

DISSERTATIONEN

Siegfried Schmalzriedt: Heinrich Schütz und andere zeitgenössische Musiker in der Lehre Giovanni Gabriellis. Studien zu ihren Madrigalen. Diss. phil. Tübingen 1969.

Heinrich Schütz hat zusammen mit Christoph Clemsee, Johann Grabbe, Hans Nielsen und Mogens Pedersen in Venedig bei Giovanni Gabrieli Kompositionsunterricht erhalten. Ihre neu erworbenen Kenntnisse haben sie mit der Drucklegung von Madrigalbüchern ausgewiesen. Ein Vergleich dieser „Gesellenstücke“ mit sämtlichen Madrigalen Gabriellis eröffnet einen Einblick in den Unterricht dieses bedeutenden Lehrmeisters der Venezianischen Schule. Die Absicht der Dissertation ist, Kategorien der grundlegenden Satzlehre, so wie sie Gabrieli seinen Schülern vermittelt haben mag — in der terminologischen Tradition Italiens — zu rekonstruieren. Dabei konzentriert sich der Verfasser auf die Wahl der Texte, der Tonarten, der Bewegungsarten und der Melodiebildung.

Das erste Kapitel vertritt die These, daß gemäß der Nachahmungsästhetik der Zeit um 1600 die Wahl des Textes als erste Stufe der Komposition anzusehen sei. Die Poetik des literarischen Madrigals steht ursprünglich in unmittelbarem Zusammenhang mit den Ausdrucksmöglichkeiten des musikalischen Madrigals, so daß die enge dialektische Wechselbeziehung zwischen Text und Musik nicht zugunsten eines einseitigen Prinzips der „Beeinflussung“ aufgelöst werden kann. Dem Komponisten, der vor der praktischen Aufgabe stand, sich aus der großen Zahl der Madrigalanthologien die geeigneten Texte auszuwählen, lag es fern, dabei literarische Gesichtspunkte walten zu lassen. Die Kriterien seiner Auswahl waren musikalische: sie können benannt werden und waren somit lehrbar. Bei diesen Untersuchungen konnte eine große Anzahl von Textvorlagen identifiziert werden; sie sind im Anhang der Dissertation in ihrer originalen metrischen Gestalt veröffentlicht.

Stellt man sich die Komposition als eine Folge in sich verbundener Arbeitsgänge vor, so ist die Wahl der Tonarten ihre nächste Stufe. Diese ist unmittelbar von der Textwahl abhängig und kann in Regeln gebracht werden. Dazu gehört eine gründliche Kenntnis der Ausdrucksmöglichkeiten der Kirchentonarten. Giovanni Gabriellis *Intonazioni d'organo* (1593) dienen als Quelle für seine Tonartenanschauung, wobei ein besonderes Licht auf seine Differenzierung in die authentische und plagale Variante und auf die Möglichkeit der Transposition der Kirchentonarten fällt. Die einmal gewählte Tonart reguliert die Disposition der Stimmen im Satz; die Lage des Quinto als Verdoppelung des Canto oder Tenore wird je nach Tonart verschieden gehandhabt. Dabei wird das Problem der Hoch- und Tiefschlüsselungen erörtert: der Verfasser vertritt eine These, die sich von den bisherigen Auffassungen unterscheidet; sie versucht, die Entstehung der Chivetten aus pragmatischen Gründen zu erklären. Weiter zeigt sich, daß bestimmte Tonarten fast durchgängig mit derselben Schlüsselkombination notiert werden, was für eine Zeit, in der die authentische Variante einer Tonart nur noch schwer von ihrer plagalen zu unterscheiden ist, zur Bestimmung von Tonarten beitragen kann. Mit der einmal gewählten Tonart liegen die Kadenzstufen fest, die durch ihren Grad der Beziehung zum Grundton und durch ihre Häufigkeit den jeweiligen Textgehalt der Zäsur ausdrücken, an der sie stehen.

Das dritte Kapitel beschäftigt sich mit den Bewegungsarten. Dabei werden die komplexen Beziehungen von *tempo perfetto maggiore* und *tempo perfetto minore* untereinander sowie die der Proportionen und deren textausdeutende Komponenten ausführlich diskutiert. Es wird dann der Versuch unternommen, die Möglichkeiten der Deklamationsrhythmik in drei Genera zu gliedern und deren Elemente zu bestimmen.

Das vierte und letzte Kapitel handelt von der Melodiebildung. Ausgehend von der Melodik des gesprochenen Satzes und den melodieformenden Tendenzen der einzelnen Tonarten werden schematische Melodieverläufe sowie charakteristische Schritte und Sprünge in

ihren wortausdeutenden Funktionen systematisch beschrieben und auf ihre Regularität hin untersucht.

Ein Anhang verzeichnet neben sämtlichen Texten der betrachteten Kompositionen eine Liste aller gedruckten Parallelkompositionen zum Opus primum von Heinrich Schütz. Ihr folgt ein Verzeichnis der poetischen, musikalischen und theoretischen Quellen sowie ein Register der Madrigale, Namen und musikalischen Termini technici.

Roland Würtz: Ignaz Fränzl. Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Stadt Mannheim. Diss. phil. Mainz 1969.

In der vorliegenden Arbeit wird ein anschauliches Bild des Violinvirtuosen, vorklassischen Komponisten und Lehrers Ignaz Fränzl gegeben. Die Familie Fränzl, die drei Generationen lang die Stellen kurpfälzischer Hofmusiker, Konzertmeister und später auch des Münchener Musikdirektors versah, zieht 1720 aus Innsbruck nach Mannheim. Ignaz wird als Sohn des Obertrompeters und Bratschisten Ferdinand Rudolph Fränzl am 4. Juni 1736 in Mannheim getauft. Der Hoforganist Ignaz Franz Joseph Ritschel fungiert als Taufzeuge. In dem von Johann Stamitz geprägten geigerischen Klima aufgewachsen, erscheint der Elfjährige bereits als „Accessist“ in der damals schon berühmten Kapelle Karl Theodors, 1750 wird er Erster Violinist, 1758 hören wir anlässlich eines Ballettes erstmals von einer Komposition Fränzls; zehn Jahre später wird er als Komponist und Violinist in den Pariser Concerts spirituels gefeiert, und weitere zehn Jahre später, nachdem er in den Rang eines Konzertmeisters aufgestiegen ist, wird er durch das Interesse und das ungeteilte Lob W. A. Mozarts geadelt. KV 315 f ist für Ignaz Fränzl geschrieben.

Nach Wegzug des Hofstaates Karl Theodors im Jahre 1778 nach München hält Fränzl seiner Heimatstadt die Treue, stellt fortan sein Virtuositentum und seinen Komponisten-ehrgeiz hintenan und wird erster musikalischer Oberleiter des neugegründeten Mannheimer Nationaltheaters. Gleichzeitig gründet er Concerts spirituels nach Pariser Vorbild, lange vor Reichardts Gründung derselben 1783 in Berlin. Ebenfalls 1778 faßt Fränzl alle Mannheimer Musiker, den verbliebenen Rest der Hofkapelle sowie Amateure, zu der noch heute existierenden und im Mittelpunkt des Mannheimer Musiklebens stehenden Einrichtung der Akademie-Konzerte zusammen. So gebührt ihm das Verdienst der Wiedererweckung des darniederliegenden Musiklebens der Stadt, nun allerdings auf bürgerlicher Grundlage. Er stirbt am 3. September 1811 als Großherzoglich Badischer Musikdirektor in Mannheim.

Seine virtuose Geigentechnik gab Fränzl einer großen Zahl von Schülern mit, u. a. F. W. Pixis und seinem Sohne Ferdinand, dem späteren Münchener Musikdirektor. Von Fränzls kompositorischem Schaffen, das — mit Ausnahme einer Messe — ausschließlich der Instrumentalmusik gewidmet ist, sind uns nur 23 Werke überliefert, weitere elf sind nicht mehr auffindbar oder nicht eindeutig ihm zuzuschreiben. In der Wahl der Tonart trägt Fränzl eine persönliche Note in das Bild der zweiten Generation der Mannheimer Schule. Zwar bevorzugt auch er wie alle anderen Mannheimer als Haupttonart D-dur, in den langsamen Sätzen jedoch die Mollparallele, während seine Zeitgenossen hier mit der Subdominante vorliebnehmen. Auch in den Modulationsteilen seiner Werke zielt Fränzl für Mannheim außergewöhnlich oft auf die Mollparallele der Haupttonart hin. Sonst steht er als Komponist seit den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts völlig im Rahmen des Mannheimer Stiles, den er um einige spezielle Merkmale bereichert hat. Seine Werke wurden vom Verfasser mit denen der Hauptvertreter der zweiten Mannheimer Generation — Chr. Cannabich, Joh. und Jos. Toeschi, F. X. Richter — verglichen.

Ein weiterer Abschnitt der Arbeit ist der Stellung des Komponisten in der zeitgenössischen Kritik gewidmet. Der Anhang bringt ein thematisches Verzeichnis der Werke Ignaz Fränzls sowie die Ergebnisse archivalischer Studien in einer Familientafel.

Die Arbeit wird in der Reihe „Beiträge zur mittelhessischen Musikgeschichte“ erscheinen.