor — ein künstlerisch befriedigendes Konzertleben, das der durch die *Stiehlschen Regulative* ohnehin bedrängten Schul- und Kirchenmusik eine Norm hätte sein können.

Der Erfolg, den die von Julius Buths eingeleitete Pflege der Musik nach 1890 hatte — in der Schule waren die lähmenden *Regulative* längst von den freieren *Falckschen Bestimmungen* abgelöst —, zeigt in positiver Wendung, daß die Bereiche von musikalischem Grund-, Mittel- und Oberbau nur in der Kontinuität eines ausgeglichenen Niveaus auf allen Stufen bestehen können. Buths arbeitete sowohl mit dem Städtischen Orchester wie mit den Schulen zusammen (Lehrergesangverein) und schuf mit der Gründung eines Konservatoriums den musikalischen Übergang zwischen Schule und Konzertsaal. Diese Verbindung aller Bildungsebenen erwies sich als notwendige Voraussetzung für ein hohes künstlerisches Niveau des Konzertlebens, das seinerseits für die Musikerziehung eine anregende Norm setzte, die sich u. a. in den Gründungen und Leistungen zahlreicher Kirchenchöre, an denen Lehrer und Schüler beteiligt waren, auswirkte.

Die Arbeit ist als Band 77 der „Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte“ im Arno Volk Verlag, Köln 1969, erschienen.

Herbert Douteil CSSp: Studien zu Durantis „*Rationale divinatorum officiorum*“ als kirchenmusikalischer Quelle. Diss. phil. Köln 1969.

Obwohl Guillelmus Duranti, der 1296 gestorbene Bischof von Mende, wie alle anderen liturgischen Schriftsteller des Mittelalters in seinem *Rationale divinatorum officiorum* nur im Rahmen der gesamten Liturgie sich mit der Musik befaßt, erweisen sich seine Aussagen über sie als vielgestaltig und vielschichtig. Zwar zeigt sich immer wieder eine große

Abhängigkeit von literarischen Quellen, die weitgehend aus Handschriften und bereits gedruckten Werken herangezogen, tabellarisch zusammengestellt und durch ein umfangreiches Register aufgeschlüsselt werden. Doch hiermit verbindet Duranti nicht immer nahtlos Aussagen über den Usus mancher Kirchen, den er aus eigener Anschauung kennt. Hier war eine Scheidung und Klärung nicht immer möglich; oftmals konnten Widersprüche aufgedeckt werden, aber manche Aussagen mußten wegen fehlender Quellen hypothetisch bleiben.

Die von Duranti genannten Gesänge und Gebete waren sehr zahlreich und umfaßten Offizium und Meßfeier der Sonn- und Feiertage und der Heiligenfeste. Eine Lokalisierung auf bestimmte Einzelkirchen oder Kirchenprovinzen war aufgrund des kompilatorischen Charakters des Werkes nicht durchführbar.

Für die Mehrstimmigkeit im Gottesdienst sind Andeutungen vorhanden, die zwar nach ihrem literarischen Charakter Zitate aus wesentlich früheren Schriftstellern darstellen, aber dennoch mit dem Geist der neuen Zeit Durantis gefüllt sein könnten. Ein eindeutiges Zeugnis jedoch für die Mehrstimmigkeit konnte im *Rationale divinatorum officiorum* nicht gefunden werden.

Durch seine Quellen dem Alten verhaftet, weist Duranti durch seine Treue in der Erwähnung der verschiedensten Gebräuche in seine eigene Zeit, und gerade durch diese Weite wurde sein *Rationale* zum Repertorium aureum und zur Fundgrube für die Anschauungen der Liturgieerklärer über die Musik während der hohen Zeit des Mittelalters bis zur beginnenden Neuzeit.

Die Arbeit erscheint als Band 52 der „Kölner Beiträge zur Musikforschung“ im Gustav Bosse-Verlag, Regensburg.

Joseph Eckhardt: Die Violoncellschulen von J. J. F. Dotzauer, F. A. Kummer und B. Romberg. Diss. phil. Köln 1968.

Die Entstehung der ersten selbständigen Violoncellschule in Deutschland ist mit den Namen J. J. F. Dotzauers, F. A. Kummers und B. Rombergs eng verbunden. Romberg hatte in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts mit seinen spieltechnischen und kompositorischen Neuerungen eine ganze Generation von Instrumentalisten zur Entwicklung des Violoncellspiels und seiner Methodik angeregt. Den ersten Versuch, eine theoretische Zusammenfassung von diesem Aufschwung in der Geschichte des Violoncells zu geben, brachte Dotzauer zum vollen Erfolg: Sein Schulwerk wurde nicht nur in methodischer, sondern auch in musikpädagogischer Hinsicht zum Vorbild für spätere Fachliteratur.

Während jedoch Dotzauers Werk mehr auf Theoriegebung und Systematik ausgerichtet war, setzte Kummer den Akzent in seiner Violoncellschule mehr auf praktische Fragen. Kummers Schulwerk bildete auf diese Weise eine wichtige Ergänzung zu Dotzauers Schule; es zeichnete sich besonders durch schlichte Formulierungen und gutes Übungsmaterial aus. Gegenüber diesen Werken konnte sich Rombergs zu spät erschienene Violoncellschule nicht mehr behaupten. Sie vertrat die technisch-methodische Auffassung des Violoncellspiels vom Jahrhundertanfang: 1839 waren Rombergs einst bahnbrechende spieltechnische Erkenntnisse von den Nachfolgern längst überholt.

Die Hand mit den greifenden Fingern beeinflußt zwar bedeutend die Tonbildung, allein bestimmen kann sie sie jedoch nicht. Die Hand hat eine zwischen Arm und Bogen vermittelnde Funktion, die sie als ein einheitlich wirkendes Gelenk ausübt, untergeordnet den großen Bewegungen des Armes. Das unter diesem Gesichtspunkt gesehene künstliche Gelenk spielt in der heutigen Theorie der Bogenführung eine wichtige Rolle und wird in der Fachliteratur Spiel- oder Griffgelenk genannt (W. Trendelburg, *Die natürlichen Grundlagen der Kunst des Violoncellspiels*, 1925).

Es ist verständlich, daß die Funktion des Griffgelenks zu Rombergs und Dotzauers Zeiten noch unerkannt blieb und daß die Ansichten der Autoren über die Rolle der Hand in der Bogenführung auseinandergingen. Romberg sieht seine Forderung über die Beibehaltung des Griffwinkels zwischen Bogen und Handknöcheln während des ganzen Bogenstrichs in der kraftgebenden Aufgabe der Hand begründet, „denn nur durch die . . . feste Lage der Hand am Bogen kann man einen starken, kräftigen Ton aus dem Instrument ziehen, ohne daß man die Kraft des Arms dazu nöthig hat“.

Dotzauer meint dazu: „Je mehr man Ton aus dem Instrumente ziehen will, je mehr muß der Druck des Daumens und Zeigefinger's auf den Bogenstock vermehrt werden.“ Auch Kummer spricht vom Zeigefinger, der den „erforderlichen Druck“ auszuüben hat.

Die hier etwas verschwommen wirkenden Begriffe „Kraft“ und „Druck“ müssen in ihren historischen Zusammenhängen gesehen werden. Wenn Romberg von einer „festen Lage der Hand“ spricht, so will er vor allem für eine differenziertere Bogenhaltung eintreten, als es im 18. Jahrhundert noch weit verbreitet war; denn wie auch die bei Corrette beschriebenen Bogengriffsarten zeigen, war die Funktion des Griffgelenks infolge einer Umklammerung des Bogens durch die Finger damals weitgehend ausgeschaltet, wofür dann notwendigerweise Schulter und Arm eintreten mußten. Was uns also in Rombergs Handhaltung steif und maniert vorkommt, konnte im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts als Fortschritt gesehen werden, sofern Arm und Schulter durch diese Haltung weitgehend entlastet wurden: „Soll . . . die Kraft des Tones vom Arme ausgehen, so spielt man mit einem steifen Arme, was nie ein schönes Spiel zuläßt, und hierin liegt es, daß so viele Violoncellisten es nie zu einer gehörigen Vollkommenheit bringen: sie spielen mit dem Arm und nicht mit der Hand (Romberg S. 6).

Dotzauers und Kummers Einstellung zur Frage der Funktion der bogengreifenden Hand entspricht unseren Vorstellungen eher. Die ausführliche Beschreibung des Bogengriffs und die wiederholte Forderung eines nicht steif gehaltenen Handgelenks bedeuten die praktische Erkenntnis eines einheitlich wirkenden Griffgelenks, besonders bei Dotzauer, dessen mäßig fester Bogengriff die Grundlage eines die Vermittlerrolle spielenden künstlichen Gelenks bildet.

Die Arbeit ist als Band 51 der „Kölner Beiträge zur Musikforschung“ im Gustav Bosse-Verlag, Regensburg 1968, erschienen.