

DISSERTATIONEN

Ute Jung: Die Musikphilosophie Thomas Manns. Diss. phil. Köln 1968.

Die meisten musiktheoretischen Abhandlungen über Thomas Mann sind belastet von einer kunsttheoretischen und kulturkritischen Fragestellung, die der Problematik seines dichterischen Werkes nicht entspricht. Zwar nehmen diese Interpretationen ihren Ausgang von den musiktheoretischen Arbeiten Thomas Manns und dem Roman eines Faustus musicus — ein Vorgehen, welches gerechtfertigt scheint hinsichtlich der Faßlichkeit und Polemik des Schrifttums —, übersehen jedoch das wesentliche Faktum, daß Thomas Mann d i c h t e n d e r Künstler und Musikl i e b h a b e r und erst sekundär Essayist und Musiktheoretiker sein will und kann.

Die Arbeit stellt somit den Versuch dar, auf „werkimmanentem Wege“ die in den D i c h t u n g e n Thomas Manns verborgene r o m a n t i s c h e Kunst- und Musikphilosophie offenbar werden zu lassen. Zugleich wendet sie sich gegen die willkürliche Gleichsetzung der Mannschen Musikphilosophie mit der dem *Doktor Faustus* aufmontierten Gesellschafts- und Musikkritik Theodor W. Adornos.

Wohl scheint das Werk Thomas Manns in seiner Reaktion bzw. Aktion auf die Kunstphilosophie des 19. Jahrhunderts resistent zu sein gegen die Selbstzerstörungstendenz und *décadence* der spätromantischen Kunst, insofern als es den Anspruch erhebt, im Prozess des Gestaltens selbst die Problematik einer Übergangsepoche auflösen zu können in „*Ironie und Freiheit*“ — jedoch erlaubt die romantische Färbung seines poetischen Stils und Gehaltes Rückschlüsse auf die romantische Haltung des Dichters. Auch ist seine Kunst nicht als Gegenbewegung gegen die *décadence* zu verstehen (wie bei Nietzsche), sondern übernimmt selbst eine gegen das Leben gerichtete Funktion, da sie zumeist eine Kritik des Lebens darstellt. Seine Künstlergestalten sind Variationen des Wagnerschen Künstlertypus, der nicht verfehlt, „*einen Kausalnexus zwischen seinem Leiden und seinem Künstlertum herzustellen, Kunst und Krankheit als ein und dieselbe Hinsuchung zu begreifen*“. Ihr Leben und ihre Kunst sind dualistisch gespannt zwischen Leben und Tod, Geist und Leben. Ihre Ironie, deren Bestandteile in Form von „-ismen“ konventionalisiert und rationalisiert sind (und zwar in Psychologismus und Moralismus), ist nur Pseudonym, intellektuelle Formel für ein tiefromantisches Phänomen (dem Problem des Dualismus), das seinen Niederschlag findet in dem Begriff der „Sehnsucht“. Somit verbirgt sich hinter der romantischen Tendenz von Stil und Gehalt eine proromantische bzw. neoromantische Neigung ihres Schöpfers.

Die Arbeit ist als Band 53 der „Kölner Beiträge zur Musikforschung“ im Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1969, erschienen.

Adolf Meier: Konzertante Musik für Kontrabaß in der Wiener Klassik. Mit Beiträgen zur Geschichte des Kontrabaßbaues in Österreich. Diss. phil. Mainz 1968.

Voraussetzung für das Aufkommen einer konzertanten Musik für Kontrabaß kurz nach der Mitte des 18. Jahrhunderts im Wiener Raum bildet die spezifische bauliche Ausprägung des Kontrabasses im genannten lokalen Bereich. Die Dissertation weist nach, daß sich der Wiener Kontrabaß durch eine Reihe von Merkmalen von den Erzeugnissen des oberitalienischen und Tiroler Instrumentenbaues unterscheidet. Diese Merkmale sind — in ihrer Gesamtheit gesehen — das Festhalten am Gambenumriß bei flachem, oben abgeknicktem Boden, fehlender Randüberstand, die für Wien typische Ausprägung des Wirbelkastenprofils, der Knauf am Rand von Zarge und Boden als zweiter Stützpunkt des Instrumentes beim Spielen sowie die Fünfsaitigkeit mit den Stimmtönen *F' A' D Fis* bzw. *E' A' D Fis A* (typologisch darf diese Terz-Quart-Stimmung nicht mit der erst im 19. Jahrhundert aufkommenden reinen Quartstimmung neuerer fünfsaitiger Kontrabässe verwechselt werden).

Dieser Kontrabaßtyp wurde nachweislich von 1730 bis 1840 in Wien und Umgebung gebaut. Knauf und Terz-Quart-Stimmung haben erst das Aufkommen des Kontrabaßsolospiels ermöglicht. Durch die Stimmtöne wird ein Spiel in den Tonarten *D-dur*, *A-dur*, *h-moll* bzw. beim Heraufziehen des gesamten Bezuges in *Es-dur*, *B-dur* und *c-moll* begünstigt. Überlieferte Fingersätze erlauben die Fixierung der Wiener Kontrabaßapplikatur; schon der Vergleich mit den Applikaturen des mitteleuropäischen und französischen Raumes erweist den außerordentlich fortgeschrittenen Stand dieser Wiener Technik, der andernorts erst im Laufe des 19. Jahrhunderts erreicht wird. An der Ausbildung dieser Technik sind eine Reihe von Wiener Kontrabassisten beteiligt, u. a. Friedrich Pichelberger und Johannes Sperger, vermutlich auch Joseph Kämpfer und Ignaz Woschitka; man darf von einer Schule *sui generis* sprechen.

Das Wiener Kontrabaßsolospiel bahnt sich in frühklassischer Zeit in der Kammer-, Serenaden-, Kirchen- und symphonischen Musik an. Der Verfasser konnte die Ergebnisse der Arbeiten u. a. von Bär, Finscher, Planyavsky und Unverricht ergänzen und ausbauen. Im Hauptteil werden vier konzertante Symphonien (Dittersdorf und Sperger sowie ein anonymer Meister), 28 Solokonzerte (Dittersdorf, Pichl, Zimmermann, Vanhal, Hoffmeister und Sperger; Hinweis auf das verschollene Konzert von J. Haydn) sowie einige Konzertarien mit obligatem Kontrabaß (W. A. Mozart und Sperger) untersucht. Die Analyse der Formstrukturen dieser Werke erbringt einige neue Beiträge zur Geschichte des Wiener Solokonzertes. Besetzung und Instrumentation hatten Rücksicht auf die besondere klangliche Eigenart des tiefsten Streichinstrumentes zu üben. Applikatur und Terz-Quart-Stimmung haben zur Ausbildung einer spezifischen Kontrabaßmelodik und -figuration geführt. Von zentraler Bedeutung für die Arbeit ist die Darstellung der Entwicklung der Spieltechnik von den Anfängen in der Kammermusik Dittersdorfs bis zum Spätwerk von Sperger. Die Hauptleistung der Wiener Kontrabassisten muß in der Ausbildung einer anspruchsvollen Technik der linken Hand gesehen werden; sie wird repräsentiert durch das geforderte Lagen- und Skalenspiel unter erstmaliger Verwendung des Daumenaufsatzes in den Konzerten von Pichl, ferner durch das Akkord-, Arpeggien- und Doppelgriffspiel; in eigenartiger Weise haben das Violoncello- und Gambenspiel je eigene spieltechnische Beiträge übermitteln.

Die Dissertation wird ergänzt durch drei Anhänge. Anhang I erhellt anhand der Quellen (Handschriften- und Papierbefunde) sowie der stilkundlichen und spieltechnischen Ergebnisse die Entstehungszeiten der meist nicht datierten Werke. Anhang II bietet ein Thematisches Werkverzeichnis dieser Kompositionen und Anhang III die Biographie des wohl bedeutendsten Interpreten und fruchtbarsten Komponisten dieses Kreises: die Lebensgeschichte von Johannes Sperger (1750—1812); in diesem Zusammenhang wurden erstmals die Kapellverhältnisse am Erzbischöflichen Hof des Kardinals Bathiany zu Preßburg genauer untersucht; es konnte nachgewiesen werden, daß Sperger niemals am Hofe zu Esterhaz angestellt war.

Die Arbeit erscheint als Band 4 der Reihe „Schriften zur Musik“ im Verlag Dr. Emil Katzbichler, Giebing bei Prien.

Udo Sirkner: Die Entwicklung des Bläserquintetts in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Diss. phil. Köln 1968.

Da die frühesten Bläserquintette für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stammen, mußten zu Beginn der Arbeit die Unterschiede zwischen der neuen Besetzungsform und den älteren Bläsermusiken des 18. Jahrhunderts, den „Harmoniemusiken“, herausgestellt werden. Als Sammelbegriff umfaßten „Harmoniemusiken“ jegliche Art von Bläsermusik, besonders beliebt als unterhaltende, gesellige und volkstümliche Gelegenheitsmusiken im Freien, als Tafel- oder Aufzugsmusiken in

geschlossenen Räumen. Die Besetzung reichte vom Quintett bis zu größeren Harmoniekapellen. Kennzeichnend für Harmoniemusiken des 18. Jahrhunderts sind doppelt besetzte Oberstimmen.

Die Verbreitung des Quintetts für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott ist der Initiative Anton Reichas (1770—1836) zu verdanken, dem es nach seinen eigenen Worten darum ging, dem klassischen Streichquartett ein gleichwertiges Bläserensemble gegenüberzustellen. Reicha scheint mit seinen 24 Quintetten, die zwischen 1810 und 1821 entstanden, für die meisten übrigen Komponisten Vorbild gewesen zu sein. So hat Franz Danzi (1763—1826) seine neun Bläserquintette ihm gewidmet.

Die Bläserquintette der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind Ausdruck eines neuen Musikempfindens, das durch eine Umstrukturierung des Musikbetriebes ausgelöst wurde. Die Aufführung im Konzertsaal von Berufsmusikern bewirkte eine neue Blasinstrumentenbehandlung, die eng mit der Instrumentenentwicklung und einer gesteigerten Spielpraxis zusammenhing. Eine solch intensive Wechselwirkung zwischen Komponisten, Instrumentenbauern und Spielern konnte sich nur in Zentren des Blasinstrumentenbaues, vor allem in Paris und Wien, ergeben. Tatsächlich waren die meisten Bläserquintettkomponisten gleichzeitig Instrumentalisten (Brod, Gebauer, Lachner, Lindner, Mengal, Reicha, Schmitt), Instrumentenverbesserer (Brod) oder hatten enge Beziehungen zur Bläserausbildung (Danzi, Müller). Nur so konnten im Gegensatz zur Bläsermusik des 18. Jahrhunderts technisch anspruchsvolle Werke entstehen.

Der Bläsersatz in den Quintetten ist keine Übertragung des weitverbreiteten Streichersatzes, sondern weist eigene Merkmale auf. Dazu gehört die Melodiebildung, die in engem Zusammenhang mit der Technik und dem Klang des Einzelinstruments steht, und die Struktur des Gesamtsatzes, der die Klangebene als konstruktiven Faktor in das kompositorische Geschehen miteinbezieht. Der unterschiedliche Verschmelzungsgrad der Blasinstrumente schafft im Bläserquintett ein vielschichtiges Klangbild, das von geschlossenen Klangkomplexen bis zu einer Differenzierung der Stimmen reicht: während tiefe Klarinette und Horn z. B. den Gesamtklang intensivieren, lassen die hohen Blasinstrumente die Einzelstimme besonders hervortreten. Im Bläsersatz tritt deutlicher die horizontale Bewegung durch unterschiedliche Klangfarben hervor als die Verdichtung des Satzes in der Vertikalen, dem Charakteristikum des Streichersatzes. Die zahlreichen Stimmführungsmöglichkeiten im zwei- bis fünfstimmigen Bläsersatz lassen immer neue Klangkombinationen zu. Der Schwerpunkt hat sich von einer motivisch-thematischen Arbeit, wie sie im Streichersatz typisch ist, zur klanglichen Ebene verlagert. So entwickelt das Bläserquintett einen von der Besetzungsform her bestimmten Bläsersatz, der sich grundlegend von der unterhaltenden Bläsermusik des 18. Jahrhunderts und vom klassischen Streichersatz unterscheidet.

Eine abschließende Untersuchung ausgewählter Bläsermusik des 18. Jahrhunderts und eigener Umarbeitungen Mozarts (Bläserserenade KV 388 zum Streicherquintett KV 406) und Beethovens (Bläseroktett op. 103 zum Streichquintett op. 4 und Klavierquintett mit Bläsern op. 16 zum Klavierquartett mit Streichern op. 16) nach denselben Kriterien konnte diese Ergebnisse erhärten.

Die Arbeit ist als Band 50 der Reihe „Kölner Beiträge zur Musikforschung“ im Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1968, erschienen.