

## DISSERTATIONEN

Dietrich Heidsiek: Die Geschichte der Entwicklung des Musiklebens im Kreis Lübbecke. Diss. phil. Köln 1967.

Das Gebiet, das in dieser Dissertation im Hinblick auf seine musikhistorische und musiksoziologische Entwicklung betrachtet wurde, liegt im nördlichsten Zipfel Westfalens. Es kam darauf an zu klären, welche Möglichkeiten den Menschen, die in dieser Landschaft leben, gegeben sind, sich ein eigenes, bodenständiges Musikleben aufzubauen, und es stellte sich die Aufgabe zu untersuchen, wie sie sich diese Möglichkeiten zunutze zu machen wußten. Bis in die Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg, zu der Zeit, da unsere Betrachtung endet, stand im Kreis Lübbecke auf wirtschaftlichem Sektor die Landwirtschaft unangefochten im Vordergrund. Das bedeutete, daß auch der ländliche Charakter der Landschaft und ihrer Bevölkerung gewahrt blieb. Bis um die Mitte des 19. Jahrhunderts nahm die Musik im Leben der Menschen dieses Landstrichs nur eine nebengeordnete Stellung ein. Lediglich in der Stadt Lübbecke machte das Musikleben eine historische Entwicklung durch. Stadtmusikanten, Kantoren und Organisten haben in der Stadt eine gewisse Tradition geschaffen, die erst im 19. Jahrhundert ihr vorläufiges Ende fand. Es hat sich bei der Untersuchung gezeigt, daß besonders aufgrund der ungünstigen Quellenlage immer wieder Fragen auftauchen, die nicht mit Bestimmtheit zu beantworten sind. Vieles bleibt gänzlich im Dunkel der Geschichte verborgen. Kriege und Naturkatastrophen haben manches vernichtet, was uns zu einer gültigen Beurteilung der Zeit und ihrer Verhältnisse berechnen könnte.

Als im 19. Jahrhundert eine bürgerliche Musikkultur einsetzte, fehlte im Lübbecke Land vorerst noch der vorbereitete Boden für derlei Bestrebungen. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts setzte eine Bewegung ein, die weniger die Stadt als vielmehr die ländlichen Bezirke erfaßte. Neben örtlich begrenzter Chorpflege war das vor allem die Entwicklung des Posaunenchorwesens.

In den kirchlichen Posaunenchoren wurde die Musik weniger aus rein musikalischen als vielmehr aus religiösen Gründen gepflegt. Dies ist auch einer der Hauptgründe für ihr Bestehen über viele Jahrzehnte hinaus bis in unsere Tage. Denn weniger der Wunsch nach anspruchsvollem Musizieren als in erster Linie der Erbauungsgedanke, — der ein Hauptanliegen der minden-ravensbergischen Erweckungsbewegung war —, bestimmte das Wesen dieser Posaunenchorer und hat sich bis heute in ihnen erhalten.

Die bürgerlichen Musikvereine in Lübbecke und in einigen wenigen kleineren Orten sind überregional nicht in Erscheinung getreten, und ihre Lebensdauer war nur von begrenzter Art. Das Musikleben hat in diesem ländlichen Kreis in keiner Phase seinen ländlichen und kleinstädtischen Charakter aufgegeben. Es hat sich aber der Kontinuität des Wachstums des Landes, seiner Bevölkerung, seiner wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Struktur anzupassen gewußt und damit sich für die Zukunft erhalten.

Gottfried Küntzel: Die Instrumentalkonzerte von Johann Friedrich Fasch (1688 bis 1758). Diss. phil. Frankfurt a. M. 1965.

Joh. Friedr. Fasch, aus der gleichen Welt der mitteldeutschen Kantoren, Theologen, Rats- und Schulmusiker stammend wie sein großer Zeitgenosse und Landsmann Johann Sebastian Bach, hat ein umfangreiches Werk hinterlassen, das ganz auf die Bedürfnisse und Möglichkeiten seines höfischen Wirkungsbereiches zugeschnitten war. Während von den Opern nichts und den Kirchenkompositionen nur ein Bruchteil erhalten ist, lassen sich aus den Handschriftenbeständen einiger Bibliotheken ungefähr 150 Orchesterwerke zusammentragen; sie sind geeignet, eine Vorstellung von der Eigenart, Bedeutung und musikgeschichtlichen Stellung des Komponisten zwischen Spätbarock und Frühklassik zu vermitteln.

Fasch war allen Traditionen und zeitgenössischen Strömungen des spätbarocken Musizierens auf das engste verbunden; in der Abgeschlossenheit seines Kapellmeisteramtes am Zerbster Hof jedoch bildete er seinen Orchesterstil so weitgehend um, daß er in einzelnen Werken und Sätzen dem Stil Haydns und Mozarts erheblich näherkommt, als dies in den vergleichbaren Werken seiner Altersgenossen Bach, Händel und, soweit sich übersehen läßt, auch Telemann der Fall ist.

Diese Feststellung soll nicht überbewertet werden; sie lenkt jedoch den Blick auf einen Zweig in der Entwicklungsgeschichte der klassischen Sinfonie, der in allgemeinen Darstellungen zwar gelegentlich erwähnt wird, über den aber eine spezielle Untersuchung noch aussteht: die Rezeption der Vivaldischen Solokonzertform durch die mittel- und norddeutschen Komponisten zwischen Dresden und Berlin in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sowie die Umbildung dieser Form mit den Mitteln des Concerto grosso. Vivaldi selbst hat diese Umbildung, besonders in den Dresdener Konzerten, schon angebahnt; Fasch hat sie auf seine eigene Weise aufgegriffen und fortgeführt mit dem Ergebnis, daß er a) innerhalb der Ritornellsatzform und besonders den Formen ausgedehnterer langsamer Sätze,

b) mit neuen satztechnischen Mitteln, die ein aus Streichern und Bläsergruppen gemischtes Orchester ermöglicht,

zu einem spezifisch *sinfonischen* Orchesterstil gelangt; dieser wird von Haydns Sinfonien an im Gewande des Sonatenhauptsatzes und in den anderen Satztypen der zyklischen Sonatenform zu einem Charakteristikum der klassischen Orchestersprache.

Anhand mehrerer Detailuntersuchungen ergibt sich das Bild dieses Umwandlungsprozesses. Als wichtigste Erscheinung stellt sich heraus, daß Fasch den form- und spannungsschaffenden Gegensatz zwischen Tutti- und Soloepisode allmählich auflöst. Dies geschieht auf zweierlei Art:

Erstens prägt Fasch im Zuge modischer Zeitströmungen (z. B. des „lombardischen Geschmacks“) einen neuen melodischen Stil, der dem erwachenden Bedürfnis des Hörers nach leichtfaßlichem melodischem Ausdruck entgegenkommt. In der „monodisch“ geführten Oberstimme des Ritornell-Tutti rücken rhythmische und motivische Kontraste auf engen Raum zusammen: dadurch bahnt sich eine komplexe, formal in sich gerundete und gegliederte Thematik im Sinne der klassischen Sonate an.

Zweitens entwickelt Fasch, ausgehend von der Episodengestaltung in den Gruppenkonzerten, eine neue Art der Instrumentierung und in Verbindung damit eine neue Satztechnik. Anders als bei der Ritornellgestaltung in der herkömmlichen chorischen Collaparte-Praxis legt er nun Melodik und Satzstruktur von vornherein auf den Wechsel der Klangfarben hin an und lockert das Tutti mit episodenhaft-durchsichtig instrumentierten Einschüben auf — der „durchbrochene“ Satz der Klassik bahnt sich an. Die ganze Entwicklung in Faschs späterem Konzertschaffen zielt offensichtlich auf den Versuch, verschiedene, individuell behandelte Instrumente jenseits der isolierten Schaustellung virtuoser Künste organisch ineinander- und mit dem Tutti zusammenzufügen. Zukunftsweisend wird dieses Verfahren insbesondere dadurch, daß Fasch an die Stelle einzelner Concertino-Instrumente homophon geführte Bläserpaare setzt und damit nicht nur gewisse Besetzungsnormen schafft, die für das klassische Orchester später verbindlich werden sollten, sondern auch dessen spezifisches Bläseridiom (Klangfüll- und Mischtechnik) bereits deutlich vorprägt.

Fasch ist in seinem Konzertschaffen von der oberitalienischen Solokonzertform ausgegangen; im Verlauf des Stilwandels hat er die Möglichkeiten dieser Form weitgehend ausgeschöpft. Die von Vivaldi auf die Höhe geführte Violintechnik steht ihm in der Gestaltung virtuoser Soloepisoden ebenso zu Gebote wie die kantable Führung des konzertierenden Instruments. In der inneren Umbildung der instrumentalen Sprache und der Entwicklung neuer technischer Mittel — hierzu gehört außer den genannten vor allem auch die thema-

tische, variierend-durchführungsartige Arbeit — geht er in dieser Gattung weiter, als man aus der bisherigen Kenntnis seiner Werke zu konstatieren bereit war.

Faschs musikgeschichtliche Bedeutung ist doch wohl größer, als es bislang den Anschein hatte. Sie rechtfertigt den Wunsch nach einer monographischen Darstellung des Gesamtwerkes, aus der hervorgehen könnte, daß Fasch als eine hervorragende, selbständige Erscheinung aus dem Umkreise Johann Sebastian Bachs den bedeutenden Aufschwung der deutschen Instrumentalmusik am Ende des Jahrhunderts auf seine Weise mit angebahnt hat.

Die Arbeit ist als Photo-Druck über das Antiquariat Schneider, Tutzing, erhältlich.

M o h a m m e d T a g h i M a s s o u d i e h: *Āwāz-e-Šur. Zur Melodiebildung in der persischen Kunstmusik.* Diss. phil. Köln 1968.

Die Arbeit ist in sechs Kapitel gegliedert, von denen das erste den Begriff und die Form des *Daštġāh* sowie die Hauptmerkmale der verschiedenen Formteile des *Daštġāh* erörtert. In der persischen Kunstmusik unterscheidet und benennt man heute je nach dem Modus sieben *Daštġāh-hā*. Dem *Daštġāh-e-Šur* gehören vier *Āwāz-hā* und dem *Daštġāh-e-Homāyun* ein *Āwāz* an. Diese fünf *Āwāz-hā* werden als *Mota'alleqāt* oder *Molhaqāt*, d. h. „Zugehörigkeit“ bezeichnet. Sie unterscheiden sich voneinander hauptsächlich durch ihre Haupttonbereiche. Da der *Āwāz-e-Šur* und die *Mota'alleqāt Afšāri* und *Dašti*, deren Transkription hier vorgelegt wird, auf drei persischen Instrumenten vorgetragen wurden, befaßt sich das zweite Kapitel mit dem Begriff, der Morphologie und der Spieltechnik dieser Instrumente.

Den Hauptteil der Arbeit bilden die Kapitel, die die Analysen der transkribierten Stücke im Hinblick auf die Melodiebildung und das — nur gelegentlich auftretende — feste Metrum enthalten. Die Beobachtungen zeigen, daß die Melodie durch wechselnde Ausgestaltung eines stets gleichen Melodiemodells entsteht. Dieses Melodiemodell — im vorliegenden Falle eine Kombination der Töne *f-ē-d* — erscheint als Hintergrund der Melodiebildung; in der Vorstellung des Musikers ist es stets gegenwärtig.

Das fünfte Kapitel untersucht den Zusammenhang zwischen dem *Āwāz-e-Šur* und den beiden *Mota'alleqāt Afšāri* und *Dašti*. Der Zusammenhang besteht vor allem darin, daß die Tonbereiche der *Mota'alleqāt Afšāri* und *Dašti* als Ausschnitte und zugleich als Erweiterungen des *Šur*-Modus erscheinen. Die melodische Geschlossenheit des *Āwāz*-Teils wird dadurch erreicht, daß die Melodie ständig unmittelbar oder mittelbar auf dasselbe Melodiemodell bezogen ist, wenn sich die einzelnen Modell-Realisationen in ihrer melodischen und metrischen Ausprägung manchmal auch weit vom Melodiemodell entfernen.

Im letzten Kapitel wird versucht, aus den Beobachtungen des Melodieverlaufs in den einzelnen Teilen des *Āwāz-e-Šur* und seiner *Mota'alleqāt* allgemeine Regeln der Melodiebildung in der persischen Kunstmusik abzuleiten.

Die Arbeit erschien als Band 49 der „Kölner Beiträge zur Musikforschung“ im Gustav-Bosse-Verlag, Regensburg 1968.

I l s e S t o r b: *Untersuchungen zur Auflösung der funktionalen Harmonik in den Klavierwerken von Claude Debussy.* Diss. phil. Köln 1967.

In den frühen Klavierkompositionen Debussys ist noch eine starke Bindung an die funktionale Harmonik gegeben sowie der Einfluß romantischer Vorbilder zu spüren (Schumann, Chopin, Grieg). Ab der Suite *Pour le piano* ist vom klang-kompositorischen Standpunkt her ein starker Einschnitt zu bemerken. Wesentlich neu sind die folgenden drei Phänomene: 1. die leittonlose Ganztonleiter, 2. eine ausgeprägte Parallel-Akkordik, 3. Quart-Quint-Klänge als Tonleiterauschnitte. In den mittleren und späten Klavierwerken (besonders *Estantpes, Images, Préludes, Etudes*) wird die funktionale Harmonik zugunsten einer Klangharmonik aufgehoben, die an funktionslose Farbklänge und absolute Klanglichkeit reicht.

Die harmonischen Grundlagen für die Klänge dieser Schaffenszeit finden sich vor allem in der Klangwelt Mussorgskys, Saties und Wagners.

Besonders häufig und darum typisch für Debussys Klang-Harmonik sind: 1. Reihungen, 2. leittonlose Klänge, 3. Klangschichten. Die Reihungen, Assonanzen, parallelen Akkorde etc. sind ein Klangprinzip. Dieses Prinzip regelt neu die klassische Auffassung vom Gegen-einander der Akkorde im Nacheinander. Bei Debussy werden die verschiedenartigsten Intervalle und Klänge („dissonant“ oder „konsonant“) in ein und dieselbe Richtung verwiesen, ihrer Spannung beraubt und in statische Harmonik überwiesen.

Die leittonlosen Klänge zeigen ähnliche Tendenzen. Eine Zielstrebigkeit im Sinne der Dur-moll-Harmonik ist nicht gegeben. Pentatonik und Hexatonik haben Schwebcharakter. Die Auffassung von Musik in der Zeit scheint aufgehoben und durch eine Vorstellung vom Klang-Raum ersetzt zu sein, das heißt: Das Nacheinander scheint im Gleichzeitigen zu verschmelzen. — Bei den Klangschichten ist eine harmonische Ballung durch ein gleichzeitiges Übereinander erreicht. Diese Klangschichten können im Aufbau sehr verschieden sein. Eine eindeutige und erhebliche Bevorzugung der Sekund-, Septim-, Quart-, Quint-Klänge gegenüber den Terz- und Sext-Klängen ist festzustellen. Den breitesten Raum nehmen Klänge mit Sekunden ein.

Die Harmonik Debussys ist weder vom polyphonen, kontrapunktischen Prinzip noch vom funktional-harmonischen Prinzip beherrscht, sondern von dem des „vertikalen“ Farb-Raum-Klanges, der „primären Klangformen“, der Assonanzen und der Spannungslosigkeit, der Klangschichten aus vom Dissonanzbegriff gelösten Intervallklängen.

Bernward Wiechens: Die Kompositionstheorie und das kirchenmusikalische Schaffen Padre Martinis. Diss. phil. Köln 1968.

Der musikgeschichtlichen Forschung waren bisher die Grundlagen des Kontrapunkttheoretikers und Komponisten Padre Martini nur in Ansätzen bekannt. Für das Werk des Bologneser Reformtheoretikers wie für das alle Gattungen der Kirchenmusik umfassende Schaffen Martinis greift die vorliegende Untersuchung das von E. Desderi (Martini-Konferenz v. 27. X/1956, Konservatorium Bologna; ergänzende Beiträge in: *Musicisti della Scuola Emiliana a cura di A. Damerini—G. Roncaglia*, Siena 1956, *Accademia Musicale Chigiana*, S. 9—22, 43—47) herausgestellte zweischichtige Phänomen des „*Conservatorismo fondamentale*“ und des „*Atteggiamento stilistico*“ auf. Damit sei jedoch weder dem Zwiespalt in der Persönlichkeit noch dem Dualismus im Stil-schaffen Martinis das letzte Wort gegeben.

Ein schon von der Zeitlage her schematisiertes Einteilungsprinzip in den *stile antico*-, *misto*- und *moderno* muß zugunsten eines geschichtlich weiteren Verständnisses des Bologneser Komponistenkreises im 18. Jahrhundert dem „typusbildenden Prinzip der Gruppen-zusammengehörigkeit“ weichen. Wie der *Saggio Fondamentale Pratico* das stufenreiche Nachleben des *a cappella*-Erbes in der italienischen Kirchenmusik aufgrund des konstruktiven Doppelkriteriums der „*Natura fondamentale legislativa — Arte perfezionativa Natura*“ bezeugt, so lebt das kompositorische Schaffen Martinis im wesentlichen nicht von der nurkonstruktiven Verknüpfung des *stile antico*- und *moderno*. Vielmehr stellt die ebenso eigenständige wie formenreiche Übernahme von „Stilquellen“ der Generalbaß- und Orchester-motette in den beiden ersten Dritteln des 18. Jahrhunderts eine entscheidende Leistung Martinis dar.

Das Gesamtbild eines am Epochenende der polyphonen Barockmusik und zugleich in den Vorphasen des klassischen Stils tätigen Reformtheoretikers und Komponisten rundet sich ab in der für das „Jahrhundert des Fortschritts“ kennzeichnenden Kontroverse Martinis mit D. A. Eximeno sowie durch die Aufnahme von charakteristischen Vergleichswerken der Lehrer Martinis und einiger für die Entwicklung wichtigen Bologneser Zeitgenossen. Von

seinem bedeutendsten Lehrer G. A. Perti empfing Padre Martini Anregungen zu einem aus allen „Stilquellen“ des vokalen Kontrapunkts inspirierten Schaffen. In der vielseitigen Verarbeitung von Spätformen der Monodie und des geringstimmigen Concerto, in der stil-sicheren Kombination des mehrthemigen Fugato im traditionellen Vokalsatz mit dem mehrhörigen Refrainprinzip überragt Martini die Satzstrukturen und empfindsamen Da capo-Formen G. Paoluccis. So bewahren die Kantatenmessen und Psalmkantaten Martinis bis in das Spätschaffen um 1765 die strukturelle Bindungskraft der Vokalfuge und ihre Polarität zu den freien Da capo-Formen. Eine unverbindliche Abfolge von „Stiltypen“ wird gerade durch das Zusammenwirken von Spannungskräften aus der Generalbaß- und Orchester motette überwunden: Generalbaß mit der Themenpermutation der Chor-fuge und des fugierten Ensemble, mehrhöriges Rahmen- und Refrainprinzip mit den Nebenformen des Instrumentalkonzerts und der Triosonate, Da capo-Strukturen der zwei- und dreiteiligen Ritornellarien mit den erweiterten Rondoformen im galant-empfindsamen Stil. In Großzyklen wie in Kleinformen bilden sich die noch wirksamen Stilkräfte des Barock zu „naturgesetzlich notwendigen“ Entwicklungsstadien zur Klassik im Sinne des Saggio Fondamentale um. — Den Spuren des größeren Wegbereiters, den im symphonischen Kirchenstil vereinheitlichten Chor- und Orchesterfugen eines Fr. A. Vallotti, dessen inspirativer Freiheit sowohl in den chorischen Concertoformen wie in den solistischen Da capo-Strukturen folgt der Conservatore fondamentale nur zögernd. Im Bologneser Kreis können die stärkere Kontinuität einer „tecnica musicale“ Padre Martini, deutlichere Züge des Genius der italienischen Frühklassik jedoch dem befreundeten Zeitgenossen Vallotti zugeschrieben werden.

Das Verzeichnis der besprochenen Werke sowie der an den Bibliotheken vorhandenen Bestände der Kirchenmusik Padre Martinis erhebt angesichts der noch unzureichend geordneten italienischen Archive keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Die Erfassung der theoretischen Schriften im Druck, der Kompositionen in verbreiteten Kopien oder in Ausgaben kann bezüglich der italienischen Bibliotheken und Archive als relativ vollständig gelten.

Die Arbeit ist als Band 48 der „Kölner Beiträge zur Musikforschung“ im Gustav Bosse-Verlag, Regensburg 1968 erschienen.